



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES – IDA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE – PPGAV

ANDRÉ LUIZ RIBEIRO VITORINO

**SUBJETIVIDADE, AFETO E ESTRANHAMENTO: UMA PROPOSTA CURATORIAL PARA A
COLEÇÃO SÉRGIO CARVALHO**

BRASÍLIA
2022

ANDRÉ LUIZ RIBEIRO VITORINO

SUBJETIVIDADE, AFETO E ESTRANHAMENTO: UMA PROPOSTA CURATORIAL PARA A
COLEÇÃO SÉRGIO CARVALHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Arte.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Brasília
2022

AGRADECIMENTOS

É chegado o momento de agradecer a todos e todas que, direta ou indiretamente, apoiaram e contribuíram com o trabalho de pesquisa, ainda que aqui não nominados.

Começo a lista pela minha mãe, Dona Lindalva. Foi com ela que aprendi a ler e a escrever e quem me orientou a cada passo a partir e antes daí. Manteve toda a sua paciência e compreensão de mãe mesmo quando mais precisou de mim e eu estava onerado pela pesquisa necessária.

Agradeço especialmente ao querido amigo e colecionador Sérgio Carvalho, sempre disponível para conversas e bate-papos sobre os mais diversos temas. Além de um grande apreciador, motivador e inspirador para toda uma geração de jovens artistas e de estudiosos, um ser humano democrático, insurgente, atento e satisfeito com suas conquistas.

Aproveito para agradecer também à querida museóloga Ana Frade, paciente e disposta, entusiasta e orgulhosa da coleção que ajuda a cuidar com muito carinho e afinho.

Ao meu querido professor e orientador, Dr. Emerson Dionisio, sincero, paciente e estratégico, que, sabendo conduzir as adversidades inerentes aos processos de pesquisa, foi um grande parceiro, motivador e compreensivo com minhas dificuldades.

À minha amiga de longa data e de muitas histórias, Danília Gonçalves Oliveira, que às vezes até tarde da noite, me ajudou com leituras, revisões e ajustes que se fizeram necessários durante este percurso.

Ao meu querido e sempre presente amigo de todas as horas, José Márcio, figura que me acompanha há anos, sempre com muito carinho, paciência e conselhos sensatos.

À minha querida Anallú Lorenzon, que contribuiu grandemente com seus ouvidos e pitadas de inquietação, alterando o percurso do trabalho sempre de forma crítica e inspiradora.

À banca que, disponível, atenta e sagaz, se dedicou a ler, a ouvir e a sugerir ajustes de percurso que tomaram o melhor prumo possível.

A todos que dedicaram seu tempo a horas de entrevistas, particularmente às curadoras e aos curadores das mostras, à produtora e às artistas e aos artistas que colaboraram gentilmente com a pesquisa.

Aos meus colegas da graduação em Teoria, Crítica e História da Arte que se mantêm firmes e militantes, procurando sempre aprender, divulgar e promover a arte contemporânea brasileira.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Vd Vitorino, André Luiz Ribeiro
Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira / André Luiz
Ribeiro Vitorino; orientador Emerson Dionisio Gomes de
Oliveira. -- Brasília, 2022.
142 p.

Dissertação(Mestrado em Artes) -- Universidade de
Brasília, 2022.

1. Arte Contemporânea. 2. Coleções e acervos. 3. Coleção
Sérgio Carvalho. 4. Curadoria. 5. Psicanálise. I. Oliveira,
Emerson Dionisio Gomes de, orient. II. Título.



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS APRESENTADA AOS PROFESSORES:

**Professor Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (VIS/UnB)
ORIENTADOR**

**Professor Dr. Biagio D'Angelo (VIS/UnB)
MEMBRO INTERNO**

**Professor Dr. Luiz Claudio da Costa (Uerj)
MEMBRO EXTERNO**

RESUMO

A partir da Coleção Sérgio Carvalho, investigamos nessa dissertação as principais estratégias de constituição do acervo, os mecanismos utilizados pelo colecionador para sua divulgação, e, após uma pesquisa teórica a respeito do sujeito contemporâneo e de seus mecanismos de projeção em objetos de arte, apresentamos um discurso curatorial que demonstra e enfatiza este percurso. A proposta aborda o sujeito contemporâneo a partir de sua condição fragmentária, buscando relações entre o estranhamento (*das unheimliche*) e as formas sob as quais os artistas se projetam nas obras do acervo. Situado em Brasília/DF, o acervo de Carvalho é constituído atualmente de mais de duas mil e setecentas obras, de autoria de duzentos e vinte artistas contemporâneos majoritariamente brasileiros, constituindo-se como um dos maiores acervos privados de arte contemporânea do país. Atualmente, em avançado processo de institucionalização, o acervo deverá estar disponível em instituição aberta a pesquisadores e ao público em geral.

Palavras-chave: coleção; Sérgio Carvalho; curadoria; sujeito; psicanálise; arte contemporânea.

ABSTRACT

This study investigates the main strategies of the compilation of Sérgio Carvalho's collection and the mechanisms used by the collector for its promotion. After a theoretical investigation regarding a contemporary subject and also the promotion mechanisms of art objects, we hereby present a curatorial discourse that shows and highlights this path. This study focuses on a contemporary subject from a fragmentary condition seeking relations between the uncanny (*das unheimliche*) and the ways the artists project themselves in the objects of the collection. Located in Brasília – DF, Carvalho's collection is composed of more than two thousand and seven hundred pieces of art made by two hundred and twenty contemporary artists (mostly Brazilians), therefore becoming one of the biggest private collection of contemporary brazilian art. Nowadays, the collection is being institucionalized and, soon, it will be available to researchers and to the public.

Keywords: collection; Sérgio Carvalho; curatorship; subject; psychoanalysis; contemporary art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 – Vista parcial da exposição <i>Duplo Olhar</i> (2014) no Paço das Artes em São Paulo.	24
Fig. 2 – Obras de Oriana Duarte (na parede) e José Rufino, expostas no Museu dos Correios em Brasília.....	27
Fig. 3 - Vista da exposição <i>Cantata</i> . Centro Cultural Minas Tênis Clube, Belo Horizonte-MG.	32
Fig. 4 – Vista da exposição <i>Contraponto</i> . Museu Nacional, Brasília-DF.....	34
Fig. 5 – Vista da exposição <i>Espelho Labirinto</i> . Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília-DF.	39
Fig. 6 – <i>Menina</i> (2012/2013), Marcos H. Motta. Projeção sobre boneca de porcelana, 07’03”.....	71
Fig. 7 – Sem título (<i>Libre</i>) (2014), Afonso Sarmiento. Desenho, 28x20 cm.....	76
Fig. 8 – Sem título, da série <i>Sal é mar</i> (2009/2011), Amanda Melo. Aguada (lápiz aquarelado sobre papel), 53x36cm.....	77
Fig. 9 – <i>O Barco dos Dias</i> (2016), Fábio Magalhães. Óleo sobre tela, 90x130 cm.....	79
Fig. 10 – <i>A casa da praia vazia, guardada pelo vento</i> (1972), Evandro Carlos Jardim. Gravura em metal sobre papel, 27x37 cm.....	81
Fig. 11 – Sem título (1995), Hildebrando de Castro. Pastel sobre cartão sobre madeira, 138x140 cm.....	83
Fig. 12 – Sem título, série <i>MARGEM</i> (2008), Felipe Olalquiaga. Fotografia, 52x72 cm.....	84
Fig. 13 – <i>Garota Cinza</i> , da série <i>Escala de Vazios</i> (2015), Sylvana Lobo. Óleo s/ tela, 85x75 cm.....	86
Fig. 14 – <i>Abismo, série branca</i> (2017), Poliana Della Barba. Nanquim e grafite sobre papel 21x15 cm.....	88
Fig. 15 – Sem título, da série <i>Milk on pavement</i> (2008), Maria Laet. Fotografia 101x81 cm (cada).....	89
Fig. 16 – <i>A noiva, o tubarão, o gato e o segurança</i> , da série <i>Foram-se</i> (2013), Fernanda Chieco. Aquarela sobre papel, 137x141cm.....	91
Fig. 17 – <i>Tônus</i> (2012), Rodrigo Braga, videoinstalação, 20’ (detalhe).	96
Fig. 18 – Série <i>Correspondência Angelical</i> (1985/1990), Nelson Leirner. Decalque e colagem sobre estampa sobre papel, 43x32 cm (cada).	100

Fig. 19 – <i>As flores ainda existem... historicamente... 1ª parte Em guarda... 2ª parte</i> (1990), Nelson Leirner. Decalque e colagem sobre estampa sobre papel, 55 x 72 cm.....	100
Fig. 20 – Série <i>Correspondência Angelical</i> (1985/1990), Nelson Leirner, detalhe.....	101
Fig. 21 – <i>Nossa filha é linda</i> (2022), Roxinha. Óleo sobre tela, 50x30 cm.	102
Fig. 22 – Sem título (s/d), José Rufino. Montagem com papel, tinta e metal, 53x40 cm.	104
Fig. 23 – Sem título, da série <i>Quarentenou</i> (2020), Fernanda Azou. Acrílica e grafite s/papel, 21x16 cm.....	106
Fig. 24 – Sem título (<i>Nervous system: the head and neck</i>) (s/d), Vauluizo Bezerra. Desenho sobre estampa, 40x55 cm.....	107
Fig. 25 – Sem título (s/d), Vavan. Madeira policromada, 130x40x40 cm.....	109
Fig. 26 – <i>Nós</i> (2016/2017), Renato Morcatti. Instalação (75 peças).....	110
Fig. 27 – <i>Em construção I, II e III</i> , da série <i>Autrorretrato</i> (2010), Rava. Fotografia, 60x120 cm.....	113
Fig. 28 – <i>Notícias de América</i> (2011), Paulo Nazareth, (díptico). Fotografia 70x92 cm.	116
Fig. 29 – <i>Zetron</i> , da Série <i>Para tirar as dores do mundo</i> (2013). Desenho, 59x 37cm; e <i>Seki</i> , (2013). Desenho, 53x37cm, Valéria Pena Costa.	117
Fig. 30 – <i>A Religião</i> (2011), Berna Reale. Fotografia, 165x111 cm.....	119
Fig. 31 – <i>Chapas</i> (2012), Emmanuel Nassar. Tinta industrial sobre chapa de aço, 90x90cm cada.	121
Fig. 32 – <i>Ninho</i> (2004), Efrain Almeida. Escultura em madeira, 23x31x29 cm.	123
Fig. 33 – <i>Ecce Homo</i> (1993/1994), Farnese de Andrade. <i>Assemblage</i> , objetos de madeira, pigmentos, 55x30cm.	125
Fig. 34 – <i>Colar</i> (s/d), Marcelo Silveira. Escultura em madeira, 270x32 cm.	127
Fig. 35 – <i>Quase um museu de objetos esquecidos. Não precisa me explicar é por isso que vim até aqui</i> (2015), Thaïs Helt. Caixas de acrílico, dimensões variadas.	129
Fig. 36 – Sem título (<i>Medusa</i>) (s/d), Petrônio. Madeira pintada (escultura), 135x121x90 cm.....	130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1. AS MOSTRAS DA COLEÇÃO SÉRGIO CARVALHO	17
Duplo olhar: Um recorte da Coleção Sérgio Carvalho	21
Vértice: Coleção Sérgio Carvalho	25
Cantata: um recorte da Coleção Sérgio Carvalho	31
Contraponto: Coleção Sérgio Carvalho	33
Espelho Labirinto	37
A estratégia do colecionador	41
CAPÍTULO 2. – UMA DISCUSSÃO SOBRE O SUJEITO E SUA PROPOSIÇÃO NA ARTE	
CONTEMPORÂNEA	44
O sujeito moderno	45
O sujeito contemporâneo	49
A fragmentação do sujeito pela psicanálise	53
Propondo o sujeito	55
O fenômeno da globalização	60
CAPÍTULO 3. O EU E O ESTRANHO	69
Meu Estranho Particular	74
Núcleo 1 – A ruína do sujeito	75
Núcleo 2 – A Vida	95
Núcleo 3 – O sujeito contemporâneo	99
Núcleo 4 – O reflexo	115
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	137
APÊNDICE I – PLANTA BAIXA DA EXPOSIÇÃO	143

INTRODUÇÃO

Sediada em Brasília, constituída por mais de duas mil e setecentas obras no acervo, a Coleção Sérgio Carvalho se consolida como um grande espaço de pesquisas em arte contemporânea brasileira.

Empreendimento individual do advogado Sérgio Carvalho, residente em Brasília desde a infância, a coleção desenvolve-se vertiginosamente desde os primeiros anos do século XXI, consolidando um acervo de referência na arte contemporânea brasileira, principalmente pela arte produzida na região Centro-Oeste do Brasil, da qual saíram artistas de destaque nos cenários nacional e internacional durante as duas últimas décadas.

Entretanto, a coleção não se fecha nesse espaço. Há um grande grupo de artistas paulistas, pernambucanos, cearenses, paraenses, alagoanos, mineiros, e de outras tantas localizações; assim como um espaço para temas, abordagens, campos, suportes e linguagens, com destaque para três performances adquiridas pelo colecionador, fato inédito para coleções privadas no país.

O conjunto formado pelas práticas do colecionador na constituição da coleção, seu tino na escolha de obras para o acervo e a sua predileção por jovens artistas, culminaram com um acervo formado predominantemente, mas não exclusivamente, por produções de artistas ainda em início de carreira. Com o decorrer de mais de vinte anos de prática, muitos deles já se consolidaram, seja a partir da presença em acervos de grandes museus no exterior, seja através de representações por grandes galerias com visibilidade internacional.

Segundo o colecionador, dois fatores são importantes para o ingresso na coleção: um relacionado à obra de arte, o “encher os olhos”; e outro relacionado ao artista, a necessidade do estabelecimento de uma relação de afeto.

A estes fatores somamos, ainda, a possibilidade de aquisição de um considerável número de trabalhos de cada artista, por vezes séries inteiras ou mesmo mais de uma série.

A expressão “encher os olhos” é tão cara ao colecionador que Carvalho assina um texto chamado “Encher os Olhos” como introdução ao catálogo da mostra *Duplo Olhar* (2014). Neste, o colecionador expõe a necessidade premente de que a obra lhe “encha os olhos”,

necessidade maior que o sucesso de qualquer artista da coleção, e declara então, que o que lhe move é a sensação de deslumbramento.

Este componente, intimamente ligado ao gosto ou à capacidade de ser tocado a partir da experiência estética, permeia todo o acervo. Contudo, é de difícil qualificação ou mensuração, tanto por se tratar de um alto nível de subjetividade quanto pela diversidade da coleção, que não possibilita tal identificação.

Conhecedora da coleção desde o início de sua constituição, a curadora Marília Panitz descreve assim a sua visão sobre este processo:

Eu acho que ele está muito mais interessado, vamos dizer, na experiência estética e de que maneira a radicalização da linguagem sustenta ainda, e eu 'poria' sustentará sempre, a experiência estética, em arte. Eu acho que isso é alguma coisa. Quer dizer, encher os olhos é a mais básica das experiências estéticas. Mas não enche os olhos só porque é bonito. Enche os olhos porque é aquela coisa que fustiga, que é pergunta, entende?

Em relação ao segundo critério, o colecionador não adquire qualquer trabalho antes de conhecer seu artífice. Segundo Carvalho: “Eu tenho que conhecer o artista. Isso deve ser defeito meu de fabricação, eu não consigo dissociar o homem da obra. Posso achar linda a obra dele, mas se eu não conhecer quem fez... Se trata de empatia mesmo, quero entender as intenções do autor.” (apud TINOCO, 2018, p. 268). O colecionador admite, dentre todas as e os artistas presentes na coleção, não conhecer pessoalmente apenas os artistas Farnese de Andrade e Nelson Leirner, já falecidos, e não manter nenhum tipo de proximidade com o artista Daniel Senise. Com os demais, o colecionador mantém contato, muitas vezes, próximo e, eventualmente, revisita a produção.

Também chama a atenção o inconformismo do colecionador em possuir um número pequeno de obras de cada artista, sendo frequentes no acervo diversas séries, ou, como prefere o colecionador, potenciais mostras individuais de numerosos artistas. O afeto de Carvalho pelos artistas é um dos fatores que persuadem a aquisição de inúmeros trabalhos e, como consequência desta predileção, o colecionador põe seu foco em artistas jovens, o que lhe permite adquirir um conjunto significativo daquela produção.

Sem reduzir o acelerado crescimento do acervo, observado nas décadas de 2000 e 2010, atualmente o colecionador admite priorizar outra questão relacionada ao seu ciclo de vida: garantir o acesso do público ao acervo e aprofundar sua institucionalização.

Para alcançar tal meta, o colecionador vem investindo na divulgação e na promoção da coleção por meio da exposição de recortes de seu acervo e do empréstimo de obras para exposições individuais, coletivas e também mostras temáticas por todo o país.

Até o momento, foram realizadas cinco mostras da coleção: *Duplo Olhar* (2014), com curadoria de Denise Mattar, no Paço das Artes em São Paulo; a exposição *Vértice* (junho de 2015/2016), no Museu Nacional dos Correios, em Brasília, no Centro Cultural Correios, no Rio de Janeiro e, por fim, no Centro Cultural Correios, em São Paulo, com curadoria de Marília Panitz, Polyanna Morgana e Marisa Mokarzel; *Cantata* (2016), realizada no Centro Cultural Minas Tênis Clube, em Belo Horizonte, tendo, novamente, curadoria de Denise Mattar; a maior exposição do acervo até aqui, *Contraponto* (2017/2018), no Museu da República de Brasília, com curadoria de Tereza de Arruda; e, por fim, *Espelho Labirinto* (2022), com curadoria de Vicente de Mello (artista presente na coleção) e Aldones Nino, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília.

Já no segundo grupo, são inúmeros os empréstimos para pequenas, médias e grandes exposições, citando como exemplos as mostras *Ilusões do Real Hildebrando de Castro* (2013), na CAIXA Cultural Brasília, a qual contou com cinco obras da coleção e curadoria de Denise Mattar; e a recente mostra *Brasilidade – Pós Modernismo* (2021/2022), nos Centros Culturais do Banco do Brasil (Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Belo Horizonte), a qual contou com sessenta e três obras do acervo de Carvalho e curadoria de Tereza de Arruda.

As exigências de conhecer o artista e de possuir um conjunto de obras significativo de cada um, bem como a observação direta do acervo, levaram à proposição de uma hipótese, segundo a qual não somente as obras compõem a coleção, mas, de alguma forma, trazem o artista à presença do colecionador, inscrevendo cada artista em sua produção.

Essa autorreferência, ou a produção a partir de sua vivência, história, genealogia ou meio, pode se dar a partir de diversas formas, desde perspectivas identitárias, mais evidentes, até de maneira menos clara, fazendo com que se abra um grande leque de possibilidades de abordagens, o que pretendemos apresentar neste texto.

A fim de confirmar ou rejeitar esta hipótese, propomos inicialmente uma leitura do acervo a partir das curadorias das mostras apresentadas até o momento. O objetivo é compreender tanto outros ângulos de visão sobre o acervo, quanto as formas pelas quais essa compreensão foi proposta em exposição, numa construção do que se vê e se entende daquela coleção. Para a constituição de nossa metodologia, adaptada para tempos pandêmicos,

utilizamos além de textos críticos sobre a coleção, obras e artistas, um importante conjunto de textos curatoriais dedicados a interpretar as escolhas de Carvalho. O colecionador disponibilizou seus registros eletrônicos e as informações disponíveis em seus arquivos sobre obras, séries, artistas e grupamentos. Da mesma forma, as entrevistas e os depoimentos, presenciais ou por meio de recursos telemáticos, formaram estratégia fundamental para compreender tanto o processo de assimilação de obras da coleção, como as nuances sobre obras e curadorias. Por fim, é preciso indicar as inúmeras visitas à reserva técnica do colecionador (alocada em diferentes ambientes e espaços), entre 2018 e 2022, o que ajudou na compreensão da totalidade do acervo e de suas particularidades.

Para além da consulta aos catálogos e da visita às mostras, foram realizadas entrevistas presenciais e à distância, escolha que se justificou pela exigência de isolamento social, em decorrência da pandemia de COVID-19, e também por razões de corte de custos e praticidade. Contribuíram com imensa generosidade as curadoras Tereza de Arruda, Denise Mattar, Marília Panitz, Marisa Mokarzel e Polyanna Morgana, além do curador Vicente de Mello. Também foram entrevistados, para compor a abordagem das mostras, a produtora Daiana Castilho e o próprio colecionador em diversas ocasiões.

Em seguida, a fim de subsidiar nossa proposta, buscamos nos embasar em uma literatura que apontasse tanto o processo de desconstrução do sujeito moderno quanto o de proposição do sujeito contemporâneo, no que tange à sua formação e às suas características, destacando sua fragmentação e sua crise, presentes tanto na sociologia quanto na psicanálise.

Amparados pelas teorias do psicanalista Sigmund Freud (1996, 2020a, 2020b), que já havia detectado essa crise do sujeito no início do século XX, procederemos à investigação do processo de formação e constituição do sujeito, com vistas a compreender como ruiu o sujeito moderno, como se formou o sujeito contemporâneo e como este se projeta e se propõe, a partir da produção artística contemporânea disponível no acervo de Carvalho.

Entretanto, nos interessa investigar essa cisão do Eu apenas sob o ponto de vista do trabalho artístico, sem a ambição de realizar qualquer análise psicanalítica, tanto por me considerar inapto quanto por não acreditar neste tipo de abordagem.

Atentos ao constante destaque de um aspecto de estranhamento que compreende certo terror, dubiedade e assombro, apontado por diversos curadores e artistas, buscamos também no psicanalista vienense uma base para qualificar e prosseguir alguns passos neste sentido. Podemos perceber que seu conceito de *das Unheimlich* funciona como chave

interpretativa para um grande conjunto de obras do acervo, sendo recorrentemente utilizado pelas curadoras, pelos curadores e pelos artistas, às vezes de forma clara, às vezes apenas esbarrando nos termos utilizados pelo próprio Freud.

Ademais, não se pretende construir um discurso que abrace, imobilize ou defina a coleção. O seu crescimento constante, ora de forma mais lenta, ora de forma mais vigorosa, bem como as novas demandas, impõe desafios que alteram as exigências da coleção, tais como: espaços apropriados para reservas técnicas, necessidade de profissionais especializados, espaço destinado à apresentação das obras, entre outras.

Consolidando os nossos achados e provocando frontalmente a nossa hipótese, propomos um discurso curatorial que aborda os seguintes temas, a partir de grupamentos de obras: *A ruína do sujeito*, *A vida*, *O sujeito contemporâneo* e *O reflexo*. Esse percurso, ao mesmo tempo que repercute o caminhar da pesquisa, apresenta uma visão sucessiva do processo de ruína do sujeito moderno, da constituição do sujeito contemporâneo, de suas crises e paradoxos e da proposição deste sujeito na obra de arte contemporânea, atestando, no acervo, como isso pode se dar.

De nome *Meu Estranho Particular*, a mostra que proponho apresenta trinta e oito obras de vinte e nove artistas, permeando todo esse percurso com a sensação de estranhamento lançada por Freud e identificada no acervo, seja a partir da linguagem, da representação ou da poética do artista, constituindo um fio condutor que, da mesma forma que permeia o acervo, deverá atravessar toda a exposição.

Capítulo 1. As mostras da Coleção Sérgio Carvalho

De fato, toda paixão confina com um caos, mas a
de colecionar, com o das lembranças.
(BENJAMIN, 1987, p. 228)

A ordem e o caos são temas frequentes quando falamos de coleções. A paixão, motor que instaura esse caos, demonstra o tipo de proprietário que é o colecionador (RAMPIM, 2016). Essa paixão cria outros vínculos que não o simples possuir. Ao adquirir um item para sua coleção, o colecionador apaixonado o fixa em seu círculo mágico, onde passa a representar uma história, todo um devir que passa a constituir seu pedestal, fecho de seus pertences (BENJAMIN, 1987).

Cada coleção se compõe de maneira própria a partir da motivação do colecionador (venda, doação ou composição de um acervo próprio), de sua disponibilidade de recursos (financeiros, espaço físico, conservação), do relacionamento com os artistas (sua importância e relevância para a aquisição), da mediação para a escolha das obras (galeristas, curadores, críticos de arte, amigos), do meio de aquisição (leilão, galeria, ateliê), do foco do acervo (o recorte temporal, estilístico, regional, biográfico, temático), entre muitas outras particularidades referentes à incorporação de obras e ao foco da coleção.

Walter Benjamin (1987) trata especificamente de um tipo de colecionador, aquele que não só tem enorme apreço e paixão pela sua coleção, como também vê em seus objetos toda uma história, um conjunto de lembranças e recordações que são trazidas à tona quando o colecionador estabelece qualquer contato com os objetos de sua coleção.

Para Carvalho, essas lembranças remetem à convivência com artistas, à surpresa ao descobrir uma nova produção, ao prazer de conhecer o ateliê onde o artista trabalha (onde as obras são criadas) e, enfim, na entrada de um novo conjunto de obras em seu acervo. Esse prazer se tornou uma necessidade, são raros os artistas presentes no acervo que o colecionador não conhece pessoalmente. Esse aspecto de sua prática é sempre evidenciado em entrevistas e nos catálogos das mostras (CARVALHO, 2014), bem como nos registros fotográficos e nos artigos em periódicos acadêmicos (TINOCO; ANGELINI, 2018).

A coleção foi se formando a partir da indicação de artistas por outros artistas, que se tornavam amigos e apresentavam novas produções, que, por sua vez, introduziam outras e outras... levando o colecionador a estabelecer uma extensa rede de artistas e amigos, acompanhados de perto por meio das mídias sociais e, sendo amigos mais próximos, a partir de meios mais íntimos e com maior frequência.

A coleção se sustenta a partir de três alicerces: a necessidade de se conhecer o artista, a possibilidade de se adquirir conjuntos de trabalhos e a capacidade da obra atender ao gosto do colecionador, ou seja, de “encher os olhos”.

Dedicado a esta empreitada desde o final do ano de 1999, o colecionador mantém seu foco na produção contemporânea da arte brasileira, principalmente de jovens artistas, o que, segundo ele, possibilita a aquisição de um número maior de obras do mesmo artista.

O acervo é composto por pinturas, esculturas, fotografias, vídeos, instalações, objetos e até mesmo três performances, sendo o colecionador pioneiro na incorporação desta categoria artística a um acervo privado no Brasil. Da mesma forma que o suporte não é relevante para o colecionador¹, o acervo mantém produções de todas as regiões do Brasil, mostrando a irrelevância deste critério para a incorporação ao acervo.

O colecionador coloca como marco inicial da coleção a aquisição de um conjunto de desenhos do artista Nazareno (TINOCO; ANGELINI, 2018). Carvalho também admite, com admiração, o contato com o diplomata, artista e colecionador de fotografias Joaquim Paiva, inspiração para o seu processo de colecionismo. Paiva atualmente possui mais de 2.700 obras de seu acervo em comodato com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Carvalho o considera uma referência, em termos de colecionismo no Brasil e conta ter se inspirado em sua atuação (CARVALHO, 2014).

Apesar das longas noites buscando novos artistas e se familiarizando com a cena artística nacional, as indicações de amigos (em geral artistas) constituíram a maior forma de expandir a coleção. Neste sentido, o colecionador admite ter realizado apenas uma alienação: um conjunto de trabalhos do gravador modernista Oswaldo Goeldi, cujos recursos foram revertidos na aquisição de obras da artista gaúcha Lucia Koch.

¹ Evidentemente o colecionador possui restrições quanto ao espaço para armazenar o acervo. Em sua residência, onde encontramos obras por todos os espaços, o colecionador mantém duas reservas técnicas, além de obras em outros onze espaços, como residência de amigos, parentes, escritório, entre outros. Para uma melhor perspectiva sobre como essas restrições podem afetar a prática colecionista, ver OLIVEIRA, 2017.

Essa característica tem como efeito estabelecer uma comunicação constante, o que leva o colecionador a se manter atualizado sobre o trabalho do artista. A comunicação frequente reflete, no acervo, a trajetória de alguns artistas, dando destaque ao modo como sua poética se desenvolve ao longo do tempo.

O contato próximo com o artista e o acompanhamento de sua produção se relacionam de forma estreita com o segundo pilar da coleção, a aquisição perene e, em geral, de séries dos artistas. Sobre este tema o colecionador também se expressa:

Espelhado no exemplo de Paiva, as aquisições se sucederam de forma gradual e constante, agora com o objetivo de formar um acervo representativo de cada artista eleito, balizadas, inicialmente, por indicações dos artistas com quem mantinha contato.(CARVALHO, 2014, p.6)

É também uma prática comum o colecionador apoiar a produção dos artistas. A grande maioria do acervo é composta por obras de jovens artistas, em início de carreira e, por vezes, enfrentando sozinhos os desafios próprios de seus momentos profissionais.

Esse apoio se dá por meio de auxílio para inserção no mercado (além de advogado o colecionador possui em sua rede de contatos galeristas, curadores, produtores, críticos de arte, acadêmicos e outros profissionais de visibilidade nacional); fomento à produção do artista, a partir do financiamento de insumos; compras antecipadas, às vezes de séries ainda em projeto; e de outras formas de suporte de maneira eventual.

O último pilar sob o qual a coleção se sustenta, mais subjetivo e difícil de se qualificar, é o que o colecionador chama de “encher os olhos”. É essencial que, de alguma forma, o trabalho desperte no colecionador um nível de experiência estética que instigue questionamentos, tensionamentos, estranhamentos, um conteúdo subjetivo essencial, independente da linguagem, técnica ou suporte de que o artista faça uso.

Outro aspecto a ser considerado é a localização do acervo, na região Centro-Oeste do país, distante dos grandes e tradicionais centros de produção e consumo de arte. Se por um lado a localização física do acervo, bem como a residência do colecionador, o distanciam do eixo Rio-São Paulo, tradicionais polos produtores e consumidores de arte no país; por outro, o aproximam da produção de centros menores, a partir de uma identificação com o cenário da capital federal, o que contribui para o aumento da diversidade do acervo.

É verdade também que, hoje, o contato e a aproximação se dão por meio de mídias digitais, redes sociais e um sem número de possibilidades técnicas, o que minimiza esta questão. Entretanto, se pensarmos que a coleção tem como um dos pilares a afetividade, podemos enxergar alguns desdobramentos nesta configuração espacial.

No circuito de Brasília, Carvalho é frequentador de *vernissages*, mostras, ateliês e eventos relacionados às artes em geral. Ligado à música desde a infância, o colecionador promove festas onde o foco é a música, em suas palavras, sua primeira paixão.² A predominância de obras de artistas do Distrito Federal no acervo explica-se por essa proximidade espacial e também pela qualidade da produção local.

Eventualmente, o colecionador realiza algumas viagens, sempre em território nacional, onde visita espaços destinados às artes e ateliês de artistas, em geral, seguindo a indicação de outros artistas e amigos residentes ou oriundos desses destinos.

O acervo conta hoje com mais de duas mil e setecentas obras, de duzentos e vinte artistas de todas as regiões do Brasil, possuindo apenas três exceções à nacionalidade brasileira: trabalhos do pintor português Manuel Caeiro, um vídeo da artista italiana Elisabetta Pandimiglio (em coautoria com o artista paulista César Meneghetti) e da artista Joana Traub Cseko, nascida nos Estados Unidos.

Atualmente, o colecionador tem envidado esforços na disponibilização de seu acervo ao público. Como parte de sua estratégia, está empenhado em estabelecer parcerias e mecanismos que possibilitem que o acervo esteja permanentemente exposto e acessível para pesquisas e empréstimos. Todas as mostras já realizadas contaram com a impressão de catálogos, com eventos de abertura e encerramento, além de um extremo cuidado na escolha das curadorias. No mesmo sentido, é comum o colecionador emprestar obras para outras mostras, fazendo com que o acervo esteja visível em diversos equipamentos culturais pelo país.

As curadorias exclusivas do acervo trazem consigo uma série de “facilidades” (como a disponibilidade do acervo, a boa vontade do colecionador, a facilidade no transporte, seguro, entre outras). Por outro lado, limita-se a um conjunto de obras, o que exige que o curador estabeleça seu percurso sem poder recorrer a obras mais expressivas, quando indisponíveis no acervo.

² Em entrevista concedida a mim em maio de 2018.

Entretanto, as coleções de arte, principalmente os maiores acervos, nos quais o de Carvalho se enquadra, possibilitam diversos atravessamentos e possibilidades de leitura, permitindo incontáveis percursos e narrativas a partir da proposta curatorial.

As cinco exposições citadas anteriormente constituem o conjunto total de mostras exclusivas do acervo de Sérgio Carvalho até o momento. A coleta de informações foi feita por meio de entrevistas com as curadoras e os curadores, com o colecionador e em visitas ao acervo e às mostras, numa tentativa de dar visibilidade às propostas apresentadas pelas curadorias. Em razão da pandemia de COVID-19, também ficaram prejudicadas as ações que necessitam de acesso ao acervo, tanto na constituição da pesquisa quanto no planejamento e seleção de obras para a mostra *Espelho Labirinto (2022)*, última até o momento, realizada ainda sob o estado de emergência sanitária decretado pelo Ministério da Saúde.

Duplo olhar: Um recorte da Coleção Sérgio Carvalho

Aproximadamente quatorze anos após o início de sua constituição, é aberta, em janeiro de 2014, *Duplo Olhar: Um recorte da Coleção Sérgio Carvalho*, a primeira mostra do acervo do colecionador.

Com curadoria da amiga Denise Mattar, uma das profissionais brasileiras independentes mais ativas na cena curatorial, a mostra apresentou cento e dezesseis obras de sessenta artistas, divididas em oito núcleos referentes à Arte Contemporânea.

A relação afetiva entre o colecionador e a curadora, bem como a visão de Carvalho acerca do surgimento da coleção, são evidenciadas por ela na abertura do texto principal da mostra, publicado no catálogo da exposição:

Conheço Sérgio Carvalho há muitos anos, quando sua casa era (e continua sendo) um ponto de encontro de músicos. Já naquele momento, ele demonstrava gosto pelas artes plásticas. Sua coleção de gravuras de Goeldi, da qual me lembro bem, era excepcional. Nossos encontros aconteciam quando eu ia a Brasília, e, por isso, ocorriam apenas de vez em quando. Numa dessas idas, vi um belíssimo trabalho de Lucia Koch, em outra, uma instalação de Eduardo Frota, depois Marcelo Silveira, José Rufino, Sandra Cinto. Não sei se a ordem de chegada foi essa, mas foi como registrei em minha memória. Assim, fui acompanhando, um pouco de longe, seu crescimento como colecionador. (MATTAR, 2014, p. 16)

Esse caráter afetivo não permeia apenas o relacionamento de Carvalho com os artistas e as artistas da coleção, é também uma plataforma de relacionamentos e inserções que levam o colecionador a operar entre personagens importantes do cenário artístico nacional, tornando-o figura de destaque neste circuito.

Trabalhando em parceria com o Paço das Artes, em São Paulo desde 2013, a curadora reporta³, ao propor o projeto à equipe do espaço, certas inseguranças em relação à coleção (ainda desconhecida nos grandes centros), ao seu caráter privado (às vezes há ressalvas em relação à exposição de acervos privados em instituições públicas) e, principalmente, à qualidade das obras. Porém, essas resistências rapidamente foram vencidas quando a curadora apresentou parte do acervo à administração do espaço.

Afastadas as restrições e após o planejamento da mostra, em 25 de janeiro de 2014, data do aniversário da cidade de São Paulo, a exposição é aberta. Entre as mais de mil obras⁴, a curadoria selecionou cento e dezesseis, de cinquenta e cinco artistas. (MATTAR, 2014).

O nome *Duplo Olhar* se refere ao recorte dado por dois olhares distintos sobre a arte contemporânea brasileira: o olhar do colecionador, curador do próprio acervo, e, sobre ele, o olhar de Denise Mattar, curadora da mostra. Como a curadora revela no texto do catálogo, a seleção final das obras que compuseram a mostra foi realizada pelos dois em conjunto, com uma pitada final da visão do colecionador sobre o acervo e sobre o que ele considerava essencial para a mostra.

Naquele momento, dentre as mais de mil obras, o acervo já contava com produções de artistas de grande visibilidade na cena nacional e presentes em grandes museus e coleções fora do Brasil. A título de ilustração, tanto da dinâmica de incorporação de obras ao acervo, quanto dos nomes que já o compunham naquela ocasião, publica o colecionador no catálogo da mostra:

Nazareno indicou Lucia Koch, que, por sua vez, recomendou Regina Silveira, Rochelle Costi, Mauro Restife, Rubens Mano e Marcos Chaves; José Rufino indicou Delson Uchôa e Efrain Almeida; Eduardo Frota apresentou Marcelo Silveira, Gil Vicente, Manoel Veiga e toda a efervescência artística de Recife. Nassar, por sua vez, indicou Marcone Moreira. Esses artistas, que também se tornaram amigos, mencionaram outros protagonistas, e, assim, conheci a obra de Sandra Cinto, Albano Afonso, Ana Miguel, Barrão, Nelson Leirner, Eder Santos, Iran do Espírito Santo, Hildebrando de Castro, Mauro Piva, Marcelo Mocheta, Oriana Duarte e Paulo Meira. Fui introduzido a

³ Em entrevista concedida a mim, em 26 de fevereiro de 2022, por vídeo conferência.

⁴ Segundo a curadora, Denise Mattar, no catálogo da mostra. (MATTAR, 2014)

uma nova geração por Lucia Koch: Rafael Carneiro, Rodrigo Bivar, Ana Prata, Sofia Borges e Ana Elisa Egreja. Por intermédio de Sandra Cinto e Albano Afonso, conheci Flávio Cerqueira, Laura Gorski e Ding Musa, entre outros.(CARVALHO, 2014, p. 5-6)

A curadoria optou por agrupar as obras em núcleos organizados a partir de temas comuns da arte contemporânea e não dentro de eixos políticos, sociais ou regionais, partindo, assim, para uma abordagem que valorizou a vocação da coleção à contemporaneidade e à diversidade de temas. Segundo Priscila Arantes, diretora do Paço das Artes:

Outro mérito de *Duplo Olhar* é ser composta por uma centena de obras em diversos suportes, oferecendo, assim, uma visão híbrida e ampla da diversidade de meios que caracterizam a contemporaneidade. Fotografias, performances, pinturas, esculturas, instalações interativas e trabalhos em vídeo fazem parte da coleção de Sérgio Carvalho. (ARANTES, 2014)

Sobre a escolha das obras para a mostra, Mattar publicou no catálogo da exposição:

Para mim, uma exposição é um ensaio visual e por isso o primeiro critério que estabeleci ao selecionar as obras da coleção de Sérgio, foi o de reunir conjuntos que conversassem entre si, ora com diálogos claros, ora com sussurros. (...) Hoje, as antigas categorias de pintura, escultura, desenho, fotografia, vídeo e instalação não se excluem, mas se contaminam aumentando o espectro de criação e possibilitando leituras complexas e complementares. Assim optei por agrupar as obras em conjuntos que apresentam alguns dos principais temas tratados pela arte contemporânea. (MATTAR, 2014, p. 19)



Fig. 1 – Vista parcial da exposição *Duplo Olhar* (2014) no Paço das Artes em São Paulo. Fonte: catálogo da exposição. Foto: Ding Musa

Os conjuntos definidos para a mostra tiveram como nomes: *Corpo*, *Nonsense Stories*, *Memórias*, *Segredos e afins*, *Referências*, *Tessituras*, *Paisagens-Paisagens*, *Luz* e *Narrativas*.

Tomemos como exemplo o núcleo *Corpo*. Composto por nove artistas e um coletivo, o Grupo EmpreZa, esse núcleo reúne trabalhos em que o artista opera a sua poética a partir de seu próprio corpo, Às vezes levados a extremos, como no caso dos artistas Rodrigo Braga⁵, Paulo Meira⁶ e Berna Reale⁷; às vezes se servindo da sensualidade, como Oriana Duarte⁸; ou do humor, como Tony Camargo⁹ (MATTAR, 2014); o núcleo de trabalhos apresenta possibilidades de uso do corpo dentro da produção contemporânea como suporte, artifício, ponto de partida ou até mesmo de chegada de suas narrativas.

A proposição do corpo no trabalho se alinha à nossa proposta de investigação ao tratarmos da subjetividade encontrada em considerável parte do acervo e do tensionamento de linguagens: fotografias, fotografias como registro de performance (a maioria do núcleo) e

⁵ *Desejo Eremita 15* (2009), performance/fotografia 39x59 cm; *Desejo Eremita 3* (2009), performance/fotografia, 18x73 cm.

⁶ *Las Outras* (2004), série *O Marco Amador*, vídeo.

⁷ *Quando todos calam* (2009), performance/fotografia, 66x100 cm.

⁸ *Selvagem Sabedoria* (2004), fotografia, tríptico, 134x321 cm.

⁹ *FP06* (2006); *FP10* (2007); *FP18* (2007); *FP17* (2007), posters fotográficos em mdf laminado, 40x50 cm, 48x40 cm, 40x52 cm, 37x54 cm.

uma performance¹⁰, parte do acervo, realizada pelo Grupo EmpreZa durante o lançamento do catálogo da mostra, dias antes do encerramento da exposição.

Vértice: Coleção Sérgio Carvalho

Após *Duplo Olhar*, seguiu-se a exposição itinerante *Vértice*. Entre junho de 2015 e março de 2016, a mostra percorreu três capitais diferentes, apresentando novos recortes do acervo. Inicialmente no Museu Nacional dos Correios, em Brasília, seguido pelo Centro Cultural Correios, no Rio de Janeiro e, por fim, no Centro Cultural Correios, em São Paulo. Essa exposição deu grande visibilidade à coleção, pois as obras transitaram em importantes centros culturais pelo circuito Rio-São Paulo, em uma instituição de visibilidade nacional.

Concebida a partir de um projeto da produtora 4Art, a qual possuía, à época, um projeto de mostras de coleções privadas em grandes instituições culturais, o título foi escolhido pela produtora Daiana Castilho. Conforme previsto no projeto, a proposta curatorial deveria ser compartilhada entre três curadoras, uma que atuasse de forma independente, uma vinculada a uma instituição de ensino ou pesquisa e uma em início de trajetória, operando dentro de perfis femininos distintos.

A curadoria dividiu a exposição em três grupos:

- sua inserção na realidade por meio de ações de caráter político, ou de descrição/comentário sobre o cotidiano, assim como relatos de viagens pessoais, tanto de deslocamentos reais (à maneira dos viajantes) quanto de processos de construção da própria poética. A esse grupo demos o nome de **Relatos**;
- a pesquisa dos artistas em torno da própria elaboração da obra (como certa engenharia poética). Aqui é o pensamento 'da obra', a ideia de suas relações internas como portadoras de sentido intrínseco, que orienta as conversas estabelecidas no espaço expositivo. A esse grupo demos o nome de **Construções**;
- a questão da produção poética como sintoma. Nessas peças predomina a vertigem, o estranhamento como pontuação da experiência estética. Trata-se do exercício da configuração do que muitas vezes se apresenta sob o signo da dubiedade (entre o ver e o evadir-se, fechar os olhos... talvez para

¹⁰ *Triptico Matera* (2013), performance.

‘re-ver’). A esse grupo demos o nome de **Assombros**. (PANITZ, MOKARZEL, MORGANA, 2015)

O primeiro grupo teve a curadoria de Marília Panitz, curadora independente, professora conveniada da Universidade de Brasília e figura de proa no sistema artístico da cena local.

Segundo Panitz¹¹, ao analisar a coleção, a equipe curatorial identificou uma preponderância desses três temas e, como a proposta era estabelecer o recorte a partir do acervo, esses percursos foram traçados. Os espaços onde a mostra circulou propiciaram uma mistura gradativa dos temas. As obras, inicialmente expostas nos três pavimentos do Museu dos Correios em Brasília, foram se misturando e se contaminando nos espaços do Rio de Janeiro e, finalmente, tornando-se “super misturado”¹² em São Paulo. A necessidade de ajustes no projeto expográfico e até mesmo a substituição de eventuais obras, mantiveram o grupo de curadoras interagindo durante um longo período de tempo, possibilitando um lento amadurecimento da proposta e enriquecendo tanto a exposição quanto a vivência entre o grupo, destacada por todas as curadoras.

¹¹ Em entrevista concedida a mim em 18 de maio de 2018.

¹² Em entrevista concedida a mim em 18 de maio de 2018.



Fig. 2 – Obras de Oriana Duarte (na parede) e José Rufino, expostas no Museu dos Correios em Brasília. Foto do catálogo da exposição *Vértice*. Foto: Vicente de Mello, 2015

A curadora Marília Panitz, também amiga do colecionador há décadas, possui uma visão bastante aguçada e particular da coleção. Ao indagá-la sobre o que entende como o interesse do colecionador, ela coloca:

Eu acho que ele está muito mais interessado, vamos dizer, na experiência estética e de que maneira a radicalização da linguagem sustenta ainda, e eu ‘poria’ sustentará sempre, a experiência estética, em arte. Eu acho que isso é alguma coisa. Quer dizer, encher os olhos é a mais básica das experiências estéticas. Mas não enche os olhos só porque é bonito. Enche os olhos porque é aquela coisa que fustiga, que é pergunta, entende? E eu acho que isso, na coleção dele, tem sustentado numa boa. Ele, às vezes ele diz: “Ah, não estou especialmente preocupado com isso”. Mas é nisso que ela se configura.¹³

¹³ Em entrevista concedida a mim em 18 de maio de 2018.

A perspectiva a partir da qual a curadora analisa o acervo é a da linguagem artística. Para ela, o tensionamento entre linguagens é o que faz com que os olhos do colecionador “se encham”, a forma como a linguagem (a linguagem artística contemporânea) se articula e é levada ao limite desperta o interesse do colecionador, o que, segundo ela, seria seu principal interesse.

A curadora, ao concluir seu texto para o núcleo da mostra *Relatos*, chama a atenção para a forma como este núcleo se utiliza da diversidade e da abrangência da linguagem, tocando os limites aos quais ela pode ser levada, tanto pela possibilidade de escape do campo da arte a partir da linguagem, quanto a partir da invasão de outros campos do saber:

Relatos reúne obras que têm a ver com os deslocamentos para ver e descrever o mundo. Apresenta-se por meio de um desafio à abrangência das linguagens da arte, onde elas, muitas vezes, invadem outros campos do saber. Aqui, nos é apresentada a inserção poética na vida ordinária. São trabalhos que apostam na produção em torno das relações espaço-temporais do homem na história e seus documentos – de cultura e barbárie, como afirma Walter Benjamim – e na sua própria memória... sempre lacunar. (PANITZ, 2015)

Essa relação com outros campos do saber também é abordada em curadorias de outras mostras, como núcleos ou como espaços de diálogo.

Polyanna Morgana, curadora do segundo grupo, à época professora temporária na Universidade de Brasília¹⁴ e artista do Distrito Federal, foi apresentada a Carvalho na celebração após a abertura de uma mostra do artista Elder Rocha, em uma galeria da Universidade de Brasília¹⁵.

Morgana, à época, realizou algumas curadorias experimentais a partir de editais de espaços públicos do Distrito Federal. Entre essas curadorias, uma mostra de desenhos, na qual Morgana também participava como artista com o pseudônimo de *A quarter to 3 pm*, chamada *Nossa exposição de desenhos* (2013), e despertou o interesse da produtora Daiana Castilho. Cativada pela qualidade e boa repercussão da mostra, a produtora convidou Morgana para uma curadoria de sua produtora (a curadoria foi assinada tanto por Castilho quanto por

¹⁴ Atualmente Polyanna Morgana é docente na Universidade Estadual do Pará /UNESPAR.

¹⁵ Segundo entrevista com a curadora realizada por mim em 2 de abril de 2022.

Morgana), no Museu da República em Brasília¹⁶. Esta mostra contou com o empréstimo de obras do acervo de Carvalho, negociados entre a produção, a curadoria e o colecionador.

Estabelecida a parceria, Castilho propôs que o posto de curadora em início de trajetória da exposição *Vértice* (2015/2016) fosse ocupado por Morgana, e, como já era conhecida de Carvalho a partir de sua produção artística e do convívio social na cena cultural de Brasília, Morgana foi prontamente ratificada para compor a equipe curatorial.

Morgana lembra¹⁷ que o grande motor dessa curadoria foi o afinamento e as ricas discussões e trocas entre as curadoras envolvidas no processo, principalmente durante um final de semana de imersão na residência do colecionador, onde se localizava o acervo.

A Morgana coube o tema “Construções”, que interessava estritamente à sua pesquisa artística, a partir das relações mais estreitas com a arquitetura e o espaço, áreas centrais em sua poética.

Partindo do construtivismo russo, ecoado e redefinido pelo artista Hélio Oiticica em diálogo com o crítico de arte Mário Pedrosa, a curadora define o seu argumento:

Da discussão desencadeada por Tatlin e os Construtivistas – compartilhada ainda por outros artistas e movimentos – derivam inúmeras vertentes modernas e contemporâneas do pensamento artístico internacional, brasileiro e internacional brasileiro. A assimilação da experiência internacional moderna pelos artistas nacionais de tendência construtiva desencadeou no país um processo cultural extremamente original frente à arte internacional e que segue reverberando na arte contemporânea ainda hoje. (MORGANA, 2015, p. 73)

Perseguindo esta trilha, Morgana recorda que os primeiros artistas selecionados, ou os mais representativos dentro de seu núcleo, foram Marcelo Mosqueta¹⁸, Gisele Camargo¹⁹, Iran do Espírito Santo²⁰ e André Terayama²¹.

Morgana enfatiza que essa interação entre as curadoras possibilitou um desenho da exposição que previsse os diálogos entre os núcleos (e suas obras), considerada a itinerância

¹⁶ A mostra, *À sua Saúde* (2014), apresentou uma proposta curatorial que, patrocinada pela ANVISA, mesclava arte, espaços lúdicos e ambientes interativos, com temas relacionados à promoção da saúde.

¹⁷ Entrevista com a curadora realizada em 2 de abril de 2022.

¹⁸ *Universalis Cosmografia* (2013), ferro, alumínio, duratrans, leds, acrílico, fios e componentes elétricos, 200x250 cm.

¹⁹ Série: *33 trípticos* (2010), óleo sobre MDF 30x90 cm (cada tríptico, nove foram apresentados).

²⁰ Série: *Pro labore, #5 e #16* (2008), colagem, 40x 32 cm.

²¹ *Strike 1, 6, 2 e 4* (para Tátlin) (2012), fotografia, 62x42 cm e *Wall Floor* (2011), vídeo.

da mostra e os efeitos que essa adequação aos espaços por onde a mostra passaria pudessem ser avaliados.

Já o terceiro núcleo, *Assombros*, abordou o aspecto mais dúbio de um conjunto do acervo, apresentando possibilidades de um amplo aspecto de sensações, ligados ao estranho, ao incomum e à incerteza. Abrindo o texto do núcleo no catálogo da mostra, a curadora Marisa Mokarzel esclarece: “A palavra *Assombro* aproxima-se tanto da condição de espanto como de admiração, assim como se refere à situação de mistério ou o que é enigmático, estranho. Dubiedades e sutilezas podem agregar-se a essa palavra e dotá-la de diferentes significados”. (MOKARZEL, 2015, p. 127)

Mokarzel utiliza algumas palavras-chave em seu texto, apontando determinados caminhos e limites que, como veremos adiante, se aproximam de uma sensação de estranhamento alinhada à nossa proposta de leitura. Essa delimitação é colocada através de pares como ficção e realidade, sonho e pesadelo, anjos e demônios, e ordem e caos; e palavras como obsessões, sobrevivências, remanescências e processos tensivos, buscando clarificar e localizar a utilização do termo *assombros*.

Residindo na cidade de Belém/PA, a curadora admite²² que pouco conhecia, até o momento do convite, sobre o acervo de Carvalho. A partir do catálogo da exposição *Duplo Olhar*, Mokarzel constitui a visão de uma parcela do acervo, porém, mesmo possuindo conhecimento de alguns números do acervo, só teve sua clara dimensão ao ser recebida pelo colecionador em sua residência, durante a pesquisa e as reuniões da equipe curatorial. O convite para integrar o grupo partiu da colega Marília Panitz. Professora da Universidade da Amazônia (UNAMA) e diretora do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, Mokarzel apresentava um dos perfis desejados pela produção da mostra.

Do processo, a curadora também chama a atenção²³ para as discussões entre as curadoras, destaca o trabalho colaborativo da equipe curatorial e a contribuição recíproca entre as visões e perfis, que, aliados ao longo tempo de exposição nos três espaços e à diversidade desses espaços, possibilitaram o amadurecimento da proposta, ampliando as discussões e trocas entre a curadoria “promovidas e provocadas pelo espaço”. (MOKARZEL, 2022)

²² Em entrevista concedida a mim em 2 de maio de 2022.

²³ Em entrevista concedida a mim em 2 de maio de 2022.

Chama a atenção as três curadoras destacarem o mesmo aspecto da mostra, proporcionado por meio do compartilhamento da proposta curatorial, o que trouxe a oportunidade de conviver, trabalhar e dialogar em um grupo de curadoras mulheres com perfis profissionais diferenciados.

Quando questionada sobre as obras mais representativas de seu núcleo, Mokarzel indicou apenas um artista, que, segundo ela, sintetiza o agrupamento: o mineiro Farnese de Andrade. O conjunto de quatro obras expostas²⁴ despertou na curadora “um silêncio, porém, um silêncio de uma potência muito grande” (MOKARZEL, 2022). Segundo ela,

o artista trabalha uma subjetividade muito intensa, a obra representa um recolhimento de pedaços, de fragmentos daquilo que ele percebe da vida. Ele traz tensões naqueles pequenos objetos, é provocativo, traz uma estranheza e um assombro muito forte, ele te chama para perto e para dentro, para nossas entranhas. (MOKARZEL, 2022).

Ainda conclui na mesma entrevista, ao extrapolar o trabalho para além da curadoria, sobre a forma como o artista a toca pessoalmente: “enquanto pessoa, que se desprende do papel de curadora, ele era a minha paixão destes assombros, ele é a minha possibilidade, talvez o chão por onde caminhei, potente como uma espécie de radiação.” (MOKARZEL, 2022)

Cantata: um recorte da Coleção Sérgio Carvalho

A terceira mostra, *Cantata*, foi realizada no Centro Cultural Minas Tênis Clube, em Belo Horizonte, de julho a setembro de 2016, e contou novamente com a curadoria de Denise Mattar.

Na primeira mostra da capital mineira, a curadora optou por um percurso poético, estabelecendo diálogos entre as obras comparáveis a melodias, daí o título *Cantata*, um tipo de composição vocal lírica, com acompanhamento instrumental e coro, segundo ela, “a mostra é uma cantata visual, formada por vozes solo, pelos timbres particulares dos diferentes artistas, que, somados liricamente, compõem uma melodia.” (MATTAR, 2016)

²⁴ *Das flores* (1978), *assemblage*, 57x35x12 cm; *Sem título* (1993), *assemblage*, 28x17x13 cm; *3 ovais e 3 metais* (1976), *assemblage*, 55x35x7 cm; *Duom (Cosme, Damião e Doum)* (1983), *assemblage*, 44x20x14 cm.

Esse percurso, mais livre, foi orientado por conjuntos constituídos pela afinidade da busca empreendida pelos artistas. Os conjuntos são: *Encenações do Real*, *Entre Segredos*, *Raízes* e *Tempo Tempo Tempo Tempo*, além do núcleo de 20 vídeos selecionados pessoalmente pelo colecionador, *Atmosferas*.

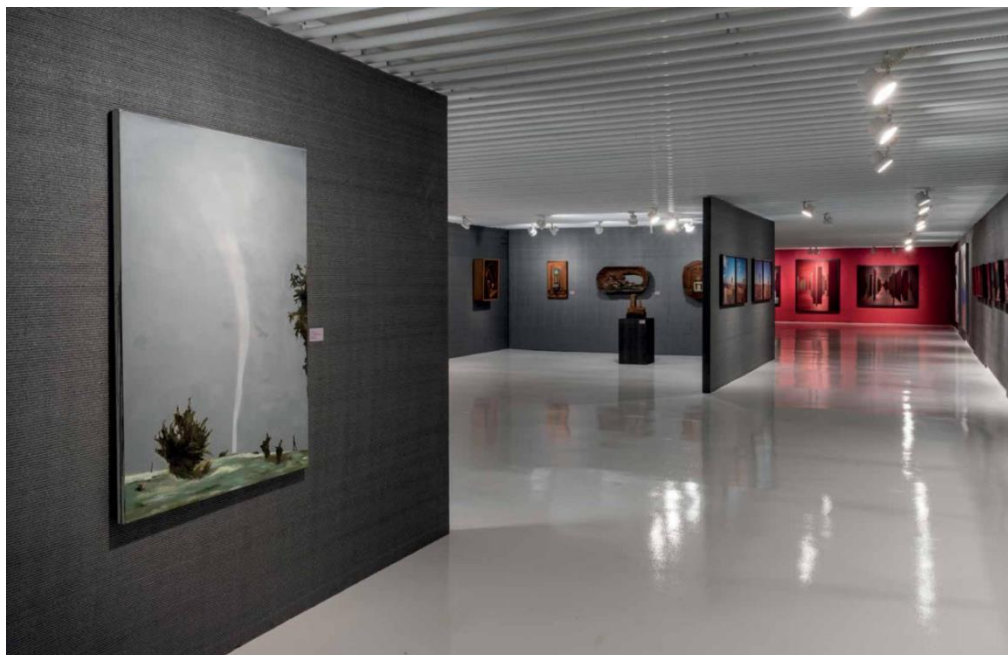


Fig. 3 - Vista da exposição *Cantata*. Centro Cultural Minas Tênis Clube, Belo Horizonte-MG. Foto: Ding Musa, 2016

A proposta curatorial foi destacar a significativa presença dos artistas mineiros na coleção. Dentre os 24 artistas expostos, 14 eram mineiros, de diferentes gerações em diversos suportes com pintura, fotografia, objetos, instalação e vídeo-objetos (MATTAR, 2016). Apesar da aposta da curadora nos artistas mineiros, vale lembrar que os artistas da coleção provêm de 16 estados brasileiros, sendo o Distrito Federal a unidade da federação que mais possui representantes (seguida por São Paulo e Rio de Janeiro). Entretanto, a opção pelo recorte geográfico certamente visava criar um sentido de empatia com o público da cidade.

O maior núcleo da mostra, *Atmosferas*, teve a seleção de obras feita pelo próprio colecionador. Assim como na *Duplo Olhar*, na qual o colecionador trabalhou junto com a curadoria na seleção final das obras, aqui, um núcleo particularmente composto apenas por vídeos foi integralmente pensado pelo colecionador, o que leva a dois desdobramentos. O primeiro, em atenção ao suporte, revela a predileção do colecionador por suportes ainda pouco convencionais nas coleções privadas no Brasil. O segundo aponta para a afinidade e

parceria entre a curadora Denise Mattar e o colecionador, evidenciando um alto nível de confiança entre os dois.

Caminhando no mesmo sentido, ainda podemos alcançar a propensão da curadoria em apresentar a coleção da forma como o colecionador a propõe, também abrindo mão de eixos definidos *a priori*, e, partindo do acervo, incorporar maior personalidade na mostra.

De um total de 24 artistas presentes na mostra, este núcleo contribuiu com 11 nomes, constituindo-se do núcleo com maior representatividade. Foram selecionados, pelo colecionador, 20 vídeos dos seguintes artistas: Andrei Müller, Berna Reale, César Meneghetti, Cândia Leão, Eder Santos, Elen Gruber²⁵, João Angelini, Katia Maciel, Paulo Meira, Rodrigo Braga e Suzana Queiroga.

Apesar da perspectiva inicial da curadoria de se expor apenas artistas mineiros, o colecionador ampliou essa proposta inicial, priorizando sua intuição, preferência pessoal e sua percepção dos diálogos propostos.

Contraponto: Coleção Sérgio Carvalho

A quarta exposição do acervo de Sérgio Carvalho, *Contraponto*, abriu as portas ao público no Museu da República, em Brasília, no dia 17 de novembro de 2017. Com previsão de encerramento em 25 de fevereiro do ano seguinte, estendeu-se até o final de abril de 2018. A curadora, Tereza de Arruda, com larga atuação internacional e bastante atuante no cenário brasileiro, definiu essa mostra a partir dos artistas. Segundo ela,

a mostra Contraponto é composta de diversos núcleos individuais, proporcionando uma visão mais ampla da produção artística de cada um dos participantes. Em face dessa deliberada opção, o diálogo entre os artistas é secundário. (ARRUDA, 2018b)

Para apresentar a proposta da curadoria, o Museu da República foi dividido em trinta e quatro espaços, sendo que cada um (uma parede, um canto, uma sala inteira ou um setor do piso) foi destinado a um artista ou coletivo. Essa mostra apresentou quatrocentas e trinta obras, preenchendo o espaço com um conjunto de exposições individuais. Ocuparam o museu

²⁵ Atualmente a artista se denomina Elen Braga

telas de Renato Valle (*O apocalipse depois de Samico* (2005), 263x211 cm, grafite sobre lona, e *Velho de perfil ou A carta* (2006), 337x212 cm, grafite sobre lona); uma praça com seis esculturas de Flávio Cerqueira; dezessete obras de Hildebrando de Castro, sob diversos suportes; mais de 50 obras de Nelson Leirner; pratos, vídeos e cédulas recortadas de João Angelini; uma instalação de Marcelo Silveira (entre outros trabalhos); fotografias de Berna Reale e Rodrigo Braga; e outra performance do Grupo EmpreZa.



Fig. 4 – Vista da exposição *Contraponto*. Museu Nacional, Brasília-DF. Foto: Ding Musa, 2018

A mostra *Contraponto* buscou apresentar o acervo da forma como é constituída pelo colecionador, a partir de pequenas individuais. Se não buscando representar todos os artistas, representou conjuntos significativos dos artistas selecionados, agrupados em séries, da forma como constituem o acervo e como o colecionador os enxerga.

Na abertura da mostra, foi realizada a performance *Maleducção* (s/d), do Grupo EmpreZa, também integrante do acervo. Dois desejos do colecionador se manifestam nessa apresentação: o primeiro, de exibir a maior diversidade possível de obras do acervo; o segundo, de abrir as mostras com um grande evento, com a presença do maior número de artistas possível.

Ladeadas na entrada do espaço expositivo, recebendo os visitantes, os trabalhos de duas artistas sintetizam alguns aspectos da coleção: de um lado, dois trípticos da artista Sofia

Borges, *Mito Original* (2016)²⁶ e *Religare* (2016)²⁷, de outro, parte da série *Quase um museu de objetos esquecidos. Não precisa me explicar – é por isso que vim até aqui* (2015), da artista Thaïs Helt.

Sofia Borges foi apresentada ao colecionador em pela artista Lucia Koch. Uma artista jovem e talentosa, graduou-se em 2008, foi indicada ao Prêmio Pipa de 2010, laureada com bolsas de incentivo à pesquisa, realizou algumas mostras individuais pelo Brasil, sendo também uma das indicações brasileiras ao *Foam Paul Huff Award 2010*, em Amsterdã, Holanda²⁸. Nessa ocasião, o colecionador adquiriu alguns trabalhos da artista, e, como de costume, revisita sua produção constantemente. Atualmente uma artista reconhecida internacionalmente, estabelecida em São Paulo e Paris, já esteve presente na Bienal de São Paulo em 2012 e participou também como artista curadora convidada na 33ª Bienal de São Paulo, em 2018. O acervo de Sérgio Carvalho conta, no momento, com 14 obras da artista, produzidas em 2009, 2010, 2013 e 2016. Os trabalhos impressionam pelas dimensões, pelas cores, pelo brilho e, evidentemente, pela representação fragmentária, incompleta, com um tom misterioso e soturno.

A representação fragmentária e o tamanho das obras estimulam os visitantes a se afastar, a fim de obter uma visualização completa do conjunto e tentar constituir um sentido para as obras, numa manobra oposta à obra de Thaïs Helt.

A série *Quase um museu de objetos esquecidos. Não precisa me explicar – é por isso que vim até aqui* (2015), exposta na ocasião, foi parcialmente adquirida por Carvalho (dezenas de caixas de acrílico contendo objetos pessoais da artista e de sua família). Como um gabinete de curiosidades, instiga o espectador a se aproximar, a perceber cada objeto, cada conexão e cada ponto tocado pela narrativa, que, mais uma vez, reflete a artista inquieta, experimentadora e instigante que Helt sempre foi, como nos apresenta Fátima Pinto Coelho. (COELHO, 2015)

Essas caixas, montadas como um imenso *display*, apresentam um arquivo familiar, tecidos, cartas de baralho, bonecas, recortes, fotografias, livros, bustos, luvas, bordados, um sem-número de objetos convidam o espectador a se aproximar, a percorrê-las, a refletir sobre aquelas peças partindo de sua própria perspectiva, ressignificando esse grande arquivo a cada

²⁶ *Mito Original* (2016), fotografia, 226x369cm (tríptico).

²⁷ *Religare* (2016), fotografia, 226x433cm (tríptico).

²⁸ Para mais: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/sofia-borges/>. Acesso em 30 ago. 2021.

leitura. Esse lastro familiar e histórico da artista, em algum momento, ao percorrer toda aquela variedade de objetos, também se torna parte do cotidiano de todos nós.

Carvalho conheceu Thaís Helt na mostra *Códice – Do Risco ao Risco* (2015)²⁹ no Museu Vale, do Instituto Cultural Vale, em Vitória/ES. Convidados pela produtora da exposição, um pequeno grupo se deslocou de Brasília a Vitória para a abertura da mostra. Além de Thaís Helt, o colecionador conheceu também seu marido, o colecionador de arte Allen Roscoe, que expunha parte de seu acervo, com obras do artista Amílcar de Castro.

Com uma longa trajetória, a artista participou da Bienal de São Paulo de 1977 e, em 1978, participou da fundação da *Casa Litográfica* em Belo Horizonte³⁰. Em 1988, fundou, juntamente com outros artistas, a *Oficina Cinco*, também em Belo Horizonte. Após o encerramento das atividades da oficina, Helt se mudou para a cidade de Nova Lima/MG e continua seu trabalho em ateliê particular (VENEROSO, 2012).

A experimentação e a pesquisa em diferentes materiais, suportes, memória e técnicas estão presentes no trabalho de Thaís Helt desde o início de sua carreira. Recortes, colagens, matriz como gravura (com intervenções com colagem), transparências, superposições de provas e maculaturas, desenho, costuras e novas impressões desvinculam as peças de repetição, tornando-as únicas. Este processo de sobreposições acaba por gerar uma certa contaminação das obras, característica mais marcante da obra de Helt (VENEROSO, 2008).

A recepção do visitante, conforme proposta pela curadoria da mostra, já articulava alguns dos aspectos da coleção, como as relações estabelecidas pelo colecionador, pelo que desperta uma sensação de estranhamento, a aquisição de diversos trabalhos do mesmo artista (mote principal da mostra) e as relações de incompletude e extravasamento, constantes no acervo.

A proposta de realização da mostra surgiu de um convite do diretor do museu à época, Wagner Barja, e foi encampada imediatamente pelo colecionador.

²⁹ Para saber mais: <https://museuvale.com/publicacoes/321>. Acesso em 26 jul. 2021.

³⁰ Apesar de seu breve funcionamento, tendo encerrado suas atividades em 1982, o ateliê desempenhou um importante papel no desenvolvimento da litografia em Belo Horizonte.

Espelho Labirinto

A última exposição do acervo, até o momento, ocorreu no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), em Brasília, entre os dias 19 de janeiro e 13 de março de 2022, ocupando os pavilhões 1, 2 e o Pavilhão de Vidro do espaço cultural.

Com curadoria de Vicente de Mello, artista integrante do acervo, e Aldones Nino, curador independente, a mostra operou a partir de complementaridades, reflexos, pistas e mitologias, levando o visitante a se perder em um ambiente fechado, com paredes brancas (à exceção do pavilhão de vidro), instigando-o a construir (ou a descobrir) as relações entre as obras e constituir um vislumbre total da mostra.

A curadoria se aproveitou do caráter instigante, incompleto, incomum e estranho de um conjunto significativo de obras do acervo³¹ para compor um ambiente labiríntico, inspirado na visita dos curadores à residência do colecionador, oportunidade em que ficaram impressionados com a quantidade e a disposição das obras, que, nas palavras do curador Vicente de Mello, “lhes pareceram um labirinto”.

A proposta foi a de estabelecer um labirinto de obras, inicialmente priorizando artistas que ainda não estiveram nas demais mostras, porém, de uma forma mais despreendida, orientando a seleção de forma mais livre. Esse labirinto foi construído a partir das obras (não a partir de núcleos bem definidos conceitual e fisicamente), contando com uma expografia austera e diversos níveis de diálogos entre obras e conjuntos de obras, posicionadas de maneira estratégica no espaço.

Comparada a uma “cama de gato”, nas palavras de Mello³², os curadores se utilizaram do recurso do espelhamento para compor um diálogo, uma ressonância, entre obras posicionadas frente a frente, lado a lado, em cantos e recantos do espaço expositivo, criando pontos de diálogo entre elas.

A recomendação da equipe que nos recepcionou foi para que o percurso se iniciasse pela Sala 1 (espaço circular de dois pavimentos no qual o acesso se dá pelo piso superior), onde, numa antessala, nos deparamos com a obra *Osram* (2011)³³, do artista mineiro Leandro

³¹ Conforme entrevista concedida a mim pelo curador Vicente de Mello em 23 de fevereiro de 2022.

³² Idem.

³³ *Osram* (2011), vídeo-objeto.

Aragão, que apresenta, em um monitor antigo de TV preso ao teto, a imagem do filamento de uma lâmpada fracamente iluminado, aparentemente, prestes a se apagar.

Após essa obra, fomos convidados a adentrar o espaço, cerrado por portas brancas, reproduzindo o ambiente imersivo dos labirintos. Para vencer o desafio de construir um labirinto a partir de obras, a curadoria lançou mão de estratégias que se amparavam no aspecto sombrio de algumas produções (Fernanda Azou, Bento Ben Leite, Júlia Milward), em produções manuais (fios, bordados, tecelagens), referências históricas, representações de espaços arquitetônicos, falsas pistas e continuidades construídas com o apoio do percurso proposto.

Os caminhos, ou quebras do labirinto, foram representados por conjuntos de obras que cerravam ali um aspecto comum ou complementar, possibilitando que, em vez de núcleos maiores e mais bem definidos (como vimos em algumas das mostras anteriores), fossem construídos pequenos diálogos e fosse apresentada uma diversidade maior de temas.

A proposta da curadoria foi que esses pequenos núcleos se resolvessem internamente, criando associações imediatas nas quais, com um olhar atento, se vislumbrasse um novo conjunto, com temas distintos.

Um desses diálogos apresentados pela curadoria foi estabelecido entre os trabalhos de Emmanuel Nassar³⁴, Rodrigo Braga³⁵ e Carolina Ponte³⁶, apresentado na figura 5.

Para além das formas circulares, identificadas numa primeira visada, esses trabalhos propõem, a partir da sensação de um movimento rotativo, o desgaste, a construção, o lúdico e o selvagem. Expõe antagonismos e confluências, operando ao mesmo tempo um delicado espelhamento e uma condição labiríntica, a partir de um movimento circular que não cessa, projetando uma sensação de se estar andando em círculos, aprisionado e ambientado no labirinto.

³⁴ *Centro* (s/d), acrílica sobre papel, 49x69 cm.

³⁵ *Desejo eremita 7* (2009), fotografia, 41x61 cm.

³⁶ *Sem título* (2009), tessitura em crochê com lã e linha, 200x100x150 cm.



Fig. 5 – Vista da exposição *Espelho Labirinto*. Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília-DF. Foto: Vicente de Mello, 2022

No pavimento inferior da sala 1, a curadoria selecionou trabalhos que buscassem tensionar o estranhamento das obras, ou que tivessem menos relação com a realidade. Para Mello, “Todo labirinto tem um aspecto de terror”³⁷, e, extrapolando esta sentença, a curadoria partiu para a seleção dos trabalhos para este ambiente do a sala.

Naquele ambiente, chamam a atenção três trabalhos com ênfase em olhos. Dispostos em pontos distintos do espaço expositivo, Wagner Barja, Milton Marques e Elder Rocha. Barja contribui com o trabalho *O sol de Goethe* (1997)³⁸, a projeção de uma íris numa bacia de alumínio, que podemos facilmente associar a um oráculo, instalada em um corredor escuro no qual os dois extremos são a galeria principal do pavimento.

Milton Marques³⁹, com sua a projeção da imagem de um dos olhos de Benjamin Franklin, estampada na cédula de cem dólares, em movimento giratório contínuo, reverberando a circularidade colocada na figura 5 (uma forma que vez ou outra aparece

³⁷ Conforme entrevista concedida ao autor do curador Vicente de Mello em 23 de fevereiro de 2022.

³⁸ *O sol de Goethe* (1997), vídeo-objeto, bacia de alumínio com a face externa dourada e fundo externo coberto com papel branco (tela da projeção); bengala de madeira, metal e borracha; vídeo; cabo de aço com gancho, para sustentação; 97x70x19 cm.

³⁹ Sem título (2018), vídeo-instalação.

reforçando o caráter circular e de retorno ao mesmo ponto do espaço), causando mais um estranhamento e até uma certa repulsa.

Elder Rocha participa com três trabalhos em papel⁴⁰, nos quais pares de olhos são recortados em elipses e fixados sobre um fundo riscado verticalmente. Em primeiro plano, círculos completamente preenchidos em diversas dimensões esparsos na superfície. Toda a composição se isenta da cor, sendo constituída apenas de branco e preto. Tal característica reforça o aspecto de antigas gravuras na reprodução dos olhos, remetendo à ideia de que aquelas figuras se encontram ali há muito tempo.

Essas obras, mesmo que dispostas sem uma proximidade ou alinhamento físicos, estabelecem um conjunto que se aproxima, afinal, olhos em um labirinto são úteis e podem se complementar ou se contradizer, lembrando que sempre precisaremos deles para encontrar a saída.

Chama ainda a atenção neste espaço uma das caixas de acrílico de Thaïs Helt, da série *Quase um museu de objetos esquecidos. Não precisa me explicar – é por isso que eu vim até aqui* (2015)⁴¹. Posicionada sobre uma base retangular afastada das paredes para que possamos observá-la de todos os lados, a caixa traz doze carretéis de linha (dentro de outra caixa de acrílico posicionada dentro da primeira e destacados ao centro da caixa maior) circundados por diversos zíperes, sempre fechados e, assim como os carretéis, de cores variadas.

Esse material, sejam carretéis, bordados, tecelagens, tramas, são encontrados por todos os espaços da mostra, remetendo ao fio de Ariadne e à sabedoria necessária para se sair de um labirinto.

Na Sala 2, um amplo espaço retangular, somos recebidos pela pintura *O Barqueiro* (2013)⁴², do artista pernambucano Bruno Vilela, em que, mais uma vez, a mitologia requisita seu espaço na mostra. O barqueiro, em tons de azul, sentado com remos em ambas as mãos, tem o rosto coberto por uma espécie de capuz com dois orifícios para os olhos, apresenta-se pronto para nos levar na travessia de mais um espaço da mostra.

Duas características chamam a atenção nesse espaço. A primeira é o grande número de trabalhos de caráter artesanal: marchetaria, bordados, esculturas em madeira, tramas e

⁴⁰ *Justaposição polar/Daqui já se pode ver o mar, torto (I, II, III)* (2009), nanquim, guache, acrílica e grafite sobre papel, 138x118 cm, cada.

⁴¹ *Não precisa me explicar – é por isso que eu vim até aqui* (2015), *assemblage*.

⁴² *O Barqueiro* (2013), óleo e folha de ouro sobre tela, 195x310 cm

muitas outras linguagens que requerem o trabalho manual dos artistas, o ofício de ateliê, ou, nas palavras de Mello, *hecho a mano*.⁴³

Destaque também para as referências à cidade de Brasília, como no conjunto de seis trabalhos de Polyanna Morgana⁴⁴, que representam as trilhas de Brasília, ressaltando, para o curador, o caráter labiríntico da cidade, segundo a percepção de Mello.⁴⁵

O último espaço ocupado pela mostra, o chamado Pavilhão de Vidro, constitui-se de um cubo com paredes de vidro, onde a expografia, bem como a narrativa, se desenvolveram no sentido de se libertar do labirinto.

Naquele espaço, com vista do horizonte de Brasília, as paredes foram “derrubadas”, transformando-se em bases para as obras, instaladas sobre plataformas constituídas de blocos de concreto, apontando para uma destruição das paredes (robustas, de concreto) e representando, enfim, a saída, do labirinto.

Instalado no teto do pavilhão, voltado para fora do espaço, uma obra do artista Flávio Cerqueira⁴⁶ nos remete à história de Ícaro. Na obra, um garoto é levado por balões coloridos, flutuando no espaço e parecendo deixar o labirinto para trás.

A estratégia do colecionador

O maior objetivo de Carvalho no momento, e no que tange ao seu acervo de arte contemporânea, é a sua disponibilização para acesso ao público, possibilitando não só que parte dele seja permanentemente exposta, quanto que todo ele esteja acessível para pesquisas e estudos, além de armazenado de forma segura e protegida.

Parte desta estratégia, como já verificamos, é a viabilização e promoção de mostras, de empréstimos, de inserção das obras do acervo em um sistema de circulação que desperte sua visibilidade e reconhecimento.

⁴³ Conforme entrevista concedida a mim pelo curador Vicente de Mello em 23 de fevereiro de 2022.

⁴⁴ Sem título (2008/2018), série *Mapa de caminhadas*, desenho, 66x96 cm (todos os trabalhos possuem o mesmo nome e as mesmas características).

⁴⁵ Conforme entrevista concedida a mim pelo curador Vicente de Mello em 23 de fevereiro de 2022.

⁴⁶ *Pretexto para te encontrar* (2013), escultura em bronze com pintura automotiva e cabos de aço.

Ao questioná-lo se faz recomendações às curadorias das mostras, Carvalho é categórico: “Sim: que elas não repetissem obras da exposição anterior. Pra que repetir se há tantas?”. (TINOCO; ANGELINI, 2018, p. 266)

Interessa ao colecionador que o maior número possível de artistas (e obras) do acervo esteja em circulação. Certamente a coleção possui seus cânones, ou trabalhos mais representativos, entretanto, a apresentação de um conjunto maior de obras sempre desperta para a visualização mais abrangente e ampla do acervo, contribuindo com a disseminação de sua riqueza e representatividade. O desdobramento dessa estratégia pode ser verificado nos números que acompanham as mostras.

Do total de cento e trinta e seis artistas apresentados nas cinco exposições, apenas um esteve presente em todas elas, o manauara Rodrigo Braga. Seus primeiros trabalhos foram incorporados ao acervo em 2007, e atualmente está representado por trinta e quatro obras entre vídeos, fotografias e um conjunto de gravuras.

Já o número de artistas que participaram de quatro das cinco mostras é mais extenso, porém, conta com apenas dezessete nomes. De um total de duzentos e vinte artistas presentes no acervo, este número representa apenas 7,7% deste total, refletindo a estratégia do colecionador e a diversidade do acervo.

Por outro lado, constituindo um indicador importante da diversidade e amplitude do acervo, cinquenta e oito artistas foram apresentados uma vez, o que significa 26% dos artistas presentes no acervo, um indicativo da sua pluralidade e riqueza em possibilidades curatoriais.

Já o processo de institucionalização do acervo caminha a passos largos. Juntamente com a produtora Daiana Castilho, cujos laços se estreitaram durante a mostra *Vértice*, Carvalho estabeleceu uma parceria que prevê a divulgação e acesso permanente ao acervo.

Na zona aeroportuária de Brasília, em conjunto com a concessionária do terminal e das áreas em seu entorno, está em fase inicial a construção de um grande centro cultural, o Centro de Arte de Brasília (CABRA). Com área total de doze mil metros quadrados, sendo quatro mil metros quadrados de espaços expositivos, além de teatro, área de reserva técnica, restaurantes e cafés, o empreendimento está ligado ao Instituto de Promoção e Pesquisa, Arte e Cultura do Distrito Federal (IPAC - DF), gerido por Castilho.

Para além do acervo de Carvalho, o instituto abrigará também outros três acervos privados⁴⁷, consolidando um conjunto de aproximadamente doze mil obras em comodato, armazenados e protegidos pelo CABRA.

O ambicioso projeto pretende promover a inserção de Brasília, e do Distrito Federal, no circuito dos grandes eventos associados à arte, hoje concentrados na região Sudeste do país. Nas palavras da produtora, “forçar uma desconcentração e criar uma instituição irradiadora de cultura no centro do país”. (CASTILHO, 2022)

Previsto para conclusão ainda em 2024, o projeto sofreu atrasos em decorrência da pandemia de COVID-19 e das incertezas geradas no cenário político, que influenciaram os investimentos em ações relacionadas à cultura.

⁴⁷ Trata-se dos acervos dos colecionadores Allen Roscoe, Chagas Freitas e Márcio Teixeira.

Capítulo 2. – Uma discussão sobre o sujeito e sua proposição na arte contemporânea

Após apresentarmos, a partir do olhar das curadorias, os eixos identificados e explorados nas concepções curatoriais sobre a coleção, convém introduzir uma questão que traz consigo a nossa proposta de leitura: até que ponto uma coleção com alicerces tão profundos nas relações de afeto do colecionador representa, ou traz à presença do colecionador, o artista?

Para elaborarmos melhor esta questão, tomemos a primeira exibição da coleção Gilberto Chateaubriand na cidade de São Paulo, em 1984, intitulada *Coleção Gilberto Chateaubriand: Retrato e Auto-Retrato da Arte Brasileira*. Seu curador, Frederico Morais, publica um texto chamado “História da Arte na Coleção Chateaubriand” (MORAIS, 2004), no qual transita pela Arte Brasileira a partir do recorte da coleção em exposição.

Naquele momento, para justificar a presença de tantos autorretratos no recorte exposto, o crítico traz as palavras do próprio colecionador:

Gosto de conviver com o rosto do artista. Talvez resida aí, nesta necessidade de conviver com pessoas que têm aquilo que me falta, o talento criador, um mecanismo de compensação. O auto-retrato é mais que a obra, é também, o autor. Como os autores são meus amigos, tê-los em minha coleção é de certa maneira continuar convivendo com eles - são companhias, presenças de amigos, recordações de episódios ligados à minha vida. (CHATEAUBRIAND *apud* MORAIS, 2004, p. 29)

Das diversas formas de se associar a imagem do artista à obra, dentre os diversos eixos de discussão e discursos, além da proposta acima e considerando o léxico da arte contemporânea, refinamos a nossa questão proposta, limitando um pouco mais a sua abrangência e colocando uma discussão central: como o sujeito contemporâneo se apresenta (o que nos leva a uma discussão sobre o sujeito) e como se dá a representação deste sujeito neste cenário da arte contemporânea?

Sem qualquer pretensão de diminuir a importância do autorretrato como uma produção rica e potente, a gramática da produção contemporânea expandiu esse gênero para um círculo aberto e diverso. Para além da expressão do próprio corpo do artista (que continua se dando, principalmente a partir de performances, *happenings*, vídeos, fotografias e outros), há a utilização também de materiais, sedimentos, restos, mapas, geografias e elementos que,

conforme a produção autoral, projeta, representa, reinventa o artista a partir de constituintes, e o faz presente (de forma indissociável) de sua obra.

Essa maneira de se apresentar (ou mesmo representar, a depender da intenção) está, por vezes, conectada à “identidade” assumida (e expressa) pelo artista, seja ela ligada às suas raízes, à sua identidade de gênero, à sua concepção familiar, realidade social, econômica e nas mais diversas abrangências geográficas, entre outras. Este tipo de produção, com forte laço identitário (ou que, de alguma maneira, revela um atributo do *self* do artista), possui uma presença constante no acervo de Carvalho.

No cerne dessa discussão está o sujeito, que passa por um tipo de mudança estrutural que o alija das sólidas localizações como indivíduos sociais, gerando um processo chamado de descentramento do sujeito, cujo produto é o sujeito contemporâneo, ou pós-moderno. (HALL, 2006)

Na produção artística contemporânea, este sujeito não necessariamente se mostra a partir da própria imagem. A referência a ele mesmo, conforme se apresenta no seu trabalho, pode transparecer por meio de incontáveis recursos plásticos e formais, bem como procedimentos, que, ao serem incluídos e diretamente apresentados em sua produção, expandem o recurso do autorretrato. Assim, o que era um retrato pode passar a ser parte da negociação de sua identidade (ou, no caso, uma identificação), expandida e alargada, abraçando outros recursos de re(a)apresentação. Essa expansão pode se dar a partir de materiais, de comportamentos e de *alter egos* que coincidem, em parte, com o sujeito, podendo ser considerados o descentramento do sujeito contemporâneo, de acordo com o postulado pelas ciências sociais.

O sujeito moderno

Premente para essa discussão é compreendermos o sujeito moderno como um sujeito histórico, que tem uma história, ou seja, foi formado em um determinado momento, existe (ou existiu) através do tempo, é passível de mudanças e, eventualmente, “morre”. (HALL, 2006, p. 24).

O dito sujeito moderno, ocidental ou ocidentalizado, se formou a partir de uma série de processos iniciados principalmente no período compreendido entre o Humanismo

Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, sendo esse intervalo considerado o motor que possibilitou ao sistema social da “modernidade” entrar em movimento (HALL, 2006, p. 25). Este sujeito se tornou “centrado” nos discursos e práticas que moldaram as sociedades modernas e, posteriormente, está sendo “descentrado” na modernidade tardia. (HALL, 2006)

Tal período concebeu um sujeito caracterizado por uma unidade que não poderia se dividir sendo, ao mesmo tempo, única e singular (HALL, 2006). No Renascimento, o homem foi projetado a uma posição central, enquanto na Reforma Protestante a rígida autoridade estabelecida pela Igreja Católica foi abalada, o que possibilitou a ligação direta entre o indivíduo e Deus, promovendo protagonismo ao indivíduo nessa relação, em oposição à mediada pela igreja.⁴⁸

Para além do Humanismo Renascentista e do Iluminismo, ao mesmo tempo que também pode ser considerado consequência destes, o processo de centramento do sujeito moderno foi acentuado pelas pequenas revoluções científicas que colocaram o sujeito numa posição mais questionadora, inquiridora e investigativa (HALL, 2006). Os impactos dessas revoluções tanto foram sentidos quanto racionalizados pelo filósofo francês René Descartes (1596-1650).

Na filosofia ainda se somou à contribuição de Descartes o trabalho do filósofo John Locke (1632-1704) ao definir o “indivíduo soberano”, sujeito da razão e, ao mesmo tempo, submetido às suas próprias ações, ou seja, sujeitado às suas consequências (HALL, 2006). Diante desse indivíduo soberano do final do século XVII, o sujeito se viu forçado a associar-se em grupos em decorrência das pressões sociais, da vida nas cidades e da necessidade de organização, tornando-se o que Hall chamou de “Sujeito Sociológico” (HALL, 2006, p. 30). Já no século XVIII, com o início do fim dessa individualização e a partir da necessidade de

⁴⁸ Michel De Certeau considera que “A virada da modernidade se caracteriza em primeiro lugar, no século XVII pela desvalorização do enunciado e pela concentração sobre o ato de enunciar, a enunciação. Quando se tinha certeza quanto ao locutor (“Deus fala no mundo”), a atenção se voltava para o ato de decodificar Seus enunciados, os “mistérios” do mundo. Mas quando essa certeza fica perturbada com as instituições políticas e religiosas que lhe davam garantia, pergunta-se pela possibilidade de achar substitutos para o único locutor: Quem falará? E a quem? Com o desaparecimento do Primeiro Locutor surge o problema da comunicação, ou seja, de uma linguagem que se deve *fazer* e não mais somente *ouvir*. No oceano na linguagem progressivamente disseminado, mundo sem margens e sem âncoras (é duvidoso, e logo improvável, que um Único sujeito se aproprie dele para fazê-lo falar), cada discurso particular atesta a ausência do lugar que, no passado, era atribuído ao indivíduo pela organização de um cosmos e, portanto, a necessidade de cortar para si um lugar por uma maneira própria de tratar um departamento da língua. Noutros termos, pelo fato de perder seu lugar, o indivíduo nasce como *sujeito*.” (CERTEAU, 1994, p.229)

organização social trazida pelas complexidades das sociedades deste período, o sujeito adquiriu uma forma mais coletiva e social.

No contexto da industrialização, da formação dos estados-nação, da democracia moderna e do capitalismo modernos, o cidadão individual torna-se “enredado nas maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno.” (HALL, 2006, p. 29-30) Surge então um sujeito de concepção mais social, visto como mais localizado e “definido”, dentro das estruturas e formações sustentadoras da sociedade moderna (HALL, 2006). Entretanto, para concluir o que Hall chama de sujeito moderno, ainda restam duas outras marcas a serem dadas: as teorias evolucionistas de Charles Darwin e o surgimento das novas ciências sociais.

Entre os anos de 1831 e 1836, o naturalista britânico Charles Darwin empreendeu uma longa viagem por toda a costa da América do Sul (incluindo as Ilhas Galápagos), Taiti, Nova Zelândia e Austrália, fazendo observações e tomando notas,⁴⁹ que culminaram com o lançamento do livro *A origem das espécies* (1859), descrevendo o processo de evolução natural, biológico e comum a todas as espécies vivas. Por meio de seu livro, Darwin retirou do homem sua natureza divina ou especial e demonstrou como todos os seres vivos estão ligados a um complexo sistema biológico, tendo como base para sua diferenciação o processo de evolução natural, ao qual todos os seres estão sujeitos. Apesar do grande prestígio de Darwin no meio científico à época, no interstício entre sua morte e o período chamado síntese da teoria evolutiva, as resistências à teoria evolucionista (e o avanço de teorias antidarwinistas) geraram o chamado Eclipse Darwinista, período no qual a evolução natural ainda era vista de uma forma fragmentada, dentro de um relativo isolamento, não alcançando todas as disciplinas da biologia com a mesma profundidade. (ARAÚJO; ARAÚJO, 2017)

Entre as formas de contrarresistência e disseminação de conhecimento, tanto o darwinismo quanto a ciência são tratados em celebrações e festejos dentro e fora do meio científico. Propostas curatoriais, em geral operando entre o lúdico, o curioso, a ciência e o artístico, também são eficientes meios para propor discussões e questões a respeito do tema.

Neste conjunto, o Museu de Arte do Rio (MAR), apresentou em 2016/2017, a mostra *Leopoldina, princesa da Independência, das artes e das ciências*. Na ocasião, foram exibidos, entre obras de arte e mobiliário, itens de botânica, zoologia e mineralogia, demonstrando o apreço da princesa pela ciência. Proposta em celebração aos 200 anos de chegada da

⁴⁹ Seus diários da expedição foram posteriormente publicados.

imperatriz ao Brasil, *Leopoldina* tem curadoria assinada por Luis Carlos Antonelli, Paulo Herkenhoff e Solange Godoya.⁵⁰

Outra mostra que podemos destacar, *Darwin: Origens & Evolução*,⁵¹ passou pelas cidades do Rio de Janeiro em 2019 (Museu do Meio Ambiente, no Jardim Botânico) e de São Paulo em 2021/2022 (Espaço de Exposições do Centro Cultural Fiesp). Promovida em celebração aos 210 anos do nascimento de Charles Darwin, para além de fósseis, crânios, animais taxidermizados e gravuras históricas, foram apresentados trabalhos dos artistas Giesla Motta e Leandro Lima, Tiago Sant’Ana, Fernando Lindote e da dinamarquesa Marika Seidler.

Ao mesmo tempo em que Darwin desenvolvia suas teorias, as novas ciências sociais, representadas principalmente pela psicologia e o estudo do indivíduo e de seus processos mentais; e pela sociologia, que localiza o indivíduo em processos de grupo e nas normas coletivas, possibilitaram um isolamento dos objetos de estudo, favorecendo um aprofundamento em seus respectivos campos e instrumentalizando melhor ambas as áreas para lidar com seus temas.

Assim, tanto o desenvolvimento quanto o isolamento das ciências sociais, permitiram localizar o indivíduo em processos de grupo e nas normas coletivas que subjaziam a qualquer contato entre sujeitos individuais. Estas ciências desenvolveram uma alternativa à forma subjetiva como os indivíduos eram formados por meio de sua participação em relações sociais mais amplas. “Essa ‘internalização’ do exterior do sujeito, e essa ‘externalização’ do interior, através da ação no mundo social, constituem a descrição sociológica primária do sujeito moderno e estão compreendidas na teoria da socialização.” (HALL, 2006, p. 31)

A partir dessa constatação, restava completo o “sujeito sociológico na modernidade tardia” (HALL, 2006, p. 33), preparado para iniciar seu descentramento, um processo de erosão que o altera de forma a descaracterizá-lo, decretando sua morte e o considerando um novo sujeito. O mais forte sintoma desta morte é a fragmentação da identidade do indivíduo moderno em várias identificações. Podemos nomear este processo como “crise do sujeito”,

⁵⁰ Conforme texto sobre a exposição disponibilizado pelo museu: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/leopoldina-princesa-da-independencia-das-artes-e-das-ciencias/> Acesso em 15 ago. 2022.

⁵¹ As informações sobre esta exposição, incluindo uma visita virtual, podem ser encontradas no sítio eletrônico da FIESP, no endereço: <https://www.sesisp.org.br/cultura/noticia/mostra-que-explora-o-mundo-de-charles-darwin-chega-ao-centro-cultural-fiesp> Acesso em 15 ago. 2022.

“descentramento do sujeito”, “deslocamento do sujeito” ou mesmo “fragmentação do sujeito”.

Entretanto, para além da perspectiva de Hall, ainda nos interessa trazer uma breve referência à retomada de alguns valores medievais pelo sujeito, através da perspectiva romântica, cuja base fundadora ampara-se na filosofia de Hegel (1770-1831).

Alicerçado no movimento dialético constituído por tese, antítese e síntese, o espírito romântico surge como a síntese do embate entre a tese, expressa na ideia pura, e a sua antítese, a natureza, vista como objeto criado e como antagónico à ideia. (ROCHA, 2010)

Para aquele sujeito,

a razão se constitui num amálgama que entrelaça as naturezas viva e inorgânica à vida social, passando pela experiência individual. Hegel, a partir da dialética, pensa a subjetividade como a junção da emoção, do desejo e da imaginação. Tal conceito de indivíduo tornou-se a base do sujeito romântico. (ROCHA, 2010, p. 4)

Neste contexto, a identidade romântica pressupõe um conflito entre o eu e a realidade social, buscando uma integração com a natureza, não mais vista como uma peça de decoração árcaica e sim como manifestação suprema do ente divino e fonte da criação. (ROCHA, 2010)

Ao mesmo tempo, essa identidade é expressa no ideal romântico do homem simples, rústico, campesino e identificado com a própria natureza, promovendo um princípio de ruptura, de conflitos e tentativas de acomodação, propiciando, então, o início da ruptura do sujeito cujas raízes foram plantadas a partir do século XVI.

O sujeito contemporâneo

Vamos observar com mais detalhes os cinco principais movimentos, todos ocorridos no século XX, que promoveram esse deslocamento e geraram o novo sujeito contemporâneo, “Pós-Moderno”, descentrado ou deslocado. (HALL, 2006)

O primeiro movimento que tenciona a posição do sujeito é a tradição do pensamento marxista. Mesmo o Marxismo pertencendo ao século XIX, o processo mais importante para o processo de descentramento do sujeito foi desencadeado pelas releituras marxistas realizadas na década de 1960, particularmente por Louis Althusser. O filósofo, a partir do seguinte texto

de *O 18 de Brumário*, “Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem segundo a sua livre vontade, em circunstâncias escolhidas por eles próprios, mas nas circunstâncias imediatamente encontradas, dadas e transmitidas” (MARX; ENGELS, 1982, p. 417) considerava uma concepção mais materialista e estruturalista do indivíduo, na qual suas ações só poderiam se dar a partir do contexto das condições históricas e culturais de sua formação, ou seja, os homens só poderiam empreender mudanças se tivessem uma base histórica que favorecesse esse empreendimento.

No contexto das críticas marxistas ao estruturalismo nos anos 1970 (naquele momento, o principal debate do marxismo girava em torno do estruturalismo), os sujeitos eram, para Althusser,

constituídos na e pela ideologia, por meio de um processo de interpelação mútua e de espelhamento: a ideologia se estrutura e funciona de tal forma que, nela e por ela, os indivíduos são necessariamente constituídos como sujeitos, os quais vivem como se fossem livres e responsáveis ao mesmo tempo em que levados (e educados) a se submeterem a um “sujeito absoluto” no qual se espelham e que é, desse modo, seu modelo ou mesmo sua matriz, nele podendo “contemplar sua própria imagem (presente e futura).” (ALTHUSSER *apud* GOTO, 2017, p. 1.064)

A presença e a intensidade desta discussão reforçam a ruptura com o sujeito centrado e uno, trazendo novamente à baila a visão de Marx (1982), que deslocou duas proposições da filosofia, a primeira de que “há uma essência universal de homem” e também “que essa essência é o atributo de ‘cada indivíduo singular’, o qual é seu sujeito real”. (HALL, 2006, p. 35)

O segundo movimento do pensamento ocidental a contribuir fortemente com esse descentramento foi a teoria do inconsciente, do fundador da psicanálise, Sigmund Freud (1996; 2020). Considerando o relevante interesse para a pesquisa, a necessidade de um detalhamento maior dessa teoria e seu impacto na concepção deste novo sujeito, este movimento será abordado adiante.

O terceiro movimento é o trabalho do linguista Ferdinand de Saussure (*apud* PIETROFORTE; FIORIN, 2004), o qual argumentava que a língua é um sistema social, não individual, e que os significados produzidos estavam posicionados num arcabouço de significados das culturas e conceitos preestabelecidos, retirando a linguagem do campo individual e a transpondo para a coletividade. Desta forma, a partir da linguagem, o homem

também perdia unidade, se submetendo a mais um sistema coletivo, fora de seu campo de ação imediato, por meio da linguagem.

Segundo Saussure, a língua (apartada da fala, atribuída ao sujeito falante), é uma instituição semiológica social, ou seja, é externa ao indivíduo, não podendo ser criada ou modificada por ele, sofrendo alterações apenas no decorrer do tempo. Neste contexto, a fala é um acessório, um resíduo excluído do campo da análise linguística. (SASSURE *apud* TFOUNI; CARREIRA, 2017)

Ainda pertencente aos grandes movimentos de descentramento, tem destaque o trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault. Com seus estudos sobre a relação de poder e institucionalização, Foucault ajuda a redesenhar o posicionamento do indivíduo na sociedade, efetua uma espécie de genealogia do sujeito moderno, além de destacar um novo tipo de poder, que ele chama de poder disciplinar:

Michel Foucault elabora a sua genealogia do sujeito moderno ressaltando um novo tipo de poder, o qual ele nomeia como “poder disciplinar”, e cujo estabelecimento perpassa todo o século XIX, estendendo-se até o início do século passado. Como o próprio nome indica, tal poder se ocupa com a regulação e controle das massas e, numa fase posterior, do indivíduo e do corpo. Para colocar em prática as suas formas de controle, o poder disciplinar erigiu instituições para este fim. São elas: hospitais, escolas, quartéis, clínicas *et cetera*. (ROCHA, 2010, p. 10)

Foucault aponta como os indivíduos estão submetidos a sistemas de poder que, assim como nos casos anteriores, lhes retiram sua suposta “liberdade” e demonstram como, por mais que o indivíduo acredite ser único, detentor de sua vontade individual, essa potência foi ruindo e revelando esse esfacelamento do que, até o início do século XX, parecia ser uno.

Ao propor, em sua publicação *Vigiar e Punir* (1975), processos de disciplinarização, Foucault demonstra que, por meio desses mecanismos, os indivíduos são preparados para a execução de técnicas normativas que os tornam úteis a quem exerce determinado poder. Essa disciplinarização ocorre de forma sutil, sem que esses indivíduos se deem conta, sendo submetidos a ela dentro das instituições como a família, quartel, fábrica, escolas e outros.

Neste cenário, o último movimento do processo de descentramento do sujeito, capitaneado pelo feminismo, foi o conjunto de movimentos associados ao ano de 1968, um “grande marco da modernidade tardia” (HALL, 2006, p.44). Para o sociólogo,

Cada movimento apelava para a *identidade* social de seus sustentadores. Assim, o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante. Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a *política de identidade* – uma identidade para cada movimento. (HALL, 2006, p.44)

Essa política de identidade reverbera fortemente até o momento atual, consistindo de mote, gatilho ou finalidade, tanto de jovens artistas quanto de artistas de produção já consolidada, estando fortemente presente no acervo de Carvalho. A política de identidade proposta por Hall comumente se desdobra nas mostras de arte contemporânea, destacando-se nas maiores instituições museais do país, em exposições como *A Cor do Brasil* (Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2016-2017); *Histórias afro-atlânticas* (Museu de Arte de São Paulo, 2018); *Histórias Brasileiras* (Museu de Arte de São Paulo, 2022); *QueerMuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira* (Santander Cultural, Porto Alegre, 2018)⁵²; além da 17ª Bienal de São Paulo, *Como Viver Junto*; e da 10ª Bienal do Mercosul, *mensagem de uma nova américa*, entre muitas outras, frutos das negociações identitárias na história da arte contemporânea brasileira.

Ainda refletindo esse movimento e seus desdobramentos, durante o ano de 2019, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), empreendeu duas mostras dedicadas às mulheres: *Histórias das mulheres: artistas até 1900* e *Histórias feministas: artistas depois de 2000*. As mostras, concomitantes, dialogam e se contrapõem, integrando um ciclo de exposições, oficinas, seminários e palestras, que, segundo a proposta do museu, visam a ampliar o debate que ganhou evidência entre os anos 1960 e 1980⁵³. Na segunda mostra, os trabalhos de 30 artistas e coletivos que produzem com base em perspectivas feministas foram apresentados. O recorte temporal da mostra traz a discussão para a forma como o tema é operado na produção atual. Foram expostas obras de artistas como Marcela Cantuária (presente no acervo de Carvalho), Mônica Ventura, Sallisa Rosa, entre outras.

⁵² A mostra, composta por 270 obras que abordavam as questões de gênero e diferença, foi aberta ao público em 15 de agosto de 2019 com previsão de encerramento em 8 de outubro. Entretanto foi precocemente cancelada no dia 10 de setembro, sob forte resistência de religiosos e acusações de pornografia, pedofilia e zoofilia.

⁵³ De acordo com o sitio eletrônico do museu na Internet. Acessível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-feministas>. Acesso em 15 nov. 2022.

A fragmentação do sujeito pela psicanálise

Retornando ao movimento que mais nos interessa, a teoria psicanalítica abalou a centralidade do sujeito racional com suas propostas de que “nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma ‘lógica’ muito diferente daquela da Razão”. (HALL, 2006, p. 36)

Freud, consciente da importância de suas teorias para a concepção do sujeito, conclui sua Conferência XVII, “Fixação Em Traumas – O Inconsciente” com a seguinte colocação:

Ao enfatizar desta maneira o inconsciente na vida mental, contudo, conjuramos a maior parte dos maus espíritos da crítica contrário à psicanálise. Não se surpreendam com isso, e não suponham que a resistência contra nós se baseia tão-somente na compreensível dificuldade que constitui o inconsciente ou na relativa inacessibilidade das experiências que proporcionam provas do mesmo. A origem dessa resistência, segundo penso, situa-se em algo mais profundo. No transcorrer dos séculos, o ingênuo amor-próprio dos homens teve de submeter-se a dois grandes golpes desferidos pela ciência. O primeiro foi quando souberam que a nossa Terra não era o centro do universo, mas o diminuto fragmento de um sistema cósmico de uma vastidão que mal se pode imaginar. Isto estabelece conexão, em nossas mentes, com o nome de Copérnico, embora algo semelhante já tivesse sido afirmado pela ciência de Alexandria. O segundo golpe foi dado quando a investigação biológica destruiu o lugar supostamente privilegiado do homem na criação, e provou sua descendência do reino animal e sua inextirpável natureza animal. Esta nova avaliação foi realizada em nossos dias, por Darwin, Wallace e seus predecessores, embora não sem a mais violenta oposição contemporânea. Mas a megalomania humana terá sofrido seu terceiro golpe, o mais violento, a partir da pesquisa psicológica da época atual, que procura provar o ego que ele não é senhor nem mesmo em sua própria casa, devendo, porém, contentar-se com escassas informações acerca do que acontece inconscientemente em sua mente. Os psicanalistas não foram os primeiros e nem os únicos que fizeram essa invocação à introspecção; todavia, parece ser nosso destino conferir-lhe expressão mais vigorosa e apoiá-la com material empírico que é encontrado em todas as pessoas. Em conseqüência, surge a revolta geral contra nossa ciência, o desrespeito a todas as considerações de civilidade acadêmica e a oposição se desvencilha de todas as barreiras da lógica imparcial. Em ademais de tudo isso, perturbamos a paz deste mundo também de uma outra forma, conforme em breve os senhores ouvirão. (FREUD, 1996, p. 292)

O trecho acima, proferido em conferência realizada em 1917 na Universidade de Viena, é um dos mais marcantes de toda a trajetória de Freud. Inicialmente, o conferencista apresenta a importância da psicanálise, de forma consciente e segura, a partir do prisma de seu campo de pesquisa. Freud, assim como Hall, chama para a discussão o sujeito, abordando

uma cronologia sobre o que ele nomeia “golpes desferidos pela ciência”. Freud, já com o terreno da psicologia ou psicanálise definidos (aqui me utilizando da narrativa de Hall), apela para o narcisismo humano, objeto de pesquisa da psicologia, já assentada em seu domínio próprio.

Para abordar a teoria do heliocentrismo, enquanto Hall convoca o filósofo René Descartes, Freud interpela Copérnico, porém, para além do heliocentrismo, defendido por ambos concomitantemente, e que nos interessa, Descartes teve um papel na filosofia da época que compôs melhor com o argumento do sociólogo. Para este momento da discussão, essa diferenciação é irrelevante, conforme o próprio Freud coloca: já havia menções a essa teoria na “ciência de Alexandria”.

Em decorrência de sua teoria heliocêntrica, Copérnico foi denunciado e julgado duas vezes pelo tribunal da Santa Inquisição, tendo morrido em prisão domiciliar depois de cumprir aproximadamente nove anos de uma pena perpétua. A condenação de Copérnico levou Descartes a desistir de publicar suas teorias no mesmo sentido.

Entretanto, filósofos e cientistas contemporâneos de Copérnico como Giordano Bruno, Johannes Kepler e Galileu Galilei, se engajaram, elaboraram seus métodos e instrumentos, contribuindo para toda a revolução do pensamento científico (Porto; Porto, 2008).

O segundo golpe da ciência, citado por Freud e que, para Hall, contribuiu com a formação do seu “sujeito sociológico”, foi a teoria evolucionista do biólogo Charles Darwin. Para Freud, o deslocamento realizado por Darwin, a partir de sua teoria evolucionista, consistiu em um profundo abalo proferido pela ciência no narcisismo humano.

Esses dois golpes, como colocados por Freud, foram tão profundos que ainda hoje observamos resistências às teorias que os deferiram. Para além da célebre e incansável disputa entre o criacionismo e o darwinismo, protagonizadas nas diversas escolas religiosas pelo mundo afora, as teorias de terraplanismo (muitas delas reavivadas ou retomadas tardiamente) demonstram que esses reverses atingiram de forma tão demasiada o ego do sujeito que ainda não foram superados.

Esse é um indicador de que apesar de uma sistematização desse sujeito moderno como sendo um sujeito histórico, formado por fases, fruto de um constructo social e que tem sua derrocada, sua essência ainda deixa e repassa rastros e perspectivas que se misturam, que vão tornando o indivíduo cada dia mais complexo.

Freud inicia a conclusão desta conferência se referindo à resistência sofrida pela própria psicanálise, que, golpe último e o mais violento da ciência (até aquele momento), na megalomania humana, pode ser sintetizada pela sua célebre sentença, na qual afirma que a psicologia da época atual procura provar que o Eu não é senhor nem mesmo em sua própria casa. (FREUD, 1996)

A metáfora utilizada por Freud muito nos esclarece sobre essa ruptura do sujeito. A analogia é bastante eloquente quando trata o sujeito como um ambiente múltiplo, dividido, com áreas mais íntimas, restritas, e outras mais sociais, abertas a aceitar visitantes, ao mesmo tempo que demonstra a fragmentação, a divisão do sujeito em áreas, ou regiões as quais, por vezes, nem ele acessa com frequência (às vezes nem mesmo consegue fazê-lo). Prosseguindo nesta analogia, as moradas também possuem suas janelas, espaços de ligação menores entre os interiores e o exterior, por onde também podem entrar malfeitores ou insetos, ainda que se usem cortinas ou janelas.

Conforme postulado pelo psicanalista, “(...) o conteúdo da consciência é muito pequeno, de modo que a maior parte do que chamamos de conhecimento consciente deve permanecer, por consideráveis períodos de tempo, num estado de latência, isto é, deve estar psiquicamente inconsciente”. (FREUD, 1915, p. 172) Essa chave de compreensão dá a verdadeira dimensão da proposta de Freud, pois, numa inversão principalmente da máxima de Copérnico, “penso, logo existo”, Freud postula que a consciência é apenas uma pequena parte do indivíduo, e que a maior parte dele se encontra oculta, ainda desconhecida naquele momento histórico.

Propondo o sujeito

Os fundamentos da psicanálise foram colocados principalmente na obra *A Interpretação dos Sonhos*, que, lançada no final do ano de 1899 (apesar de ter sido datada como 1900), caminhou *pari passu* com a arte moderna, rompendo o século XX e adentrando por ele a partir de um processo de ruptura, de fragmentação, decomposição e desmaterialização, desconstituindo tanto o objeto de arte quanto o próprio sujeito.

Interessa-nos este paralelo com a arte moderna pois a proposição da dita arte desmaterializada, sob a forma de *happenings*, performances e ações, juntamente com a

chamada arte conceitual, propuseram uma nova forma de relacionamento entre o artista, a obra e o espectador. Em ambos os casos, a forma como a obra de arte se propõe avança sobre o sujeito de formas inovadora: a primeira a partir dos corpos, da imersão e participação do espectador; e a segunda, muitas vezes, partindo de seu envolvimento com a individualidade do artista, de identificações e proposições imateriais da obra de arte.

Para além dos movimentos surrealista e dadaísta, entusiastas declarados⁵⁴ das teorias promovidas pela psicanálise, toda a arte do século XX propôs uma visão livre dos cânones (ou fundando novos) e dos dogmatismos que vigoraram até o início do século XX na produção artística. Isto possibilitou uma ampla expansão dos suportes, linguagens, poéticas e produções, e permitiu o exercício mais livre e menos regulado, decorrente do fim das restrições ou da determinação até outrora vigentes.

Após a pacificação, voltemos à nossa questão: como fazer uso do ferramental oferecido pela psicanálise para entendermos esse descentramento do sujeito a partir do trabalho artístico? Mais especificamente, a partir da psicanálise, como podemos encontrar o sujeito na obra de arte contemporânea? Como se dá a convocação do sujeito a partir da obra de arte?

Partamos da afirmação da professora e psicanalista Tânia Rivera (2007a, p. 19):

Isso que a psicanálise teoriza e promove, o descentramento do sujeito, a produção artística o efetua, em seu próprio campo, e mais agudamente (ou com outro relevo) a partir das décadas de 50-60. De modo que não se trata mais de tomar o artista em oposição complementar ao espectador, mas de conceber o sujeito como algo que se produz fugidamente entre os dois, graças a um certo arranjo situacional que é sempre um arranjo simbólico. Seja ele um dispositivo, uma ação, um conceito ou certa presença de um corpo, um objeto ou um lugar, ele deve estar em medida de convocar o sujeito e reconfigurar suas relações ao objeto.

Após o conceitualismo dos anos 1960, com o surgimento da arte conceitual e de performances, *happenings*, entre outros movimentos imateriais associados à produção artística, a obra de arte passa pelo processo chamado de “desmaterialização da arte”. Esse processo, cujo início podemos situar já nos anos 1950 nos Estados Unidos (a partir da *Action*

⁵⁴ Do início do século XX, o movimento dadaísta, e após a primeira guerra mundial, o movimento surrealista, ambos se situaram nesse campo de experimentações que consideravam a psicanálise como um constructo teórico para suas produções. Apesar de Freud ter dedicado comentários nada abonadores a estes artistas (tanto em cartas quanto em diálogos), nomes como Max Ernst consideravam a leitura de textos de Freud, realizada no início dos anos de 1919, fundamental para seu trabalho.

Painting), questionou o objeto de arte e, a partir dos movimentos que vieram a seguir, foi sendo tensionado. O poder de manifestação do artista e do espectador (a partir de uma ação) invoca o sujeito por meio de uma série de mecanismos e artifícios, dos quais veremos alguns exemplos.

O primeiro envolve o próprio corpo do artista como estratégia de subjetivação. Rivera (2013) propõe a seguinte manobra:

O sujeito de que se trata na arte há muito não é mais aquele olho soberano capaz de ordenar a representação em regras mais ou menos fixas. Ele é outro: descentrado, não coincide mais com um centro organizador da representação. O sujeito que retorna na arte contemporânea se desmaterializou e problematizou suas fronteiras em relação ao outro, no mesmo passo em que se temporalizou e deslocou em uma nova concepção, fragmentada, do espaço. Contudo, uma vez abandonado seu lugar como origem inequívoca da representação, ele volta de fora da representação, como corpo real – o que reconfigura suas relações consigo próprio, com o objeto e com o espaço. O sujeito recusa-se a se assimilar ao olho ideal e, nesse deslocamento, perde seu lugar de direito para retornar como questão, em uma convocação direta do espectador. (RIVERA, 2013, p. 21)

Na contemporaneidade, tudo parece estar deslocado, as referências, estáveis e fixas, estremecem, se fragmentam. O olho não é mais o mesmo (soberano), a representação não é mais a mesma (ordenada em regras mais ou menos fixas), o sujeito se desmaterializou e problematizou suas fronteiras em relação ao outro (a perda dessas fronteiras permite tanto que o sujeito se mova em direção ao espectador quanto o contrário). Por fim, o sujeito retorna como questão, convocando diretamente o espectador.

Além de ruir com as estruturas estáveis e fixas presentes desde o Renascimento (durante o processo conduzido pela arte moderna), a desmaterialização da obra traz a presença do espectador (às vezes agindo diretamente no processo artístico, às vezes desvendando suas questões à sua maneira), já fragmentado, assim como o próprio artista, desenhando um ambiente onde se desdobram questões que partem em ambas as direções.

Abordando o trabalho *Douleur exquise* (2007), da artista Sophie Calle, Rivera apresenta uma manobra que pode ser aproximada da abordagem proposta. O trabalho consiste na narrativa, durante 99 dias, da triste história do fim inesperado de seu relacionamento amoroso. A história, contada após o acontecimento e já em Paris (o rompimento se deu enquanto Calle estava no Japão, após a desistência de seu companheiro de encontrá-la na Índia, pois estava apaixonado por outra mulher), é dividida diariamente com amigos ou

desconhecidos, encerrando sempre com a seguinte questão: “Quando você mais sofreu?” (CALLE *apud* RIVERA, 2007a, p. 14)

Quinze anos após o término, a artista lança o livro *Douleur exquise*, com fotografias e cartas, marcadas com a contagem regressiva para o desencontro. O livro, em ordem cronológica, marca o dia do ocorrido com a fotografia de um telefone vermelho sobre a cama do quarto do hotel, aparelho por meio do qual recebeu a notícia de que seu companheiro não iria mais encontrá-la. (RIVERA, 2007a)

Rivera conecta a dor da artista ao sublime romântico: “Essa é a posição romântica do sublime” (RIVERA, 2007^a, p. 15). A obra de Calle apresentando-se radicalmente subjetiva, constitui-se de um motor para a reflexão sobre o que a psicanalista chama de *efeitos de sujeito*:

Tal efeito de sujeito não diz respeito à presença do autor, do artista, em uma obra. O artista designa-se por sua obra e não antes dela, ele não preexiste como artista a seu trabalho. Por mais que uma obra apresente-se como francamente autobiográfica, ela distancia-se do eu que a enuncia em prol de uma universalidade. Freud afirma que a verdadeira arte poética residiria na conjuração do que é estritamente pessoal em prol de um laço com o outro, o espectador ou leitor (Freud, [1908] 1976). No entanto, não deixam de ser as fantasias do sujeito seu ponto de partida. As fantasias são próprias ao sujeito, ou melhor, ele com elas se forma, constituindo-se ao tornar suas as fantasias do Outro, que a ele preexistem. Mas tais fantasias devem, para enlaçar o outro, tornar-se, diríamos, impróprias: convite à apropriação, ou seja, capazes de (re)convocar o sujeito a fantasiar, (re)constituindo-se como a elas assujeitado. Assim, a dor de Sophie nos relança a questão de nossa própria dor. Sua história nos é endereçada e é um convite para que se refaça a nossa. (RIVERA, 2007, p. 16)

Calle, após expor sua dor, desperta a de seu ouvinte para gerar uma identificação, uma aproximação, que se dá nos dois sentidos. A partir de seu *efeito de sujeito*, o artista se “designa” por sua obra, desmaterializado, sendo chamado pelo espectador por meio da “conjuração do que é estritamente pessoal em prol de um laço com o outro”. (RIVERA, 2007, p. 16)

Nesta análise, novamente vemos como a obra de arte se abre num leque de sentidos e significados, muitas vezes fragmentados e diluídos, possibilitando que o espectador se conecte a ela (ou ao artista) a partir da identificação mais potente ativada pelo relacionamento estabelecido.

Podemos vislumbrar manobra semelhante ao observarmos o trabalho de Thaís Helt na série *Quase um museu de objetos esquecidos. Não precisa me explicar – é por isso que vim até*

aqui (2015). O trabalho, parcialmente integrante da Coleção Sérgio Carvalho, é composto por mais de cem caixas de acrílico contendo objetos pessoais da artista e de sua família, aproximando-se, à primeira vista, de uma abordagem colecionista. Entretanto, a natureza desses objetos nos atrai à obra também de outras formas. Como um enorme gabinete de curiosidades, as caixas apresentam um grande arquivo familiar: tecidos, cartas de baralho, bonecas, recortes, fotografias, livros, bustos, luvas, bordados, um sem-número de objetos que convidam o espectador a percorrê-las, a refletir sobre aqueles objetos sob sua própria perspectiva, ressignificando esse grande arquivo a cada leitura. Este lastro familiar e histórico da artista, em algum momento, também se torna parte de um cotidiano comum. Ao percorrer, seja a partir do movimento de aproximação física com as caixas, da curiosidade de cada um, dos objetos em si e de seus significados e, por fim, da narrativa constituída a partir deles, o espectador também se lança sobre a obra, em busca de apropriar-se de algum sentido.

Outra perspectiva sobre esse relacionamento que envolve a proposição do artista, a execução da obra e a recepção, provém da artista e professora Elida Tessler (2002), que busca outra possibilidade em Marcel Duchamp. A partir de seu coeficiente artístico, definido como “uma relação aritmética entre o que parece inexpressão embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente” (DUCHAMP *apud* TESSLER, 2002, p. 78), o artista francês propõe tanto que há uma intenção, que nem sempre se concretiza na obra de arte, quanto há a existência de uma expressão concreta que escapou à intenção. Tessler esclarece:

Da intenção à realização, há todo um processo de trabalho, onde o artista atravessa uma série de reações totalmente subjetivas, das quais, diria Duchamp, ele não teria consciência, pelo menos no plano estético. Pensamento e gesto interligados, a criação passa a ser o resultado de um lance que conta com o acaso, embora muitas vezes o projeto do trabalho não aponte espaço para tal. Assim, acentua-se a diferença entre a intenção e a realização do trabalho. É possível lembrar aqui das proposições de Umberto Eco, em relação a uma obra aberta, onde somente o olhar ou o gesto do espectador concluiriam a proposição do artista, conferindo pluralidade ao projeto do artista, conferindo pluralidade ao projeto inicial. Segundo Duchamp, neste caso, o artista não pode ter consciência da diversidade de olhares, e conseqüentemente das “falhas” que a sua intenção vem a sofrer. (TESSLER, 2002, p. 79)

Esse jogo entre proposições, indeterminações e assimilações, adere, para além da proposição de Tessler, ao processo de subjetivação da obra a partir da identidade por meio dos *efeitos de sujeito* de Rivera. Ainda observando o trabalho de Helt, é perceptível a forma

como a artista abre seu trabalho para um extenso (provavelmente ilimitado) espectro de combinações, memórias, possibilidades e narrativas, possibilitando a adesão do espectador de uma forma tão ampla que não pode ser precisamente prevista por ela, no campo onde se confundem intenção e recepção, onde memórias, subjetividades e lembranças se misturam.

O fenômeno da globalização

Na trilha da subjetivação, para além das propostas apresentadas anteriormente, há ainda uma importante produção contemporânea que opera por meio de materiais (ou suportes) específicos, ligados de alguma forma a um lastro autobiográfico do artista.

Essa produção, em geral, interage de forma mais direta com outro fenômeno social que também contribuiu (e ainda contribui), tanto para a formação do sujeito quanto para a produção artística contemporânea: a globalização.

Consideremos como globalização a série de mudanças “produtivas, financeiras, demográficas e tecnológicas”, ocorridas a partir da segunda metade do século XX, que, “reforçando umas às outras de modo cumulativo, produzem uma interdependência do mundo não só maior, mas também distinta da obtida no período da colonização europeia do Novo Mundo.”(ANJOS, 2005, p. 8)

Essas mudanças compreendem a transnacionalização da produção de mercadorias, a construção de mercados financeiros, os deslocamentos populacionais e, a partir dos anos 1990, o desenvolvimento tecnológico que inclui a popularização da internet (ANJOS, 2005, p. 9). Esse cenário globalizado, de continuidade ao processo iniciado na colonização europeia, também promove uma imposição de modelos de consumo, de costumes e de estilos de vida que poderia, numa situação extrema, gerar uma homogeneização cultural. Entretanto, ao mesmo tempo que a globalização trabalha para unificar as identidades em torno de bens e comportamentos difundidos através da ampla rede de comunicações, também gera uma forte reação que reforça identidades, reafirma as identidades locais e, contraditoriamente, serve de alimento ao sistema globalizado, através da indústria do turismo, do exógeno e do excêntrico.

Para Anjos (2005), o receio de uma suposta homogeneização da cultura não considera os mecanismos de reação e adaptação das culturas periféricas, que promovem formas inéditas de manifestação, resultado do conflito entre essas forças. Ao contrário do que se pensa, essa resistência também provê o sistema globalizado de bens e símbolos que ele demanda.

Hall (2006) também observa a ação desse mesmo mecanismo de demanda e ainda apresenta separadamente duas outras contratendências à homogeneização cultural causada pela globalização: a disparidade de abrangência dos sistemas globalizados em intensidade (afinal, a globalização não atinge a todas as comunidades do globo da mesma forma) e também a diferença entre os setores dentro dessa economia diversamente afetada.

Já o historiador da arte Terry Smith (2017) vê três correntes na produção artística contemporânea. Enquanto a primeira se constitui de “tendências remodernistas, retro-sensacionalistas, e especularistas, fundidas numa só corrente, que continua a predominar nos mercados e circuitos de arte Euroamericanos e outros” (SMITH, 2017, p. 151), a segunda representa a mesma resistência colocada por Anjos (2005) e Hall (2006), particularmente contrária à primeira corrente:

Contra aqueles, emergiu uma arte criada de acordo com prioridades nacionalistas, identitárias e críticas, especialmente de culturas previamente colonizadas. Isso ficou proeminente nos circuitos internacionais como bienais e exposições temporárias itinerantes: esta é a arte da transicionalidade transnacional. Para muitos artistas, curadores e críticos envolvidos, ela evoluiu em ao menos três fases distintas: uma reativa, a procura anti-imperialista de um imaginário nacional e localista; depois uma rejeição de um identitarismo simplista e um nacionalismo corrupto em favor de um internacionalismo ingênuo; seguido por uma busca ampla por um cosmopolitismo integrado, ou um mundanismo, no contexto de uma transição permanente de todas as coisas e relações⁵⁵. (SMITH, 2017, p. 151)

A terceira corrente contemporânea, para o historiador da arte, se constitui de manifestações mais pontuais, majoritariamente utilizando das novas tecnologias de comunicação e ligada a uma arte em pequena escala, localizada dentro das condições da vida na contemporaneidade.

⁵⁵ O impacto dessa corrente no mundo como um todo se tornou o que Orkui Enwezor chama de “a constelação pós-colonial”. Ver: SMITH, Terry; ENWEZOR, Okwui; CONDEE, Nancy (eds.). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham, NC: Duke University Press, 2008, p. 207-234. (Nota do Autor)

A partir do final dos anos 1980, o tema da globalização, juntamente com a resistência a ela tanto a partir da “periferia” do mundo ocidental quanto do mundo dito não ocidental, repercutiu em discursos curatoriais de grandes mostras e das grandes bienais de arte.

Sob a perspectiva Sul-Sul, possivelmente a mostra de maior importância neste recorte foi a III Bienal de Havana , *Tradição e contemporaneidade na arte do terceiro mundo* (1989), evento “considerado um marco na virada das grandes mostras periódicas de arte contemporânea para além dos limites ditados pelo circuito hegemônico”. (COUTO, 2021, p. 2)

Nesta mostra,

A apresentação de obras de países do Terceiro Mundo no contexto da história da arte ocidental foi oportuna, dado o debate intenso e contínuo sobre a persistente ‘alteridade’ de trabalhos como esses pelo *mainstream* da arte ocidental, como ocorrera na infame exposição sobre Primitivismo no MoMA de Nova York em 1985, e, indiscutivelmente, também no discurso “o Ocidente ou o resto”, de “Magiciens de la Terre” (WEISS *apud* COUTO, 2021, p. 8)

Já fora do eixo Sul-Sul, a proposta curatorial mais discutida a abordar o tema, sem desprezar outras exposições de grande importância e diversas bienais de arte,⁵⁶ foi a mostra *Magiciens de la Terre* (1989), no *Centre Georges Pompidou*, em Paris, com curadoria do historiador da arte e curador Jean-Hubert Martin.

A mostra contou com aproximadamente cem artistas, divididos entre cinquenta ocidentais e cinquenta não ocidentais. Polêmica desde seu título, “Mágicos da Terra”, a mostra propunha ladear obras de artistas ocidentais já consolidados na década de 1980 com obras de artistas “que ainda praticavam uma estética em contexto de tradição pré-colonial” (RAMOS, 2016, p. 2286). A proposta da mostra pode ser descrita pelo curador da exposição através da seguinte questão:

Porque um artista Yorubá como Aréogun, que vive no século XX, conhecido pela qualidade de obras pertencentes às tendências que tanto têm influenciado os artistas europeus, não seria considerado um artista moderno, mesmo que sua obra apresente conotações religiosas? (RAMOS *apud* MARTIN, 2016, p. 2286)

⁵⁶ *Primitivism in the Twentieth Century* (1984), MoMA; *Documenta 11*, (2000-2002); *Africa Remix* (2005; 2008), entre outras.

Magiciens de la Terre operou um encontro entre produções que dialogam desde o início do século XX, porém, conforme afirma Martin, passaram por um processo de submissão da produção não ocidental pela ocidental, conferindo rótulos de exotismo e curiosidade, dadas através de um deslocamento temporal que gerou um distanciamento entre as produções. (FREITAS, 2016, p. 2287)

Essa discussão já havia sido articulada, na também destacada mostra *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the tribal and the modern* (1984), no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, na qual foram expostas as afinidades entre os artistas modernistas ocidentais e os ditos, à época, artistas primitivos, revelando brechas e abrindo espaço para *Magiciens de la Terre*.

A política dessa mostra [*Magiciens de la terre*] era especialmente não hierarquizar, polarizar ou confrontar, mas favorecer um encontro de artistas ocidentais com artistas fora do eixo eurocêntrico, e evidenciar no meio artístico um debate constante de pesquisas estéticas para além de filosofias iluministas, que em nome do positivismo recolhia e classificava cada objeto e o repertoriava de acordo com um parâmetro enciclopédico tido como universal. (FREITAS, 2016, p. 2286)

O curador da mostra, no simpósio *Magiciens de la Terre and China: Looking Back 25 Years* (2014), avalia que o seu maior fator de sucesso foi trazer o tema da globalização para o campo das exposições de arte. (FREITAS *apud* MARTIN, 2016, p. 2285)

Anjos (2005) também reconhece esse pioneirismo e o impacto a partir de sua realização. Para ele, esta foi a “primeira tentativa deliberada de incorporar, a partir de uma instituição com reconhecido poder de legitimação global do que nela é exposto, a diversidade cultural do mundo em uma exposição de arte contemporânea”. (ANJOS, 2005, p. 35) Entretanto, a mostra também levanta o problema (que traz outro mérito da exposição, ligado às suas críticas e necessidades de aprimoramento do modelo utilizado) tanto da visão eurocêntrica na seleção (apesar do curador da mostra ter contado com o apoio de colaboradores de várias partes do mundo, a visão eurocêntrica da produção ficou patente) quanto do local da mostra.

Ainda prosseguindo no rastro da segunda corrente de Smith (2017), vamos analisar brevemente o recorte de uma produção contemporânea brasileira “atravessada de modo fundamental pela questão identitária” (FREITAS LIMA, 2021, p. 35): a produção artística da Região Nordeste ao longo do século XX.

A ideia de nordeste, conforme a conhecemos hoje, começou a ser cunhada a partir do final do século XIX. Inicialmente decorrente de fatores econômicos que contaminaram o cenário político, elabora-se um discurso regionalista e nordestino, recorrendo a uma oposição ao “sul” redesenhado no novo cenário econômico, e “a um passado de suposto bem-estar e harmonia” (ANJOS, 2005, p. 54)

A regionalização da produção dita “nordestina” iniciou-se em torno do regionalismo freyreano a partir de 1922, quando Gilberto Freyre publica, nos Estados Unidos, seu trabalho final de *magister atrium*,⁵⁷ com o título “Vida social no Brasil em meados do século XIX”, no qual, para além de descrever em minúcias aspectos da vida cotidiana brasileira, mostra certa idealização da vida colonial e um passado recente, apontando alguns modelos a serem resgatados, principalmente no Nordeste, onde, como o modernismo ainda não havia penetrado de maneira contumaz, guardava o que havia de mais brasileiro no Brasil. (GOMES, 2016, p. 38)

Freyre, após seu retorno dos Estados Unidos e de uma viagem à Europa entre os anos de 1922 e 1923, reúne em torno de si um grupo de pensadores do Recife, jornalistas, professores, advogados, promotores públicos, médicos, donos de engenho, políticos, artistas, editores etc. (PALLARES-BURKE, 2005 *apud* GOMES, 2016, p. 80)

Dentre esses pensadores, perfilaram-se a Freyre Djacir Menezes, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Raquel de Queiroz, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, e, finalmente, pintores como Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro, Manoel Bandeira, Lula Cardoso Ayres e Caribé. (ANJOS, 2005) A produção nas artes plásticas se centrou em paisagens, tipos e ícones que sintetizavam a visualidade da região, por vezes remetendo às cores, festas e formas típicas, por vezes às cenas também comuns, destacando a precariedade das condições de vida. (ANJOS, 2005, p. 57-58)

A principal conclusão que podemos tirar do contexto acima é a consolidação, já nos anos de 1920, no Nordeste brasileiro (particularmente na cidade do Recife), de um movimento de resistência e afirmação da cultura local liderado por Gilberto Freyre. Essa discussão precoce trouxe outras consequências como uma sedimentação mais vigorosa da discussão naquele espaço, reverberando durante todo o século XX.

⁵⁷ Este título seria equivalente a um mestrado.

Anjos destaca ainda o movimento Armorial⁵⁸, criado no início dos anos 1970 pelo escritor paraibano Ariano Suassuna, como “talvez, a formulação mais sofisticada do papel da tradição cultural nordestina na invenção de uma ideia de Brasil.” (ANJOS, 2005, p. 58)

Até os anos de 1980, a produção artística do Nordeste operou sobre este terreno, a preocupação de reforço identitário (com ênfase regional), até que se adensam, principalmente coletivos de artistas, no Recife, interessados em linguagens mais próximas às linguagens contemporâneas e em repertórios não regionalistas. (FREITAS, 2021, p. 36)

Já no ano de 1989, o economista Moacir dos Anjos é nomeado pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco. Essa fundação, idealizada por Gilberto Freyre ainda em 1949, possui por finalidade promover estudos e pesquisas no campo das ciências sociais, cuja área de atuação é constituída pelas Regiões Norte e Nordeste do país. Nos anos de 1990, uma série de fatores confluíram para fortificar aquele terreno, nas palavras do professor Freitas (2021):

Esse processo foi catalisado por fatores como a prática de mapeamentos nacionais e de políticas públicas que se pautaram pela descentralização do meio artístico, historicamente protagonizado pelo eixo Rio-São Paulo; constituição e/ou alterações em instituições museológicas e de pesquisa locais, as quais passaram a expor, colecionar e pesquisar arte contemporâneas; realização de intercâmbios entre agentes do centro hegemônico e do Nordeste, e de eventos de discussão sobre a arte contemporânea (Tejo, 2005: 94-95); consolidação da figura do curador, o que representou uma alteração na estratégia de seleção e de dar a ver obras, antes geralmente realizada por meio de relações personalistas e compadrios; entre outros. (FREITAS, 2021, p. 36)

Anjos empreende mostras onde põe em discussão a “nordestinidade” e o “artista nordestino” (FREITAS, 2021, p. 36), questionando tanto a existência, ou construção, dessa identidade quanto à homogeneização de sua diversidade, exibindo suas diferenças e particularidades sob uma perspectiva crítica.

Anjos aponta que as reconstruções identitárias hodiernas, principalmente aquelas formuladas nas regiões periféricas, acompanham o processo de globalização, ou seja, a produção opera dentro de uma “‘linguagem internacional’ – conjunto de códigos criados em

⁵⁸ Esse movimento consistiu, sob a liderança de Suassuna, em uma agremiação que pretendia produzir uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares das artes brasileiras. O nome do movimento, Armorial, fazia referência aos brasões, insígnias, estandartes e bandeiras do povo, inserindo assim o que havia de mais popular e enraizado na cultura nordestina. Os folhetos do romanceiro popular nordestino, representado por seus cordéis (a xilogravura como ilustração), as narrativas da poesi, a xilogravura e a música acompanhada por viola ou rabeça, detinham grande importância no movimento, assim como os espetáculos populares, encenações ao ar livre com roupagens principescas, músicas, animais misteriosos e um grande espectro do folclore nordestino.

países centrais e afirmados como definidores de uma arte *global* – legitimada por essa história” (ANJOS, 2005, p. 31). Entretanto, como já descrevemos, essa produção não apenas rejeita formulações estranhas ou reproduções miméticas, ela opera um hibridismo que traduz e aproxima formações culturais diversas, constituindo um espaço de negociação entre diferenças que não se reconciliam. (ANJOS, 2005)

Nos anos de 1990, Anjos propõe, através das mostras *Ceará e Pernambuco – Dragões e Leões* (1998), no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza, como assistente do curador Agnaldo Farias; e *Nordestes* (1990), no Sesc Pompéia, em São Paulo, o problema tanto da noção de nordeste e artista nordestino, bem como a problemática da homogeneização daquela diversidade, estruturada a partir da arte apresentada como nacional (principalmente da produzida no Sudeste, no eixo Rio-São Paulo).

Na mostra *Nordestes*, “entre pinturas, desenhos, fotografias, esculturas, objetos e instalações, estão presentes materiais telúricos – madeira, barro, carvão, pedras – e temas costumeiramente associados à cultura da região, com o precário, o ordinário e a tensão entre a religiosidade popular e o profano” (LIMA, 2017, p. 279). Percebe-se que é dado destaque à materialidade da produção, muitas vezes operada enquanto elemento agregador (LIMA; OLIVEIRA, 2020). Na mostra em questão, os trabalhos dos artistas Marcelo Silveira, Eduardo Frota e Eudes Mota foram aproximados com base nesse elemento, apresentando potenciais similaridades e diferenças que possibilitaram a problematização deste elemento e incrementaram a discussão.

Com curadoria de Júlia Rebouças, o *36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão* (2019)⁵⁹, pode ser considerado um modelo de como essa discussão tem reverberado atualmente, ao mesmo tempo em que exemplifica como é difícil se tratar das diferenças e regionalidades da arte contemporânea brasileira.

Para agrupar 29 artistas e coletivos, das cinco regiões geográficas do país, sob o título de *Sertão*, a curadora apelou, inicialmente, para a origem do termo. Segundo a curadora, o termo, que veio com as caravelas, era utilizado inicialmente para designar o território “vasto e interior que não poderia ser percebido da costa”(REBOUÇAS, 2019, p. 23). Na problematização do termo trazida por Rebouças, para além da dificuldade e diversidade de

⁵⁹ Informações obtidas no texto curatorial disponibilizado no sítio eletrônico do Museu de Arte Moderna de São Paulo, disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/36o-panorama-da-arte-brasileira-sertao/>. Acesso em 15 set 2022.

sentidos que impossibilitaram a pacificação de seu sentido, a curadora propõe tomar o termo como evocativo:

Neste projeto, tomamos *sertão* como termo evocativo, que traz consigo afetos, formas, ideias, ficções. Suas imagens estão presentes por toda a cultura brasileira, ainda que nenhuma delas dê conta de definir tudo o que pode significar. Os elementos de uma certa geografia não constituem suficientemente *sertão*. As ocupações humanas não são *sertão*. Também não o são as forças telúricas. Não há empreendimento, monumento ou manifestação que consiga simbolizar inteiramente *sertão*, nem mesmo o sagrado ou o festivo. Há sempre uma condição-*sertão* que funda outra existência e que não se deixa confinar. (REBOUÇAS, 2019, p. 23)

Sinteticamente a curadoria coloca: “No 36º Panorama da Arte Brasileira, 29 artistas e coletivos reúnem-se para compartilhar estratégias de resistência e modelos de experimentação, a partir de suas histórias”. (REBOUÇAS, 2019, p. 31)

As sentenças chave “resistência” e “suas histórias” colocam duas perspectivas exploradas que nos interessam bastante. “Resistência”, conforme dispõe a curadora, refere-se a uma “cultura de resistência, que anima a criação e rejeita a tradição como condição estabilizada da identidade nacional” (REBOUÇAS, 2019, p. 31). Já o termo “suas histórias”, também se refere à subjetividade, à identificação, à projeção do artista na obra, a partir de estratégias de subjetivação.

Como já observamos com o apoio de Rivera (2007), o sujeito se configura na obra de arte a partir de manobras que podem envolver o corpo, ações imateriais ou arquivos, se desdobrando e se aproximando do espectador, trazendo questões e perspectivas, frutos desta relação entre artista, espectador e obra.

Podemos enxergar, neste sentido, a utilização de materiais específicos, em geral ligados às origens dos artistas que, ao mesmo tempo, estabelecem uma relação de individualidade e pertencimento. Artistas como Eudes Mota e Marcelo Silveira operam esse elemento de uma determinada forma que essa possibilidade é admitida (GOMES; FREITAS, 2020).

Não é suficiente a mera utilização de um material, com determinada constância ou característica, para se conseguir a atribuição do caráter identitário a ele. A relação de Silveira com a madeira Cajacatinga, por exemplo, remonta à sua infância, sendo um dado importante para a atribuição de sentido deste material no seu trabalho. O artista admite sua relação biográfica com a madeira, pois, além da grande disponibilidade desta madeira em sua região

natal, seu pai lhe presenteava com pedaços disformes dessa madeira em sua infância. (GOMES; FREITAS, 2020)

Outra forma de se propor, ou de despertar essa aproximação entre artista, obra e espectador, é a partir de certo estranhamento, característica de determinadas obras, que, conforme já apontado por curadores de mostras da coleção, possui uma constância no acervo.

Para abordarmos esse estranhamento e como ele pode se dar, utilizaremos a produção do psicanalista Sigmund Freud (2020), onde, remetendo à noção de “infamiliar” (*das Unheimlich*), demonstra como a relação entre o familiar e o estranho se estreita e, em sua origem, como um conceito complementa e convive com o outro. O *Unheimliche* se caracteriza por manter intacta essa “tensão entre os dois termos opostos que o definem – o estranho e o familiar. Entre eles não há conciliação, nenhuma síntese permite ultrapassar tal contradição” (RIVERA, 2007, p. 317).

Buscaremos apresentar a seguir, maneiras como esse movimento se dá a partir da produção artística contemporânea partindo de um subconjunto da Coleção Sérgio Carvalho.

Capítulo 3. O Eu e o estranho

Ao nos referirmos ao acervo de Sérgio Carvalho, por vezes utilizamos termos como estranho, incomum, instigante, tenso, inquietante, fustigante, entre outros. Esses termos nos remetem a um estado de espírito de certa forma mais atento e, ao mesmo tempo, intrigado, não somente com as questões ali postas, mas, sem dúvida, também pela linguagem, suporte ou modo de apresentação colocados pelo artista.

Ao mesmo tempo, conforme já destacamos, há um caráter familiar no acervo. Em muitos casos, as obras trazem de diversas maneiras a presença dos artistas, sejam elas a partir de suas histórias familiares, das diferentes formas de identidade, perspectivas regionais, locais, entre outras, nas quais os artistas se mostram, se apresentam (ou se representam), utilizando diversas manobras que chamamos, de uma forma geral, de obras (ou produções) autorreferentes.

Ainda que esses eixos robustos pareçam inconciliáveis dentro do acervo, visto que um está ligado ao estranhamento, ao incomum; e o outro a esse caráter autorreferente, da representação de algo familiar que por vezes nos toca e nos envolve, eles estão mais próximos um do outro que podemos perceber numa rápida reflexão.

Um importante trabalho a conciliar esses polos e a explorar como opera esta tensão é a reflexão do psicanalista Sigmund Freud no texto *das Unheimlich* (2020b). O texto, que opera no campo da estética, segundo ele, não como uma investigação restrita “à doutrina do belo, mas a descreva como a doutrina das qualidades do nosso sentir” (FREUD, 2020b, p. 29), tem como mote um conto infantil ameaçador que possui o objetivo de manter as crianças com os olhos fechados na hora de dormir.

Para iniciar essa discussão, convém avaliar o quanto a tradução deste vocábulo do idioma alemão para o português gera dúvidas e variações que complicam ainda mais nossa análise e a compreensão de seus significados.

O próprio autor, ao problematizar o termo em seu texto, aponta a dificuldade de traduzi-lo para outros idiomas, elencando exemplos e deficiências das traduções propostas para diversas línguas (FREUD, 2020b). Para sintetizar essa análise, observemos que, dentre os tradutores de quatro edições do verbete para o idioma português, encontramos quatro diferentes vocábulos, sendo na edição *standard* o termo “O estranho” (1996), na tradução da

editora Companhia das Letras “O inquietante” (2020), “O incômodo” na editora Blucher (2021) e, para a tradução da editora Autêntica, adotada neste texto, “O infamiliar” (2020).

Freud, partindo do *Dicionário da língua alemã*, de Daniel Sanders (1860), já aponta a complexidade do termo na língua alemã:

O que há de mais interessante para nós, a partir dessa longa citação, é o fato de que a palavrinha “familiar” [*heimlich*], entre as diversas nuances no seu significado, também aponta coincidentemente com o seu oposto “infamiliar” [*unheimlich*]. O familiar se torna então infamiliar; como no exemplo de Gutzkow: “Chamamos de *unheimlich*, o que o senhor chama de *heimlich*”. De todo modo, lembremos que essa palavra *heimlich* não é clara, pois diz respeito a dois círculos de representações, os quais, sem serem opostos, são, de fato, alheios um ao outro, ao do que é confiável, confortável e ao do que é encoberto, o que permanece oculto. *Unheimlich* seria usualmente oposto apenas do primeiro significado, mas não do segundo. Nada sabemos, pelo dicionário de Sanders, a esse respeito, nem se devemos aceitar um vínculo genético entre esses dois significados. Ao contrário, chamamos a atenção para uma observação de Schelling, que diz algo absolutamente novo a respeito do conteúdo do conceito de *infamiliar*, para o qual, certamente, nossa expectativa não estava preparada. *Infamiliar* seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona. (FREUD, 2020b, p. 39-41)

Das Unheimliche se caracteriza por manter intacta essa “tensão entre os dois termos opostos que o definem – o estranho e o familiar. Entre eles não há conciliação, nenhuma síntese permite ultrapassar tal contradição.” (RIVERA, 2007, p. 317)

Freud se alinha a Jentsch⁶⁰ (1906) para iniciar sua investigação sobre as situações ou ocorrências que podem despertar o sentimento de infamiliar. A princípio, o psicanalista parte da situação de incerteza quanto a estarmos diante de um ser vivo ou de um aparentemente vivo. Freud exemplifica o caso com figuras de cera, bonecas e autômatos, transpõe para ataques epiléticos e manifestação da loucura, transitando em sentido contrário.

A obra selecionada para a abertura da mostra que estamos propondo, *Menina*, figura 6, do artista Marcos H. Motta, posicionada na antessala do espaço expositivo, se desdobra e materializa essa situação descrita por Freud.

⁶⁰ Ernst Anton Jentsch (1867-1919) foi um psiquiatra alemão que, além de ter ficado conhecido pela referência de Freud ao seu estudo sobre o *Unheimlich*, também foi o tradutor para o inglês do livro de Havelock Ellis sobre as patologias sexuais, assim como, para o alemão, traduziu o livro de Cesare Lombroso sobre gênio e degeneração. (N.T.)



Fig. 6 – Menina (2012/2013), Marcos H. Motta. Projeção sobre boneca de porcelana, 07'03”.

Fonte: print de vídeo disponível em: <https://highlike.org/video/marcio-h-mota/>

Animada por uma projeção de vídeo e som, em um diálogo do qual ela participa, a boneca de porcelana extravasa toda a potência do estranhamento como descrita pelo psicanalista, combinando embates entre o vivo e o não vivo, questionamentos sobre a vida diretamente do objeto, confundindo o espectador sobre a natureza daquele ser. No diálogo, a boneca sofre cerceamentos e controles, é submetida a regras e ameaças, relações de espelhamento e duplos se mostram, imprimem uma inquietação, angústia e impotência, caracterizando o que o psicanalista define.

Depois de um diálogo sem retorno, pedidos em vão e incômodos que não cessam, enfim a boneca é respondida por um antagonista opressor, autoritário e ameaçador, intimidando-a não apenas a fechar seus olhos e a cessar seu movimento, mas, estranhamente, ameaçando “rebobinar sua cara”, distorcendo a noção de tempo e de espaço, para além de paralisar suas feições, seu olhar e até todo seu corpo.

À boneca é imposta a educação, os bons modos e o recato, utilizando-se para intimidá-la o argumento que estaria na “sala dos outros” e que deveria ser “para sempre, educadinha”, sob a ameaça, entre outras, de ser devolvida à loja de artesanato. A boneca ainda deveria manter os olhos abertos sem respirar, sob o argumento de que seria um objeto de estimação e que o opressor a estaria educando. O artista, não se conformando com a representação dúbia, tensiona ainda mais esse limite, por meio do diálogo e da projeção, quando o antagonista cumpre certas ameaças, materializadas na obra.

Retornando ao discurso do psicanalista na caracterização do infamiliar, Freud transita pelas fantasias (ou crenças) infantis, pela relação entre as bonecas e seus olhos (Freud parte do texto “Homem da Areia” (2020), no qual os olhos são uma questão central), e ainda enumera:

Restam agora apenas alguns poucos complementos, já que com o animismo, a magia e a feitiçaria, a onipotência de pensamentos, a relação com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração já se esgotou razoavelmente a extensão dos fatores a partir dos quais o angustiante se torna *infamiliar*. (FREUD, 2020b, p. 89-91)

Além dos aspectos listados, o tema do *duplo* merece uma atenção destacada do psicanalista e também nossa. Da parte do autor, o tema é desenvolvido a partir de uma remissão histórica, buscando sua origem na vida anímica das crianças e dos primitivos, cuja primeira manifestação seria um “energético desmedido do poder da morte” (FREUD, 2000b, p. 69), “provavelmente, a alma imortal foi o primeiro duplo do corpo” (FREUD, 2020b, p. 69). Ainda segundo Freud:

A representação do duplo não declina, necessariamente, junto com esse protonarcisismo dos primórdios, pois, a partir de um desenvolvimento posterior do Eu, ele pode ganhar novo conteúdo. No Eu se forma, lentamente, uma instância singular, que pode, além disso, contrapor ao restante do Eu, e que serve à auto-observação e à autocrítica, conduzindo o trabalho de censura psíquica, e que na nossa consciência conhece como ‘consciência moral’. (FREUD, 2020b, p. 89-91)

Conforme já destacamos, nos interessa investigar essa cisão do Eu sob o ponto de vista do trabalho artístico, sem a ambição de realizar qualquer análise psicanalítica. Em busca desta perspectiva, partiremos de um subconjunto de obras para discutir a marcante presença de trabalhos que trazem consigo algum aspecto do *infamiliar* no acervo de Sérgio Carvalho.

Balizado pela discussão trazida por Freud, esse aspecto da familiaridade também está presente em um grande conjunto de obras (que se cruzam com as primeiras a partir desses conceitos) e que trazem um componente de identificação do sujeito, o desejo do sujeito de se manifestar e, por meio dessa manifestação, colocar outras questões. Esse sujeito, que no acervo de Carvalho se mostra essencialmente contemporâneo, traz em si duas questões essenciais e indissociáveis: sua individualidade descentrada,⁶¹ deslocada ou em crise, e seu posicionamento em relação à globalização.

O descentramento do sujeito nos é caro, pois a narrativa proposta opera dentro de um sistema de representação do Eu que não pode deixar de considerar esse aspecto. Dentre as manobras utilizadas pelos artistas contemporâneos para se representarem estão os arquivos pessoais, seus corpos (ou partes deles), suas raízes familiares e até mesmo sua conexão com os sistemas biológicos e naturais, deslocando sua ação/presença/vestígios para o centro de suas poéticas.

Já a globalização, conforme verificamos, impõe uma força que reforça o caráter identitário na produção contemporânea. Percebemos que, no acervo, este diálogo (ou resistência) se revela presente no trabalho de numerosos artistas: produções regionalistas, locais ou identitárias ocupam um largo espaço no acervo sendo, portanto, um eixo explorado na mostra.

Outra característica também indissociável do acervo é a utilização da linguagem como elemento tensionador do trabalho artístico. O colecionador possui desde mídias tradicionais, como a pintura e a escultura, passando por instalações, vídeo-instalações e tecidos, e até mesmo três performances. Assim como na abordagem de Freud, a linguagem (a escolha das palavras, a genealogia e o rigor em suas definições) tem tratamento severo e detalhista, o acervo também apresenta como questão a linguagem plástica. Há, sem dúvida, uma inclinação às linguagens pouco convencionais ou tensionadoras de limites, o que por si só pode levar a obra a uma arena de estranhamento.

Esses aspectos, que considero questões centrais na coleção, devem constituir os núcleos e eixos da proposta de mostra, que apresento a seguir.

⁶¹ Nesse tocante, podemos associar o descentramento do sujeito contemporânea às premissas defendidas de por Agamben (2010): ser contemporânea é, para o filósofo, navegar na obscuridade de seu tempo, colocando-se em relação a outros tempos possíveis e nem sempre conciliáveis. Já Osborne (2013) defende que o sujeito no contemporâneo busca a condição do “estar junto”, independente do regime temporal (coexistência de tempos), num plano subjuntivo.

Meu Estranho Particular

A Coleção Sérgio Carvalho pode, sem dúvidas, ser “classificada” como benjaminiana, ou seja, constituída conforme a prática descrita pelo filósofo Walter Benjamin (1987), segundo a qual os objetos colecionados carregam consigo o afeto, a história, o momento e o êxtase do colecionador ao incorporar um item ao seu acervo.

Se as obras de arte que compõe o acervo de Carvalho trazem todo este lastro pessoal e afetivo, é justo questionarmos: como essas obras carregam a história de seus artífices? Como os artistas se apresentam e repercutem no acervo?

A busca para a resposta à nossa questão nos levou a uma investigação do sujeito, de como ele se desconstituiu, como ele se conforma no momento atual (o acervo se compõe majoritariamente de arte contemporânea brasileira) e como ele pode se coloca a partir da obra de arte dentre as diversas estratégias de subjetivação encontradas.

Entretanto, foi inevitável não passarmos também pela sensação de estranhamento gerado por um grande número de trabalhos presentes no acervo. Sensação que, para o psicanalista Sigmund Freud (2020b), possui um estreito relacionamento com o que nos é *familiar*.

Aqui, temos a oportunidade de investigar, a partir de um subconjunto do acervo de Carvalho, como os artistas exploram essas questões, como elas se cruzam e estabelecem diálogos ora mais conflituosos ora mais harmônicos⁶².

⁶² Texto de parede 1.

Núcleo 1 – A ruína do sujeito

O depauperamento do sujeito de si mesmo o conduziu a uma deriva onde o estável se fez volátil, o firme esmoreceu e das certezas só restaram dúvidas. Caduco, o sujeito se esfacela ao mesmo tempo que transborda sobre limites que não existem mais.⁶³

O percurso proposto parte de um diálogo entre obras que colocam em questão a ruína do indivíduo moderno. Esse trajeto é feito baseado em representações que contemplam as formas como os artistas contemporâneos problematizam tal processo a partir do corpo, da subjetividade e da permeabilidade do sujeito ao ambiente. Interessa-nos investigar a instabilidade do sujeito outrora consolidado, suas perturbações e como essa configuração transparece no trabalho artístico presente no acervo de Carvalho.

A ruína das estruturas de suporte ao sujeito se mostra tanto a partir de uma corrosão, uma fragmentação, um abandono de seus próprios recursos de localização e arrimo, quanto do efeito no próprio sujeito. No percurso proposto para o primeiro núcleo, o início se dá com a proposta de Sarmiento, numa representação minuciosa, metódica e precisa do sujeito renascentista, e termina com o trabalho de Chiceco, apresentando um sujeito vazio integrado a um meio deserto, a uma cidade fantasma.

Esse sujeito que um dia se viu centrado, amparado em estruturas e alicerces que lhe davam mais estabilidade, constância e empoderamento, aparece trincado, à deriva em um diálogo que se contrapõe a essas representações. Abordada de acordo com os mais diversos recursos plásticos, essa crise apresentada no decorrer do núcleo criam um cenário que introduz à origem do sujeito contemporâneo, discutido nos próximos núcleos da mostra.

⁶³ Texto de parede 2.

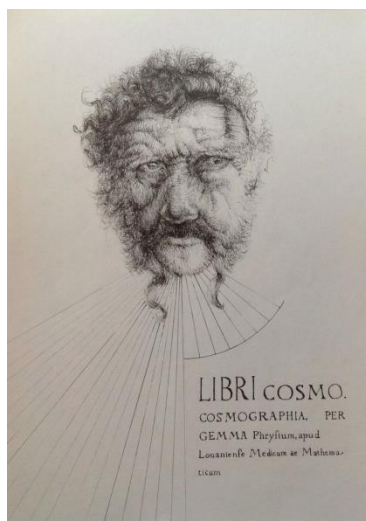


Fig. 7 – Sem título (*Libre*) (2014), Afonso Sarmiento. Desenho, 28x20 cm. Fonte: arquivo do colecionador.

A obra *Sem título (Libre)*, figura 7, de Afonso Sarmiento, toma o sujeito centrado como problema. Na série que contempla este trabalho, o artista propõe representações de figuras que ganharam um reconhecimento menor no renascimento, particularmente italianos, alemães e portugueses.⁶⁴

Nesta obra, Sarmiento reproduz a imagem de Petrus Apianus, matemático, astrônomo e cartógrafo da região da Baviera, Alemanha. Vivo entre 1495 e 1552, Apianus figura no panteão dos heróis da Baviera, em Munique. Assim como as demais personalidades da série, o estudioso tem apenas sua cabeça retratada, estabelecendo uma relação com a tradição de representação da Roma antiga, em que a confecção de cabeças, particularmente na escultura, era mais comum em decorrência do menor custo e da importância concedida à face do retratado. Na representação de Sarmiento, ao mesmo tempo em que a cabeça é sustentada por linhas radiais, estas também parecem se originar dela, assim como os meridianos emanam dos polos. Em seu desenho, a metade direita desse feixe é interrompida por um arco concêntrico com a cabeça, também nos trazendo à mente a forma como as cosmografias eram representadas no século XVI, estabelecendo, assim, referências cartográficas e cosmológicas entre o trabalho de Apianus e sua representação.

O desenho preciso de Sarmiento estabelece com o gesto uma relação mais íntima, controlada e minuciosa, quase matemática. Seu braço quase não se move, seu trabalho se

⁶⁴ Conforme informado pelo artista em entrevista por videoconferência no dia 4 de setembro de 2022.

articula no âmbito da precisão, do limite, do detalhe, bem como os mapas, as cosmologias e a matemática praticada por Apianus. Para Sarmiento, “o vazio e o cheio não são opostos, não estão disputando espaço. Acho que essa combinação gera harmonia entre o intelecto e os sentidos, às vezes, entretanto, com predomínio do intelecto, que é o modo ocidental de ver as coisas”.⁶⁵

Deixando pouco espaço para incertezas, Sarmiento estabelece um porto firme neste núcleo da mostra. Contrastando com os demais trabalhos que permeiam o núcleo e remetem a incertezas, dúvidas e inseguranças, a primeira obra apresentada nos lembra que a dinâmica dos sujeitos e das sociedades já apresentou estabilidade e centralidade, realidade que sabemos não existir mais. A lembrança de um passado estável, esquadrinhado e preciso, que Apianus representa, será brevemente encoberto.



Fig. 8 – Sem título, da série *Sal é mar* (2009/2011), Amanda Melo. Aguada (lápiz aquarelado sobre papel), 53x36cm. Fonte: arquivo do colecionador.

A produção de Amanda Melo, vídeos, fotografias, desenhos e performances, convergem para um ponto central: o corpo feminino e sua relação com o ambiente.

A artista projeta seu corpo por meio de ações que resultam em vestígios. Esses vestígios guardam em si situações, momentos, intersecções e condições às quais seu corpo é

⁶⁵ Em entrevista do artista concedida à escritora Arriete Vilela, não publicada e obtida com o artista.

submetido, gerando um diário, registros de interferências e perturbações, momentos únicos de seu trajeto.

Composta por cadernos de viagem e desenhos em lápis preto aquarelável, a série *Sal é mar*, a qual a obra *Sem título* (2009/2011), figura 8, pertence, foi realizada durante uma longa viagem do Chuí ao Oiapoque, pelo litoral do país. Para a série, produzida após um ano longe do mar em uma residência artística, e, “para matar a saudade do mar”⁶⁶, a artista se propôs a se deslocar de carro por toda a costa brasileira, iniciando seu percurso a partir do sul. Parando de estado em estado, ela foi selecionando paisagens, objetos e cenários praianos, para, após entrar no mar, de frente para o continente, realizar seu registro, como uma experiência do corpo em deslocamento após uma longa ausência.

Para além dos gestos tradicionalmente envolvidos no desenho: o deslizar do lápis sobre o papel, a precisão (ou imprecisão) das linhas, o preencher, o observar, Melo se projeta no desenho de forma mais intensa. Ao desenhar durante uma ação performática, a essência do trabalho, o ambiente no qual a artista se impõe e atua sobre seu corpo se transfere para o desenho, gerando um trabalho que mescla e consolida estes suportes.

Nesta série, a artista incorpora dois outros elementos essenciais: os trabalhos estão sujeitos aos respingos, espirros ou mesmo banhos de água do mar (que se materializam como aguadas), e se desdobram também no percurso de um longo caminho, sempre pela costa, estabelecendo interferências constantes sobre um corpo que se desloca.

O vento, o balanço do mar, a ausência de suporte rígido para o papel e o atrito das ondas abalam o equilíbrio do corpo, permeando estes trabalhos e impelindo ali não somente um ser, mas também um estar, o registro “daquilo que é visto”⁶⁷ naquele momento, naquela situação.

Localizado no extremo sul do Brasil, o farol retratado, da Barra do Chuí, encontra-se no ponto mais extremo do litoral brasileiro, sinalizando a borda, o limite da ação performática e daquele corpo performático. Essencial para navegação desde a antiguidade, o farol, que é sempre utilizado como uma referência certa, confiável e estável para os marinheiros, no trabalho de Melo é representado trêmulo, precário, dissolvido, escoando pela folha de papel, deixando uma lacuna no sistema de suportes e referências aos navegadores.

⁶⁶ Em entrevista em 29 de agosto de 2022 concedida a mim por videoconferência.

⁶⁷ Conforme definição da artista em entrevista em 29 de agosto de 2022, concedida a mim por videoconferência

Dando suporte às rotas de comércio marítimo, os faróis passam a ter também um papel social, potencializando as trocas e as relações entre diferentes povos, contribuindo com o sistema de intercâmbios e influências, operando também os processos de constituição dos povos e, em última análise, dos sujeitos, contribuindo com suas revoluções e percursos através dos tempos. Aqui, ruído, frágil e débil, o farol perde esse significado, se desmaterializa, se perfila ao sujeito contemporâneo, por meio da ação da artista.

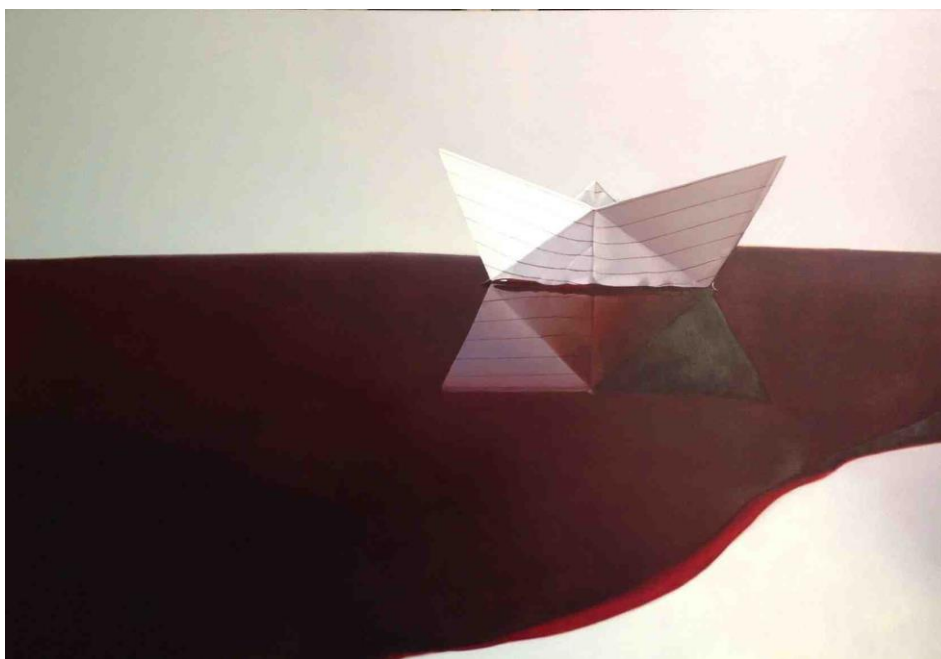


Fig. 9 – *O Barco dos Dias* (2016), Fábio Magalhães. Óleo sobre tela, 90x130 cm. Fonte: arquivo do colecionador.

Já a pintura *O Barco dos Dias* (2016), figura 9, faz parte de um conjunto de obras que não se une a outras em um grupo ou série, entretanto, se integra de forma indissociável à produção do artista, expandindo seu espectro de apreciação.

A pintura de Fábio Magalhães, rigorosa e realista, se propõe de outra forma. Abrindo mão de sua própria imagem, como comumente podemos notar em seu trabalho, Magalhães sugere outra nota dentro do mesmo tom. A presença de carne, vísceras, pele, corpo e ser, se revela sob a forma de sangue, que, na obra, sustenta um pequeno barco de papel, um lúdico brinquedo infantil.

A cena representa apenas dois materiais, tão antagônicos quanto os jogos de metáforas possibilitam: o primeiro, uma folha de papel pautado, sem anotações (em branco), dobrado como um frágil barquinho de papel, à deriva, flutuando sobre o segundo, uma poça

de sangue. Na composição, apenas uma superfície branca completa o ambiente, conferindo certa assepsia austera à cena, uma constante formal no trabalho do artista.

Esse diálogo entre os elementos representados abre uma fenda através da qual obtemos acesso a uma temporalidade: a obra deixa no ar uma sensação de passagem do tempo, de determinação temporal. O relacionamento estabelecido entre o papel, um material sensível à umidade, cujo consumo é certo, com o sangue, não nos permite deixar escapar a precariedade do arranjo, transparecendo um processo de passagem do tempo, a efemeridade da existência.

Coaduna com nossa proposta o título da obra, *O Barco dos Dias*, sugerindo um transcurso temporal finito, um deslocamento que marca um início e um fim, uma história que começa e termina.

Partindo deste ponto, podemos trazer à luz a frágil e efêmera infância, que, representada pelo barquinho, em breve será absorvida por um mar de sangue, sobre o qual repousa ainda incólume. O contato entre as superfícies não se dá de forma abrupta. Apesar de uma linha fina marcar este limite, há reflexos, tanto do sangue no papel quanto do papel na superfície sanguinolenta, explicitando como pode se dar a contaminação entre esses elementos a partir da representação.

A contaminação bidirecional também reflete como essa dualidade está aberta a interferências e a misturas, gerando um jogo de tensão que desestrutura a assepsia do trabalho, o levando para um campo mais visceral.

Podemos perceber aí como a representação se mostra evadida de minúcias que, por fim, apontam para um processo mais rico de representação, articulando a pureza e a contaminação, a dualidade e a unidade, a fragmentação e a adjunção, como tudo isso se articula neste exemplar da pintura contemporânea.

Sobre esta perspectiva, a obra estabelece um diálogo com o núcleo da mostra, *A ruína do sujeito*, dialogando com as demais obras que trazem propostas de reflexão a respeito desse processo de dissolução interna, de deriva, de ausência de uma estrutura estável, rígida e fixa que se designe como norteadora do sujeito.

Se na obra abordada anteriormente temos a ruína do próprio elemento norteador, aqui temos a corrosão interna, a tensão que leva ao caos, à uniformidade dada pela entropia, a homogeneização do que era rigidamente apartado.



Fig. 10 – *A casa da praia vazia, guardada pelo vento* (1972), Evandro Carlos Jardim. Gravura em metal sobre papel, 27x37 cm. Fonte: arquivo do colecionador.

Para além de nos remeter à metáfora utilizada por Freud quando defende que “o ego não é senhor nem mesmo em sua própria casa” (FREUD, 1996, p. 292), a obra de Evandro Carlos Jardim, *A casa da praia vazia, guardada pelo vento* (1972), figura 10, traz outros elementos que nos interessam discutir.

Considerado o “criador de uma escola paulista de gravura” (MORAIS, 1986, p. 173) pelo crítico de arte e curador Frederico Morais, Jardim inicia sua trajetória ainda nos anos de 1950, se dedicando majoritariamente à gravura (particularmente em metal), que, ainda para Morais, é “intimista, miniaturizada, silenciosa que fixa interiores quietos ou a pequena paisagem ao redor da casa, objetos imersos no tempo. Uma gravura que funciona como espécie de diário íntimo, caderno de notas, pequeno teatro do ser”. (MORAIS, 1986, p. 173)

O trabalho, de diminutas dimensões, retrata uma casa da praia, que, com janelas, portas, persianas abertas e cortinas esvoaçantes, é atravessada pelo vento (ou guardada por ele), mostrando-se vazia ou abandonada. A técnica utilizada e a ausência de cores reforçam ainda mais essa impressão, bem como o título do trabalho.

Jardim, no título da obra, refere-se à propriedade com o artigo definido “a”, ou seja, não se trata de “uma” casa, mas “da” casa da praia. Essa distinção transpõe a casa de uma posição indefinida para uma posição específica. O artista, ao definir a casa, demonstra um nível maior de intimidade, se coloca como conhecedor de sua história, de seu interior, de sua condição. Se a casa está vazia agora, a presença do artigo indica que não foi sempre assim, ela

já foi uma habitação, mesmo que visitada eventualmente pelo seu senhor (em momentos de alegria e euforia). Agora vazia, essa noção temporal transcorre com velocidade maior, conforme nos propõe Moraes (1986), em que o artista cria o seu “pequeno teatro do ser”.

Vemos aqui uma casa que já não mais possui senhor, cujos compartimentos internos estão abertos, vazios, vazados pelo vento, que, se não corre livre pelo seu interior, encontra pontuais resistências que mais interferem em seu fluxo que o seguram. A rígida estrutura não tem mais serventia, e, o que antes dava proteção e abrigo, agora espera, com o passar do tempo, sua ruína.

A partir da passagem do tempo, do registro de uma narrativa pessoal, do vazio do que outrora foi abundante e da atual condição de abandono, *A casa da praia vazia, guardada pelo vento* se articula tanto com o tema do núcleo da mostra quanto com as demais obras, reforçando o caráter de esvaziamento, de crise e de deslocamento, tema principal do grupamento.



Fig. 11 – Sem título (1995), Hildebrando de Castro. Pastel sobre cartão sobre madeira, 138x140 cm. Fonte: arquivo do colecionador.

Podemos dizer que a constante no trabalho de Hildebrando de Castro é o rigor e o preciosismo em suas representações. Sua produção pode ser dividida em largos espaços de tempo nos quais o artista trabalha um tema e explora um material até seu limite. Transitando entre lápis de cor, pastel-seco, tinta a óleo, acrílica e objetos tridimensionais em madeira, porcelana e outros materiais, ao mesmo tempo em que passa por “desenhos figurativos, figuras humanas comuns ou excêntricas, paisagens indefinidas e rostos difusos”(ARRUDA, 2018a, p. 168), o artista apresenta um grande e diverso léxico de materiais e narrativas, dos quais o acervo de Carvalho possui inúmeros representantes.

No trabalho apresentado, o artista agrupa pernas, braços, cabeças e torços de bonecas de plástico, criando uma composição central em círculo, que prende o espectador no centro da obra, limitando o percurso disponível aos olhos, tanto pelo vazio em torno do arranjo quanto pela sua densidade, que atrai e retém o olhar.

O monocromatismo da representação também colabora com essa exploração. Ao mesmo tempo que limita os recursos do artista para estabelecer percursos e distancia a

representação da realidade, traz o foco para as formas e os volumes, instigando o espectador a identificar e a qualificar aquelas partes, buscando pelos componentes e procurando uma ordem naquele caos.

A infância, transposta para aquele amalgamado de pedaços de brinquedos de plástico, estabelece um diálogo direto com outras obras do mesmo núcleo que também guardam entre suas formas brinquedos infantis postos como efêmeros, esmaecidos, mutilados ou abandonados, expandindo o alcance da dissolução do sujeito em direção à infância.

Com este sentimento em mente, a obra estabelece uma conexão com o conceito de *das Unheimlich* de Sigmund Freud, por meio de dois caminhos: a dúvida entre a natureza das bonecas e dos autômatos, e a presença ou ausência de vida entre os corpos ou partes de corpos.

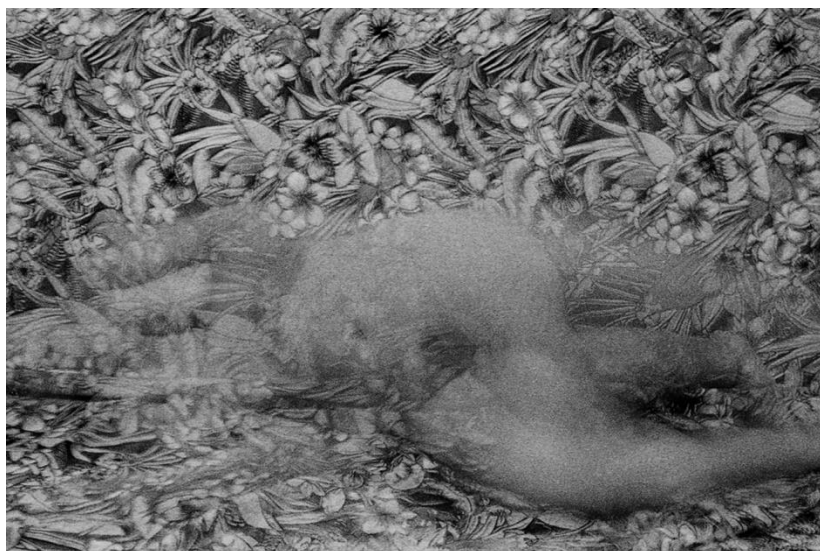


Fig. 12 – Sem título, *série MARGEM* (2008), Felipe Olalquiaga. Fotografia, 52x72 cm. Fonte: arquivo do colecionador.

Na primeira visada ao trabalho de Olalquiaga, Sem título, figura 12, já percebemos que, assim como na obra de Hildebrando de Castro, o percurso do olhar não se desenvolve, ao contrário, a obra desperta imediatamente um sentido mais analítico. Também sem o recurso da cor, com uma representação difusa e um fundo completamente preenchido por uma estampa de folhas e flores, a fotografia propõe um percurso circular, buscando uma maneira de reconstruir aquele corpo, ou aquele sujeito. Essa busca pelo sujeito, a dificuldade de estabelecer seu contorno, de distinguir e ordenar suas partes se aproxima dos exemplos

citados por Freud, como a dificuldade em se distinguir um autômato ou quando não percebemos a vida em corpos humanos, evocando ao estranhamento ou ao *Das unheimliche*.

A fotografia aqui não atua como um registro do momento, da forma bressoniana. A composição atua muito mais na construção de sentidos a partir de um processo de representação, obtendo um resultado que se propõe a revelar a passagem do tempo, a documentar uma ação, quase uma atitude performática.

A ausência de cor leva a uma ênfase maior nos volumes, nas linhas, nas luzes e nas sombras, entretanto, a representação não conduz a esse sentido. O corpo feminino nu, difuso, repartido e, em partes translúcidos, ao se sobrepor a um fundo contínuo entre o assoalho e a parede que o cerca, efetua plasticamente um envolvimento deste sujeito pelo seu meio, que também o bombardeia e interfere em sua definição e em sua unidade.

Até que ponto esse envolvimento do sujeito interfere em sua constituição e, até que ponto esses limites entre o indivíduo e o meio se contaminam? Encontramos a reflexão do próprio artista sobre sua produção:

identifiquei que em toda a minha produção sempre existe um questionamento a respeito da identidade, do sujeito presente na obra. Mesmo que esses questionamentos sejam distintos, eles sempre se referiam a essa identidade, ou a essas identidades, a pergunta muda, mas o assunto é o mesmo. (OLALQUIAGA, 2013, p. 7)

Dentre esses diversos questionamentos e perguntas aos quais o artista se refere, para a série *MARGEM*, é proposta a seguinte reflexão: como a “nossa identidade é afetada pelo meio em que estamos inseridos, como a minha identidade é uma resposta ao meio, ela já não pertence somente a mim”. (OLALQUIAGA, 2013, p. 7)

Ao admitirmos esta questão, abrimos espaço para um ponto ainda a ser explorado nos próximos núcleos, sob o viés de sua construção. Aqui, constatamos a contaminação a partir da perspectiva da dissolução, do contágio e da corrosão, representada por um corpo difuso, nebuloso, sem uma fronteira clara com um ambiente denso, de certa forma selvagem e até mesmo perturbador.

A composição com estes dois elementos propõe um ambiente selvagem, carregando em si um certo pavor, o pavor da regressão a um estágio bárbaro. Estes elementos da representação se somam, se potencializam nesta direção, gerando um estranhamento e uma inquietação, abrindo espaço para sensações como descritas por Freud.



Fig. 13 – *Garota Cinza*, da série *Escala de Vazios* (2015), Sylvana Lobo. Óleo s/ tela, 85x75 cm.

Fonte: arquivo do colecionador.

Um grid consiste num conjunto específico de relações de alinhamento que funcionam como guias para a distribuição dos elementos num formato. Todo grid possui as mesmas partes básicas, por mais complexo que seja. Cada parte desempenha uma função específica; as partes podem ser combinadas seguindo a necessidade, ou omitidas da estrutura geral a critério do designer, conforme elas tendam ou não às exigências informativas do conteúdo. (SAMARA, 2013, p. 24)

Pegando emprestada a definição de *grid* dos colegas do *design*, lancemos uma luz sobre o trabalho *Garota Cinza* (2015), da artista Sylvana Lobo, apresentado na figura 13.

O primeiro ponto que nos chama a atenção, e que será central na nossa abordagem, é a problematização entre o elemento ordenador da superfície pictórica e a cena representada (em segundo plano) pela artista. O *grid*, elemento organizador da composição, não foi deixado num segundo ou num terceiro plano, ou mesmo suprimido, a abordagem mais comum em produções artísticas. Ao contrário, para além de materializá-lo, a artista o traz para o primeiro plano da obra e o esmaece em diversos níveis, colocando a cena da representação em segundo plano.

Utilizados na perspectiva renascentista para uma composição mais precisa, apoiados em critérios matemáticos, pontos de fuga e molduras, os *grids* se propunham a guias das

representações mais realista das cenas, que, rigidamente apoiadas e definidas, buscavam reproduzir a ordenação espacial da forma mais precisa possível, de acordo com as concepções renascentistas.

As imagens utilizadas na série, sempre subordinadas a este primeiro plano ordenador, foram deslocadas e esmaecidas. Escolhidas entre acervos da família da artista e outras de sua própria autoria, registradas nas redondezas de Brasília, onde ela vivia à época da produção da série, quando misturadas a paisagens constituem as composições, trazem resquícios de sua história pessoal, reforçando a aproximação entre representação e sujeito, buscada tanto a partir de histórias familiares quanto dos arquivos e dos percursos da artista.

Na obra exposta, a cena no segundo plano apresenta uma criança, sentada em uma cadeira à frente de uma casa aparentemente antiga, ou até mesmo colonial, segurando no colo um pequeno bicho de pelúcia, uma cena corriqueira do imaginário infantil.

A fatura fluida torna esse segundo plano da representação impossível de ordenamento, removendo a possibilidade de uma constituição precisa, puxando o tema para uma memória distante, um registro de um passado longínquo.

Neste ponto, tema e representação se encontram, afinal, as memórias são possíveis de ordenamento? São elas certas e imutáveis como a perspectiva estruturada em *grids*? Consegue-se, à força, estruturar as memórias e o passado?

A utopia da perspectiva renascentista, enquanto supostamente ordenadora e construtora da representação do que se observa, se apresenta em sua forma distópica, na qual, destacada de sua representação, tenta sobreviver a ela, enquanto a própria representação cede, esmaece, envelhece e se dilui. Tentando se impor, essa vontade ordenadora é destinada ao fracasso, insistindo em ordenar o que não pode mais ser ordenado.

Esse senso de ordenação, esgarçado no trabalho de Lobo, pode ser transposto de volta ao sujeito, pois, assim como um senso matemático, científico e humanista que permeou diferentes camadas, do indivíduo à sociedade, no renascimento europeu; agora ele retorna, porém, para decretar falhas, rupturas, fissuras e incompatibilidades, principalmente nos trabalhos de arte contemporânea.

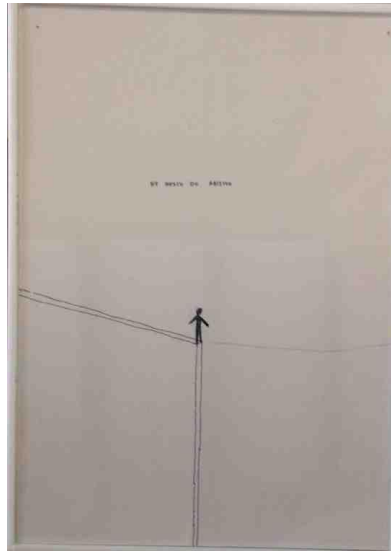


Fig. 14 – *Abismo, série branca* (2017), Poliana Della Barba. Nanquim e grafite sobre papel 21x15 cm. Fonte: arquivo do colecionador.

Encerrando este núcleo juntamente com os trabalhos de Maria Laet e Fernanda Chieco, a obra de Poliana Della Barba, figura 14, com toda a sua singeleza, traz questões e uma representação bastante eloquentes.

O título da obra, *Abismo* (2017), ao acompanhar a representação de uma figura humana no centro da obra e sobre o qual se lê “De frente ao abismo”, nos aproxima de questões propostas em outros momentos da história da arte ocidental que podem nos ajudar a construir a nossa narrativa. Nessa esteira, e na busca pelo processo de ruína do sujeito, convém trazer aqui um trabalho icônico do modernismo alemão, onde e quando o homem encontrava posição central na representação.

Caminhante sobre o mar de névoa (1817), do pintor Caspar David Friedrich, coloca o homem (o sujeito ou o indivíduo), sobre um grandioso penhasco onde, retratado de costas, observa um extenso vale coberto por névoa sobre o qual ostenta uma postura de dominação e soberania, uma ode ao homem daquele momento, intangível e absoluto.

Já no trabalho de Barba, toda essa suntuosidade e dominância são substituídas por uma ruína, um vazio, uma simplificação que despoja tanto o aspecto formal da obra, a utilização dos materiais e o cenário, quanto o papel do sujeito frente ao mundo.

Barba mantém o pedestal ocupado pelo personagem, entretanto, se no trabalho do artista alemão esse pedestal representa um pódio, para a artista esse mesmo pedestal representa o fim, o último passo antes da ruína, o derradeiro movimento daquele sujeito.

A obra do alemão, considerada um modelo de representação do sublime e da dominância do homem frente à natureza, se converte, no momento atual, em um existencialismo seco, duro, monocromático, entretanto, tão eloquente como aquele.

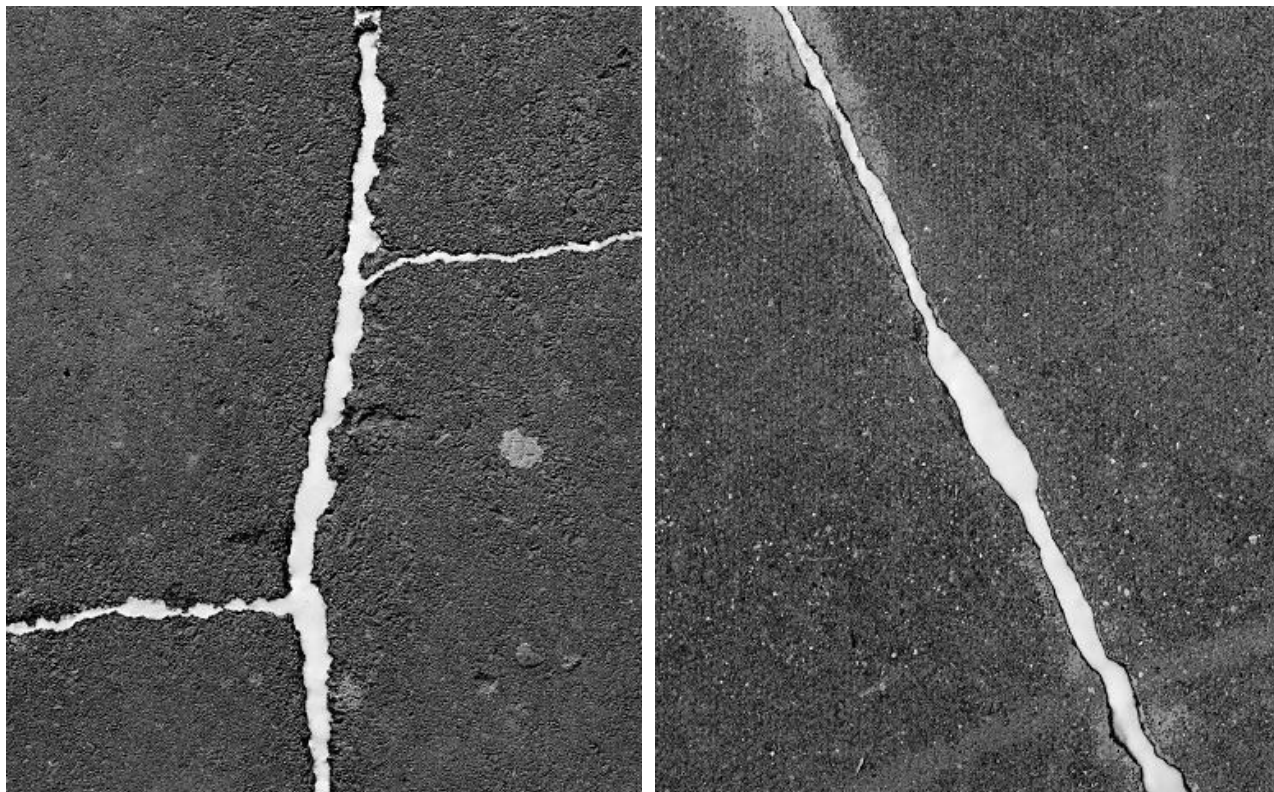


Fig. 15 – Sem título, da série *Milk on pavement* (2008), Maria Laet. Fotografia 101x81 cm (cada).

Fonte: arquivo do colecionador

Quase encerrando o percurso através do primeiro núcleo da mostra, face a face com o trabalho de Poliana Della Barba, selecionamos duas obras da artista Maria Laet, em tons de cinza, figura 15, operando um contraste de cores que reforça fissuras e, ao mesmo tempo, penetrações e aglutinações, num movimento que preenche os espaços que não resistiram às tensões cotidianas.

O nome da série, *Milk on pavement*, esclarece a representação e propõe um conflito entre a natureza dos materiais representados: a rigidez e resistência de um, e a fluidez e viscosidade de outro. Capturada com o equipamento fotográfico posicionado frontalmente, no registro mais elementar possível, também sem o recurso da cor (seja por característica do material retratado ou por opção da artista), o trabalho se desdobra a partir de seu forte

contraste, estabelecendo relações que envolvem formas, texturas e durezas, apresentando uma tentativa, obviamente falha, de um remendo, de um preenchimento que não pode ser realizado. Frederico Coelho (2018) aborda esse aspecto da obra na produção de Laet:

Porosidade e infiltração são pares fundamentais para Maria, não só nos seus sentidos físicos, mas principalmente em suas dimensões ampliadas, forças poéticas que fazem com que seu trabalho ganhe essa densidade leve, essa força frágil, esse brutalismo lírico. (COELHO, 2018, p. 71)

Essas “dimensões ampliadas” apontadas por Coelho nos estimulam a tensionar estes trabalhos na direção de nossa perspectiva, ou seja, a partir da exploração do conflito entre materiais, muitas vezes brutos.

Dessa concepção de porosidade e infiltração, como podemos perceber o sujeito moderno ou a preparação para o surgimento do sujeito contemporâneo?

As rupturas que não podem ser recombinaadas, amalgamadas ou sedimentadas, encontram eco em outras cinco obras do núcleo, entretanto, neste trabalho, a representação passa a ser abstratizante, ocorre em um nível mais rude, apresentando um cenário, que, apesar de lírico, é rústico, bruto ou grosseiro.

Complementando as representações anteriores, aqui o elemento fragmentado se reduz ao seu estado essencial, conectando o trabalho tanto à última obra do núcleo, apresentada a seguir, na qual o sujeito só existe como espectro; quanto ao próximo, que aborda a concepção do sujeito a partir de seus elementos rudimentares, suas pulsões essenciais, sua natureza primitiva e primeira.



Fig. 16 – *A noiva, o tubarão, o gato e o segurança*, da série *Foram-se* (2013), Fernanda Chieco. Aquarela sobre papel, 137x141cm. Fonte: arquivo do colecionador

Fernanda Chieco utiliza, como motor de sua produção, os programas de residência artística, uma constante que, segundo ela manifesta:

Eu preciso deles para minha obra existir; as residências sempre vão permear minha produção artística. É um estilo de vida que criei desde o início da minha carreira. Desligo-me do meu contexto habitual e vou à procura de histórias que ocorrem fora do meu bairro. Depois, volto ao meu estúdio onde os digiro. Preciso estar em contato com os estímulos de fora, essas histórias externas são minhas ferramentas de trabalho.⁶⁸

⁶⁸ Em entrevista a Caroline Menezes, publicada no endereço <https://www.fernandachieco.com/caroline-menezes> em decorrência da exposição *Foram-se (gone)*, na Sé Galeria, São Paulo, Brasil, 2014/2015, onde foi exposta a série da qual o trabalho abordado faz parte. Acesso em 15 set. 2022.

Essa alienação de seu próprio espaço, de sua rotina e de seu cotidiano, também está presente em dois outros artistas representados na mostra: Rodrigo Braga e Paulo Nazaré.

Entretanto, diferente daqueles, Chieco transita entre países em espaços diversos, aos quais se conecta, enquanto Braga se desloca para espaços com os quais guarda uma relação *a priori*, e, estabelece um vínculo mais orgânico, visceral, evocando questões mais universalizantes e existenciais, associadas às origens do ser humano. Já Nazaré se desloca arrastando consigo o seu caminho, interagindo com ele, guardando registros e se posicionando de uma forma nômade, questionando restrições, fronteiras enquanto faz seu percurso a pé, em uma poética na qual o essencial é o seu deslocamento.

Chieco se interessara por ausências e fantasmagorias em sua última residência à época, realizada na Coreia do Sul,⁶⁹ onde, imersa na cultura, estudou sua língua, experimentou sabores desconhecidos e desbravou tradições, colocando seu corpo em um ambiente completamente alheio à sua rotina e aos seus referentes, motor de sua produção. Ainda na Coreia, interessou-se por um conjunto de cadeiras descartadas que encontrou enquanto vagava, assumindo aquilo como uma consequência fracassada de se ocidentalizar o costume asiático de sentar-se no chão. A partir desse encontro, produziu desenhos motivados pela ausência e negligência das pessoas.⁷⁰ Essa motivação se desdobra em curiosidade e gatilho para sua próxima pesquisa, desta vez nos Estados Unidos da América.

Fort Collins (Colorado), cidade onde o programa de residência artística ART342, para o qual a série *Foram-se* foi concebida, é uma cidade conhecida pela exploração de fenômenos fantasmagóricos, turismo de caça a fantasmas, histórias de edifícios centenários assombrados, subterrâneos e histórias de mistérios, amparadas por uma grande e dedicada comunidade voltada a estes fenômenos.

O projeto submetido originalmente ao programa estava baseado na caça a fantasmas, entretanto, durante a residência, Fernanda Chieco se desinteressou da pesquisa diretamente ligada aos fenômenos, como esclarece:

Embora sejamos obrigados a planejar projetos a serem trabalhados, o cenário geralmente muda quando você se muda para a residência artística. Isso é o que eu acho mais fascinante sobre isso. Depois de chegar em Fort Collins, eu até me juntei a alguns grupos de caça-fantasmas. No entanto, sendo cética, tudo o que eu podia ver

⁶⁹ Trata-se da *Incheon Art Platform Residency Program, Incheon, South Korea, 2011*.

⁷⁰ Em entrevista a Caroline Menezes, publicada no endereço <https://www.fernandachieco.com/caroline-menezes>. 2015. Acesso em 2 de out. 2022. Tradução minha.

eram pseudo-cientistas ou médiuns vagando e contando histórias sobre o que era apenas o vento uivando e rangidos de casas antigas. Não me pegou, então continuei procurando por algo “real”, algo que me arrepiasse e superasse minhas expectativas. Finalmente fui para a “Árvore do Inferno”, uma casa supostamente agressivamente assombrada que já havia sido incendiada algumas vezes e da qual as pessoas ouviam gritos. Passei uma tarde inteira na casa. Eu não experimentei nada além da atmosfera desolada usual. Isso me fez perder o interesse na caça aos fantasmas “ineficaz”.⁷¹

Esse desinteresse levou a artista a replanejar sua proposta, e, ao retornar à pesquisa sobre o ambiente em que se encontrava, descobriu que naquele estado havia mais de mil e quinhentas cidades fantasmas, abandonadas por seus habitantes e deixadas à ação do tempo. Chieco, baseada nessa constatação, visitou mais de vinte dessas cidades e vilas nas redondezas, definindo seu trabalho a partir desta recém descoberta realidade.

Nos grandes trabalhos da série, em aquarela, sempre realizados partindo da junção assimétrica de duas ou mais folhas, encontramos explicitamente o esvaziamento de histórias, a representação centrada em escombros, restos e vestígios, que, ao se transporem para as representações humanas, lhes levam suas feições, suas faces ou expressões. A presença do sujeito, do indivíduo, é dada pela ausência, pelo vazio deixado por suas histórias nas representações.

Assim como nas cidades e vilas onde as casas, praças, ruas e equipamentos urbanos se apresentam vazios e abandonados, os personagens representados, incluídos naquele cenário, também apresentam essas constantes, parecem trazer consigo a urgência e o vazio da perda do que foi deixado, como objetos que não couberam no caminhão de mudanças.

Os títulos das obras que compõem a série também denotam uma fragmentação ao contar não uma história, mas ao listar os elementos representados individualmente, como na obra exposta *A noiva, o tubarão, o gato e o segurança* (2013), figura 16. Nessa obra, uma noiva (ou o seu espectro) com um vestido sujo de sangue segura um grande facão, de cuja lâmina emana sangue, aparentando ter sido recentemente usada. No centro da obra, uma estrutura semelhante a uma bandeja (ou uma estrutura de pesca) com um peixe morto e um gato sentado a olhar na direção do espectador. No terço à direita, um boneco montado com roupas coloridas atadas a peças de madeira, com um boné e a cabeça de um alce de pelúcia.

No conjunto desses elementos vemos a esperança, o início de uma promissora história, trazida pelos trajes da noiva, símbolo marcador de um momento único e de grandes

⁷¹ Em entrevista a Caroline Menezes, publicada no endereço <https://www.fernandachieco.com/caroline-menezes>. 2015. Acesso em 2 de out. 2022. Tradução minha.

perspectivas, ser suprimido por meio da violência apresentada pelo facão e pelas manchas de sangue no próprio vestido. A ausência do corpo da noiva, o seu esvaziamento por completo, ao mesmo tempo que parece ser uma consequência do processo, também impõe mais um pouco de combustível ao desenrolar da narrativa.

A promessa rapidamente se converte em desilusão e violência, gerando um vazio, um abandono e um vácuo que consomem a personagem. O vazio da representação humana se contrasta com os demais elementos, representados em sua integralidade, denotando um esvaziamento do ser, o abandono do indivíduo, o auge de um momento em que não sobra nada do sujeito, tudo o que fica é sua ausência.

Apesar da representação dos demais elementos se dar de forma completa, a obra exala um sentimento melancólico, dado tanto pela fluidez e pela transparência da aquarela quanto pelos elementos deixados para trás após a partida.

Dentre estes elementos – o peixe, o gato e o guarda –, o único a apresentar vida é o gato, que, olhando indiferente para o espectador, nos lembra que é possível que estes animais ainda habitem as cidades e vilas abandonadas, indiferentes à presença ou ausência dos antigos moradores. Essa vida gera coerência entre a representação e a realidade encontrada pela artista em seus percursos.

Ao lado do gato repousa o peixe, morto, com grandes cortes em seu torso (teria sido o facão utilizado para cortá-lo?). Presa garantida para o felino, que aparenta a tranquilidade de quem está saciado, o peixe compõe aquele ambiente de abandono fadado ao apodrecimento, à ruína do que é vivo.

Fechando a composição, o segurança, humanizado pelo título da obra, materializa-se como um boneco vestido por roupas coloridas, atadas a pedaços de madeira e ornado por elementos deixados para trás, como boné, alce de pelúcia, placas e várias camadas de roupas.

Como uma brincadeira infantil, aquele segurança se ocupa de guardar as cidades, as vilas, os equipamentos deixados para trás, exercendo uma função desnecessária em uma comunidade vazia. Entretanto, parece ser o elemento mais durável, apto a cumprir as suas funções constantemente por anos.

Essa jogada com as escalas, os paralelos entre as cidades, os despojos, a presença dos indivíduos e a representação do que ficou e do que foi levado, juntamente com a prática da artista baseada em deslocamentos e em novas narrativas que também se reinventam, se

adaptam e se moldam, nos levam ao momento em que o sujeito, no nosso discurso, efetivamente sucumbe, cede, abre espaço para um vazio.

Esse vazio, associado à morte, a cadáveres e a fantasmas, pode, em determinadas pessoas, ser associado ao mais alto grau do infamiliar (FREUD, 2020b, p. 87). Na definição do termo realizada por Freud, casas fantasma estão na raiz deste sentimento, contaminando todo o processo de produção desta série.

A fragmentação do sujeito, que termina por consumi-lo, traz junto de si uma insistência natural em tentar repará-lo, ordená-lo ou remontá-lo. Essa constante presente neste núcleo se mostra em trabalhos que abordam os corpos, as imagens e as memórias, buscando, em geral, reposicionar a subjetividade a partir de sua representação fragmentada, ou até mesmo ausente, numa tentativa urgente de remontar a integridade perdida.

Esse ponto mostra, materializados nos trabalhos, os reflexos daquele golpe narcísico dado na humanidade pela psicanálise, conforme proposto por Sigmund Freud (1996).

Núcleo 2 – A Vida

Retornando à origem, o ser humano responde a estímulos seu instinto de sobrevivência aflora como em nenhuma sociedade civilizada do núcleo do indivíduo surgem forças que se antagonizam e se articulam num processo destinado a garantir a sua sobrevivência, a lutar até o limite.⁷²

⁷² Texto de piso 1



Fig. 17 – *Tônus* (2012), Rodrigo Braga, videoinstalação, 20' (detalhe). Fonte: arquivo do colecionador

No momento em que homem e as forças da natureza se deparam, o indivíduo se reduz a elas, se equipara, se mostra naquele mesmo patamar, operando reflexos básicos, os quais nos são essenciais e ao mesmo tempo nos fazem abrir mão de nossos recursos psíquicos mais sofisticados.

Na proposta de Rodrigo Braga, *Tônus* (2012), figura 17, tal embate se dá de forma explícita: o artista escancara o conflito apresentando o ser humano (ou o corpo humano) desde este nível rudimentar de representação.

Operando a partir de deslocamentos, em geral com pouca interação social, Rodrigo Braga tem sua produção calcada em seu afastamento dos grandes centros urbanos. Dessa maneira, estabelece um isolamento que, quebrado por uma série de relações com a natureza, toca questões tanto associadas à sua origem (familiar e espacial) quanto a problemas de ordem maior, essenciais e mais associados ao humano, como a relação com a natureza, a vida, a morte e a permanência.

Na videoinstalação *Tônus*, o artista coloca o seu corpo (ou parte dele) como uma força, um elemento combativo e tensionador dentro de um sistema baseado em uma luta de forças e necessidades, contingências ligadas às provisões mais básicas de sobrevivência. As forças da natureza se mostram presentes em todas as cenas, seja numa canoa feita a partir de um casco morto de uma árvore, seja na respiração ofegante de um peixe se esvaindo de sua força vital, seja no rio que carrega a canoa, alimenta o peixe e fornece a água para alimentar as árvores.

O artista trava batalhas amarrado a um bode, a um caranguejo ou a árvores. Batalhas que se confundem com uma dança, com um embate que, ao fim, não revelam vencedores,

revelam apenas a luta em prol dela mesma, como se o artista estivesse alimentando o sistema de seleção e de forças que não descansam nunca, no qual o vencedor é sempre o sistema em si, não as individualidades envolvidas.

A videoinstalação é composta por três vídeos, projetados em paredes distintas, *Tônus 1*, *Tônus 2* e *Tônus 3*, que não possuem sincronismo e apresentam continuamente lutas e confrontos, cercado e imergindo o espectador no ambiente fechado pelo arranjo. Cercado, o espectador se percebe onde a vida pulsa, as forças se tensionam, e a natureza se mostra, sem a opção da fuga.

Nessa arena, onde o espectador é colocado e o artista performa, operam forças que remetem à origem da constituição do sujeito, como disse o psicanalista Sigmund Freud:

Coloquemo-nos na posição de um ser vivo quase totalmente desamparado, ainda desorientado no mundo, e que recebe estímulos sobre sua substância nervosa. Esse ser logo estará em condições de estabelecer uma primeira diferenciação e adquirir uma primeira orientação. Por um lado, ele passará a perceber estímulos dos quais é capaz de se afastar através de uma ação muscular (fuga), sendo tais estímulos relativos ao mundo externo; por outro lado, porém, perceberá também estímulos contra os quais tal ação é inútil, que, apesar disso, mantém seu caráter de constante permanência, sendo tais estímulos a marca característica de um mundo interior, a evidência de necessidades pulsionais. A substância perceptiva desse ser vivo terá adquirido, assim, na eficácia da atividade muscular, um ponto de referência para distinguir um “fora” de um “dentro”. (FREUD, 2020a, p. 19-21)

Essa proposta de Freud, segundo a definição de seu conceito de pulsão (*Trieb*), nos ajuda a vislumbrar como o léxico da arte contemporânea aborda essa concepção do sujeito, dada pela psicanálise, por meio de diferentes poéticas que delimitam o contemporâneo nas artes visuais.

Começando por seu “ser vivo quase totalmente desamparado” (FREUD, 2020a, p. 19-21), Freud descreve um processo, transcorrido pelo ser humano, que se liga à sua origem e aponta para uma genealogia dos seres vivos que remonta à uma origem primeira, o momento em que se inicia o processo de estímulo/resposta, a ativação de um sistema elementar de sobrevivência.

Com essas palavras em mente, observamos que Braga ainda se recusa a se libertar de suas origens individuais, caracterizando mais uma camada de identificação em sua produção.

Filho de biólogos pesquisadores, Braga se mudou para Pernambuco aos dois anos de idade. Essa mudança, juntamente com todo um imaginário criado em relação à floresta

amazônica deixou no artista uma lacuna, determinante em sua produção. Sua pesquisa, baseada na locomoção, no isolamento e, a partir daí, no convívio e na observação da natureza, aparece representada de forma quase sempre direta, frontal, o que torna o seu trabalho às vezes de dura recepção, porém, guardando uma robusta coerência.

Frente à perspectiva identitária, convém ainda ler o próprio artista a respeito deste viés em sua produção:

Naturalmente, cabia a mim inteirar-me sobre minha origem geográfica – logo identitária. Pesquisar ainda na infância sobre Manaus e o estado do Amazonas, ao passo que seguia acompanhando meus pais a laboratórios da UFPE e a inúmeras reuniões de ONGs ambientalistas, fez eclodir em mim um sem-número de imagens mentais ligadas à floresta tropical, inevitavelmente cultivando uma imensa vontade de conhecer minha terra natal, que não deixa de ser, genericamente, a própria Terra Brasilis; ou seja, não só minha origem primária, mas também uma certa expressão da ancestralidade de todo brasileiro. (BRAGA, 2018, s/p)

A abordagem do artista amplia-se para além de seu contexto pessoal, suas origens e suas necessidades. Utilizando um vocabulário universalizante, o artista inscreve-se numa poética que transcende o tempo e a realidade local, abre uma fenda que atinge o núcleo de questões elementares, como homem e natureza, vida e morte, permanência e brevidade, perseverança e resignação.

Dentro da narrativa proposta na mostra, após lançarmos uma luz sobre a derrocada e a fragmentação do sujeito no primeiro núcleo, o trabalho de Braga traz, do interior mais profundo de sua individualidade, seus conflitos, a origem de forças pulsionais que determinam, a partir de um furioso embate interno, esse novo sujeito, alicerçado em um revés essencial do ser humano.

Núcleo 3 – O sujeito contemporâneo

*O sujeito contemporâneo se forma a partir de partes.
Pedacos guardam relações não só entre si,
mas entre todo um sistema de referências que se articulam entre individualidade e coletividade,
gerando identificações particulares entre o sujeito, a obra e o espectador.⁷³*

Após a dura abordagem de Braga, o núcleo seguinte da mostra busca discutir, ou extrapolar, o sujeito contemporâneo a partir de trabalhos que apresentam uma proposta de criação, de gênese ou de constituição deste sujeito.

As ambivalências, os deslocamentos, as dúvidas e as questões que envolvem a formação do sujeito contemporâneo são propostos por obras que exploram sua dualidade, sua ausência, seus conflitos e até mesmo sua representação. Constitui-se, assim, um fio que leva o espectador a se deparar com um aspecto de estranhamento, de reconhecimento daquilo que o habita, e da familiaridade trazida por meio dos processos de formação aqui apresentados.

Inicialmente à deriva, e, após a fundação conflituosa do sujeito proposta por Freud e tocada por Braga, a representação deste sujeito se desenvolve a partir de estímulos que aparecem de uma maneira mais sofisticada, menos rudimentar que a proposta no segundo núcleo, entretanto, guardando em seu processo de formação aqueles mesmos elementos essenciais.

⁷³ Texto de piso 2.



Fig 18 – Série *Correspondência Angelical* (1985/1990), Nelson Leirner. Decalque e colagem sobre estampa sobre papel, 43x32 cm (cada). Fonte: arquivo do colecionador.



Fig. 19 – *As flores ainda existem... historicamente... 1ª parte Em guarda... 2ª parte* (1990), Nelson Leirner. Decalque e colagem sobre estampa sobre papel, 55 x 72 cm. Fonte: arquivo do colecionador.

O subconjunto da série *Correspondência Angelical* (1985/1990), figura 18, juntamente com a obra *As flores ainda existem... historicamente... 1ª parte Em guarda... 2ª parte* (1990), figura 19, apresentados logo no início deste núcleo, nos permitem problematizar uma série de questões advindas das propostas de constituição do sujeito do psicanalista Sigmund Freud.

Na série e no trabalho exógeno notamos recorrentemente a reprodução da imagem de uma mãe com uma criança em seu colo e com o dedo em riste, figura 20, aparentemente tentando passar algum ensinamento, conselho, ou mesmo ralhando gentilmente com a criança. Ao revirar os olhos, a expressão da criança se mostra ambígua, denotando desde uma atitude que vai de uma reflexão sobre o que está sendo dito a um profundo desdém, um certo cansaço em razão de algum tema redito. As representações de duas atitudes dúbias, juntamente com o nome da série, constituem um sentido e uma relação maternal se forma ali, apresentando a relação inicial do sujeito com sua mãe, conforme posta pelo psicanalista vienense.



Fig. 20 – Série *Correspondência Angelical* (1985/1990), Nelson Leirner, detalhe.

Leirner perturba esse “angelical” momento com um bombardeio de imagens, ora por meio de desenhos autorais que interferem diretamente sobre o papel, ora por meio de decalques, gerando um claro conflito entre a imagem plácida e tranquila da mãe orientando seu rebento e as interações secundárias, instituindo um embate que nos desperta uma série de questões.

Uma das mais urgentes é proposta pelo artista mediante a constante presença de um grande (ou mais de um) e destacado corpo. Evocando sensualidade e erotismo, de formas diretas ou delicadamente com a cobertura de flores, a sexualidade, força essencial do indivíduo, intervém brutalmente no processo e tensiona aquele momento da infância para limites que escapam aos conselhos puramente maternos. Logo, induz a um movimento de formação mais complexo e intrincado, propondo a expansão de seu processo de formação para além daquele relacionamento maternal.

Entretanto, a estas representações de corpos se somam anjos, falos, serpentes, flores, e, no trabalho singular do artista, uma disputa entre espadachins (ocupando a metade da área da obra) que incrementa as interferências possíveis e aponta para uma dualidade que nos lembra os pares propostos por Freud quando operam antagonismos, supressões e conflitos, inerentes ao indivíduo contemporâneo.

A mostra conta com cinco trabalhos de uma série incrementada pela possibilidade de apresentar as perturbações que acometem o sujeito desde a primeira infância. Misturando decalques em cores e desenhos a lápis diretamente no papel onde a figura materna se localiza, às vezes colocada centralmente, às vezes deslocada do centro do trabalho, o conjunto propõe essa distinção e variabilidade entre as forças formadoras do sujeito contemporâneo, corroborando com a nossa especulação sobre a estruturação deste sujeito.

Ao abrir o terceiro núcleo da mostra, o trabalho de Leirner reforça a condição sexual do indivíduo ao mesmo tempo que propõe disputas e interferências na origem do sujeito, introduzindo as discussões às quais o núcleo se propõe.



Fig. 21 – *Nossa filha é linda* (2022), Roxinha. Óleo sobre tela, 50x30 cm. Fonte: arquivo do colecionador.

Na constatação ingênua e carinhosa de um casal de pais, dada pela frase escrita na tela “NOSSA FILHA E LINDA”, e em contraste com uma singela representação, o trabalho da artista Roxinha, figura 21, exprime um sofisticado processo psíquico que envolve projeção, narcisismo, crescimento, desenvolvimento, culminando na formação e constituição do sujeito contemporâneo.

Alinhada ao trabalho de Leirner ao expressar uma relação familiar como âmago da obra, Roxinha, entretanto, opta por uma atmosfera mais frutiva, dada por uma cena privada, de interior, num ambiente familiar, em um claro contraste com os bombardeios promovidos pelo artista.

À criança, representada de costas com uma longa trança, não é dada a oportunidade de exprimir qualquer reação, sendo possível apenas verificar que suas mãos estão divididas entre seu pai, à esquerda, e sua mãe, à direita, dando-lhe suporte.

Essa ausência da fisionomia da criança desdobra a obra para o campo que perseguimos, ou seja: sem representar a criança, a artista se propõe a representar sua beleza (e reforçar a frase escrita na obra) ou a lançar a questão central para uma representação dos pais, numa espécie de projeção narcísica que tanto presenciamos no momento atual? Até que ponto os pais estão falando da filha ou falando deles mesmos? Como essas transversalidades afetam o sujeito?

A composição paira suspensa sobre um fundo róseo marcante, tendo a noção de proximidade dada apenas pela estruturação de dois planos, o primeiro contendo duas cadeiras amarelas e um vaso com oito flores roxas fixadas em galhos verdes, e o segundo, constituído por um arranjo entre os três personagens unidos pelas mãos da criança e por carícias na mãe. Elementos comumente utilizados para estruturar e dar unidade à composição, como paredes, pisos, tetos ou superfícies, não estão presentes, bem como direcionamentos de luz, construção de volumes, sombras e conexões entre os constituintes da cena. O único relacionamento estabelecido entre os elementos da obra é dado pelos familiares representados no plano central da pintura.

Enquanto a mãe acaricia a própria cabeça com a mão esquerda e segura a sua filha com a direita, o pai desliza a mão esquerda sobre os cabelos da mãe e, com a mão direita, segura a filha. Com as cabeças praticamente no mesmo nível, sentados em duas cadeiras, um

de frente para o outro, se entreolham com olhar de admiração, com largos e orgulhosos sorrisos.

A filha, posicionada ao centro do casal e da tela, encontra-se de costas para o espectador, parecendo apenas assistir àquele momento, com suas mãos conectadas às mãos de seus genitores.

A composição do sujeito, a partir do amálgama dessas perspectivas, nas quais o indivíduo participa, às vezes, de costas à sua própria definição ou qualificação, aduz a um sujeito que não possui vontade própria, unidade, individualidade ou soberania, mas que parece mais moldado por processos que nem sempre são explícitos ou visíveis.

Mesmo de forma indireta, às vezes imperceptível, a constituição desse sujeito é permeada e atravessada por subjetividades, que podem ser apropriadas de terceiros, familiares ou não, e abrem uma brecha para o questionamento dessa individualidade, propondo uma forma de contaminação e limitação de sua autonomia.

Se por um lado os trabalhos expostos de Leirner nos apresentam as interferências exógenas em sua constituição, o trabalho de Roxinha nos apresenta outra dimensão do sujeito, na qual, através de uma lupa que privilegia a esfera privada, e utilizando-se de uma representação singela, as incongruências do sujeito não deixam de transparecer pelas fendas que toda representação deixa.



Fig. 22 – Sem título (s/d), José Rufino. Montagem com papel, tinta e metal, 53x40 cm. Fonte: arquivo do colecionador.

Em 1991, José Rufino, batizado como José Augusto Almeida, assumiu o nome de seu avô, um senhor de engenho da cidade de Areia, em Alagoas. Cinco anos após o falecimento do patriarca da família, em 1979, herda sua biblioteca e extensa correspondência.

A partir deste material, José Rufino desenvolve sua produção, na qual, utilizando-se de objetos do cotidiano, carimbos, cadeiras, escrivaninhas, malas, baús, caixas diversas de guardar objetos; opera a noção de tempo, de origem e de legado.

Esses objetos, que parecem onerar o artista, impõem uma carga que faz Rufino os destituir de sentido, os esvaziar, os descarregar, evocando uma necessidade própria, a vazão necessária de toda uma herança que pesa, que limita, que o sobrecarrega.

Na obra apresentada, figura 22, o artista sobrepõe a uma folha de papel um velho e enferrujado trinco, objeto que um dia serviu para garantir certa segurança, mas, hoje, enferrujado, carcomido e corroído perde sua utilidade, é destituído de sua função.

Dialogando diretamente com o trabalho de Renato Morcatti, a obra de Rufino também opera o acesso e a restrição, o acessível e o inacessível, a possibilidade ou a impossibilidade de abertura e de fechamento, a busca por algo que pode ou não ser encontrado.

O trinco enferrujado, remontando a um passado distante, um dia limitou o acesso a um conteúdo sigiloso (poderia ser o trinco de uma mala ou um baú?), a segredos e a verdades. Entretanto, a sua imobilização como parte de um trabalho artístico vai garantir que ele não se preste mais a essa função, que aqueles registros e segredos estarão seguros, guardados e inacessíveis, como nossas próprias estruturas mais íntimas, nosso interior mais profundo, formado a partir das nossas contradições e dualidades inerentes.

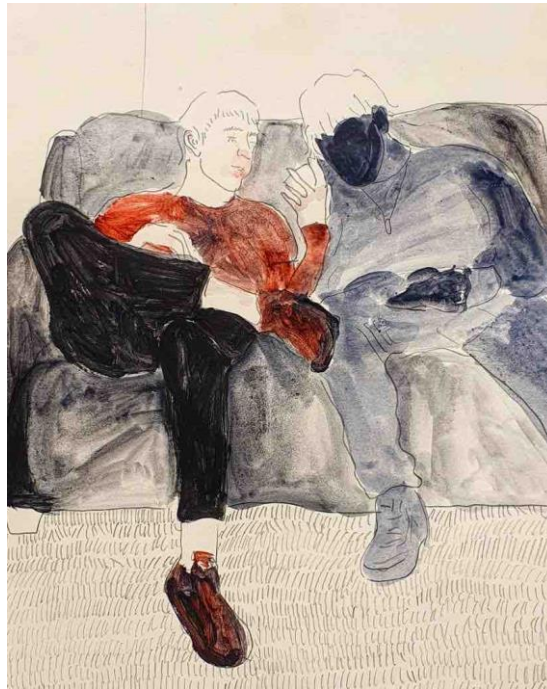


Fig. 23 – Sem título, da série *Quarentenou* (2020), Fernanda Azou. Acrílica e grafite s/ papel, 21x16 cm. Fonte: arquivo do colecionador

Um diminuto trabalho, figura 23, representando dois personagens sentados em um sofá, conectados a partir da contemplação comum de um objeto sustentado pela figura à esquerda, introduz uma questão essencial neste núcleo da exposição. A partir da poética amparada no cotidiano da artista Fernanda Azou, podemos inferir que se trata de um aparelho telefônico móvel, oferecido ao olhar em um daqueles momentos nos quais compartilhamos algo notável com um amigo próximo.

O primeiro aspecto que nos chama a atenção no trabalho é a distinção entre os personagens, ou seja, enquanto o sujeito que manipula o aparelho possui feições, roupas coloridas, dedos e traços que o definem, o indivíduo que apenas contempla não possui essas características ou esse detalhamento como sujeito, suas roupas são em tons de cinza e a face e a mão em uma tonalidade que se aproxima do preto. Enquanto podemos conferir certa autonomia e identidade ao primeiro, nos faltam elementos para caracterizar o segundo, a partir dos borrões e escoamentos que o retratam.

Representado com tinta fluida e pinceladas curtas, esmaecidas, o trabalho da série *Quarentenou* (2020) é o primeiro a levantar uma questão central neste núcleo: os duplos ou as estruturas anímicas que podem se dividir, se levantar, se constituir, e, até mesmo, em certo ponto do desenvolvimento humano, se contrapor às primeiras, gerando conflitos que em seu

extremo podem constituir sintomas, perturbações e instabilidades, conforme preconizado por Sigmund Freud.

Na obra em tela, a dessemelhança entre a representação dos indivíduos não nos permite especular qual seria a natureza do relacionamento entre os sujeitos, entretanto, essa mesma distinção total entre os indivíduos nos permite extrapolar a representação em direção a uma ideia de complementariedade, um arranjo no qual os indivíduos se combinam, o que pode ser validado pela intensa subjetividade que permeia toda a produção de Azou. Adentrando ainda mais em sua produção, poderíamos até mesmo sugerir que aquele segundo indivíduo pode ou não possuir existência física, nos levando a propor a materialização dessas estruturas subjetivas apenas na pintura.

Corroborando ainda com nossa especulação a lembrança de que o título da série *Quarentenou*, nos remete a um momento dramático, imposto pela pandemia de COVID-19, em que o isolamento social foi norma, a solidão em espaços domésticos foi a regra, e os subterfúgios do nosso aparelho psíquico para arrefecer esse sentimento certamente levaram muitos indivíduos ao convívio de amigos imaginários ou *alter egos*, reforçando, para além de uma estrutura essencial na formação do sujeito, o caráter infamiliar da obra.



Fig. 24 – Sem título (*Nervous system: the head and neck*) (s/d), Vauluizo Bezerra. Desenho sobre estampa, 40x55 cm. Fonte: arquivo do colecionador

Prosseguindo a busca pela presença do duplo no acervo, Vauluizo Bezerra apresenta um trabalho que contribui demasiado com nossa investigação, figura 24.

Ao conectar pelos cabelos duas cabeças representadas em perfil, uma voltada para a direita e outra para a esquerda em uma representação perfeitamente simétrica, o artista unifica dois indivíduos, complementa uma metade com outra, ao mesmo tempo que duplica todas as estruturas identificadas naquela estampa. Em outras palavras, com esta manobra, o artista indica uma complementariedade, uma ligação que também pode caminhar para um conflito.

Os indivíduos, de olhos fechados e com a estrutura da cabeça e do pescoço visível após a remoção da pele, na qual é possível verificar indicadores das diminutas estruturas dessas partes do corpo, remetem a páginas retiradas de um antigo livro de anatomia, conforme reitera o subtítulo do trabalho, *Nervous system: the head and neck*.

Na representação, as duas cabeças com suas estruturas identificadas por números, parecem operar conjuntamente, entretanto, essa duplicação das estruturas, para além da simetria do corpo humano, pode eventualmente se desdobrar em uma relação conflituosa, uma tentativa de subjugamento, de dominação ou censura de uma estrutura por outra, conforme já previsto por Freud.

Tanto no trabalho de Bezerra quanto no trabalho de Azou, uma conexão efetiva se dá entre as partes. Lá, a partir de um dispositivo eletrônico que agrupa olhares, sem o recurso do toque; aqui, por meio de uma conexão física a partir de seus cabelos, que parecem operar como fios, como conexões entre as duas metades, estabelecendo um fluente canal de comunicação.



Fig. 25 – Sem título (s/d), Vavan. Madeira policromada, 130x40x40 cm Fonte: arquivo do colecionador

Já no trabalho do artista Vavan, figura 25, à representação de uma unidade dividida é introduzido um componente bastante particular e que nos impõe outras questões e contingências. A escultura em madeira apresenta, de um lado, a figura de um indivíduo do sexo masculino, e, do outro, uma figura do sexo feminino.

Ao assentá-los sobre o mesmo vaso e vesti-los com a mesma coroa, o artista propõe que o masculino e o feminino possuam a mesma origem ou estrutura, dada pelo vaso, e o mesmo status, dado pela coroa.

De mesmo tamanho e com representação simétrica, vemos forças lutando com a mesma intensidade, podemos dizer que não há o domínio, superioridade ou supressão de uma essência por outra, revelando uma paridade, uma equivalência que mantém a escultura em equilíbrio.

Ao mesmo tempo, posicionados de costas, as representações dessas potências parecem não se reconhecer, não se perceber. Os semblantes, levemente sisudos ou

indiferentes, transparecem o mesmo estado de espírito, podendo refletir uma concordância, imobilizada e de forma soberana, independente uma da outra.

Vavan provoca uma reflexão sobre nossa identidade, sobre como pares dicotômicos se harmonizam e se articulam, como se manifestam os aspectos essencialmente femininos e masculinos de nossa constituição e de como queremos olhar para eles.

Com todas as suas distinções e suas coincidências, os pares se formam e se desenvolvem no aparelho psíquico humano com vias ao seu desenvolvimento. No entanto, ocorrem desajustes e distorções que, em determinados indivíduos, despertam estranhamento e infamiliaridade, mais uma vez incorporando esta condição à mostra a partir do acervo de Carvalho.



Fig. 26 –*Nós* (2016/2017), Renato Morcatti. Instalação (75 peças). Fonte: arquivo do colecionador

A obra *NÓS* é constituída por famílias de “chaves” agrupadas em anéis de couro, em que cada *NÓ* é único, possuindo identidade própria. A chave é um substantivo feminino que denota uma ação peculiar ao masculino.

Toda chave pode ser um *Nó*.
Mas nem todo *Nó* é uma chave.
O primeiro *Nó* é minha chave.
As outras somos *Nós*.

Se, somos Nós que carregamos
as chaves dos Segredos.
Entre!⁷⁴

Dezenas de molhos de chaves de cerâmica, fixados diretamente na parede, figura 26, abrem-se como uma janela para sensações, sentidos e dúvidas. Emanados por um arranjo meticuloso e materiais incomuns, ao mesmo tempo em que ativam nossa memória e sentido, clamam por um sentimento de estranhamento e inquietação.

Fixadas na parede por meio de cravos de metal sob a forma de um grande e confuso claviculario, as centenas de chaves parecem únicas, porém, não possuem identificação. Olhar para a obra nos atira a procurar a chave correta, a que se ajusta perfeitamente à fechadura, numa espécie de jogo, de desafio ou provocação. Entretanto, falta-nos esse segundo referente: se temos tantas chaves, onde estão seus pares, suas fechaduras?

O texto do artista nos dá pistas sobre relações e sentidos possíveis de serem estabelecidos a partir deste trabalho.

Atribuindo uma identidade própria a cada nó, formado pela junção entre as pontas da tira que faz as vezes de argola do molho, Morcatti propõe uma estrutura conjunta, amalgamada por nós únicos, constituindo o que o artista chama de família.

As chaves dos arranjos, uma, duas ou três a cada molho, possuem acabamentos diversos, podendo ser lisas e polidas, ou foscas e de aparência lascada. O processo específico utilizado pelo artista em sua produção cerâmica, chamado *Bizen*, é utilizado há milênios no Japão, e possui particularidades que nos chamam a atenção e imprimem ainda mais sentidos ao trabalho. A simplicidade dos materiais e do método utilizado em sua produção confere a essa cerâmica um alto nível de incerteza no resultado, atribuindo seus efeitos de brilho, textura e coloração sem a utilização de verniz. Quando polida, a superfície vitrificada é obtida por meio do alto teor de ferro que emerge da própria argila, sem a adição de camadas de material vitrificante ou corantes à sua superfície, após uma queima longa e sob alta temperatura. (KUSANO *et al.*, 2018, p. 2-3)

O artista, mediante o agrupamento de chaves tão distintas por meio de tiras de couro atadas por nós, força a convivência entre diferentes. A denominação de família para os arranjos, uma metáfora bem eloquente, nos faz perceber que as chaves são produzidas na

⁷⁴ Texto disponível no site do artista: <https://www.renatomorcatti.com/copia-guardiao-1>. Acesso em 07 set. 2022.

essência com o mesmo material, sob o mesmo processo, e o resultado final revela alguma distinção entre elas, não sendo possível o mascaramento de suas características por qualquer verniz.

O ambíguo nome da obra, que pode operar tanto a partir do substantivo “Nó(s)” quanto do pronome “Nós”, se intrinca ainda mais ao considerarmos o texto do próprio artista, promovendo uma difusão entre as definições e os papéis assumidos pelas duas possibilidades.

Em sua estrofe, o artista desdobra a obra e cria um jogo difuso entre segredos e chaves, totalidade e individualidade, abrangência e minúcia entre todo e parte. A dualidade proposta pela obra ladeia as perspectivas do sujeito contemporâneo, múltiplo, fragmentado, sem uma abrangência definida, formado a partir de partes que, de certa forma, são incontroláveis, não mascaráveis e essenciais, assim como nos apresenta o trabalho de Morcatti.

Se o artista não responde à nossa pergunta inicial de forma objetiva e direta, ele nos indica onde procurar o par daquela chave. E, para além de buscá-lo, nos desafia a concluir o processo, não só a desvendar seus segredos e a abrir a porta, mas também a adentrar, propondo uma ação que o reagruparia e o converteria em um sujeito ativo. Morcatti nos indica que, apesar de fragmentado e esfacelado, o sujeito possui todos os elementos necessários em si mesmo para se reencontrar, se reconstituir e se tornar novamente completo, uno e ativo.



Fig. 27 – *Em construção I, II e III*, da série *Autorretrato* (2010), Rava. Fotografia, 60x120 cm.

Fonte: arquivo do colecionador

No passadiço entre os núcleos da mostra, a artista Rava entra com três trabalhos fotográficos, figura 27, que, ao serem apresentados juntos, para além de clarificar o processo de construção da própria artista e imprimir uma noção de tempo, aproximam os documentos fotográficos a registros de uma ação performática, imprimindo um tempo e um processo à série.⁷⁵

⁷⁵ Os trabalhos apresentados, parte da série *Autorretrato*, foram produzidos para a mostra *Eu e outros eus possíveis, poética em construção*, que itinerou por Anápolis (GO), Uberlândia (MG) e Jataí (GO), no ano de 2011, e que se propunha a apresentar o processo de constituição de jovens artistas, ainda alunos do curso de Artes Plásticas da Universidade Federal de Goiás.

Rava fez duas escolhas centrais na execução de seus trabalhos: a inserção de seu corpo nu, sempre de costas, e o ambiente de uma galeria de arte em construção.

Podemos especular que o seu posicionamento, de costas, revela uma artista que ainda não se sente preparada para se mostrar. Seu corpo nu, induzindo a um total despojamento do que poderia trazer, apresenta apenas suas tatuagens, histórias de um corpo que vai além de posses ou domínios, mas que se mostra pronto para encarar um novo destino, desprovido de suas amarras ou âncoras.

A partir do ambiente, o centro cultural da universidade onde Rava estudava e trabalhava à época, a artista estabelece um paralelo entre aqueles momentos. Seu trabalho e a galeria, pública, ambos em construção, se desdobram em alguns aspectos que chamam a nossa atenção.

O primeiro deles é o estado da construção do espaço, em fase final de acabamento. Partindo do paralelo criado pela artista, podemos propor também parer o estado de construção de sua poética ao estágio em que a construção se encontra. A fase final de preparação da galeria de arte conduz a fase da poética da artista (denunciada pelo título da exposição para a qual as obras foram produzidas) ao mesmo nível, indicando uma fase derradeira de seu percurso de construção, conforme também veremos adiante.

A construção, assim como o percurso da artista, já não se encontra naquele momento inicial de caos em que o processo parece caminhar para a ruína. Ao contrário, já se mostra em um momento em que se pode vislumbrar seu resultado final, já se pode verificar uma luz no fim do túnel, um processo que caminha rapidamente para sua conclusão.

De costas para a câmera utilizada no registro, ao visar para uma porta luminosa, para uma parede e para um amontoado de cadeiras, uma mesa e um púlpito, ao centro de uma grande sala em obras, esse processo apresenta uma narrativa que gera não o registro de um momento, mas um contínuo, um processo que propõe um bloqueio da visão a uma porta luminosa, uma dramática saída daquele ambiente, a luz da conclusão de um processo.

Essa construção da individualidade, do sujeito como um produtor de arte, ao dar as boas-vindas ao núcleo *O reflexo*, propõe um avanço entre a formação do sujeito contemporâneo, suas dualidades, processos, vazios e interferências e a forma como ele se projeta na produção artística.

Núcleo 4 – O reflexo

A reflexão sobre sua identidade, suas origens, sua linhagem e sua história, transparece na produção contemporânea como resistência, como identificação, como domínio, como pertencimento.⁷⁶

A partir do alcance de suas realidades, definidas e operadas livremente pelos artistas, um conjunto de obras se destaca no acervo, com um viés de pertencimento, e, conseqüentemente, de autorreferência.

A autorreferência é essencial para este processo de pertencimento, pois o sujeito precisa estar projetado ali, naquele trabalho, para que, se utilizando de diversas manobras, o artista se insira em um conjunto, um grupo delimitado que inspire a este pertencimento. Desta forma, o trabalho contempla, em geral, a presença do artista e de seu contexto, vez ou outra violando e apagando esse limite, concentrando ou dispersando essas representações.

Assim, alguns artistas se projetam a partir de sua história pessoal, de sua realidade como indivíduo, de suas origens familiares, de sua religiosidade ou de sua origem regionalmente localizada. Essa projeção se materializa de diversas formas a partir da imposição de seu próprio corpo, de sua infância e suas recordações, do seu dia a dia e cotidiano, das perturbações exógenas e a forma como o artista as naturaliza ou as combate, e a utilização de materiais específicos que remetem o artista a uma origem, um ponto de partida com o qual ele se identifica, mantém laços e carrega a bandeira.

De todo esse repertório selecionamos nove artistas que operam a identificação e o pertencimento, apresentando como a arte contemporânea brasileira deste século coloca e discute estas questões.

⁷⁶ Texto de Parede 3.



Fig. 28 – *Notícias de América* (2011), Paulo Nazareth, (díptico). Fotografia 70x92 cm. Fonte: arquivo do colecionador

O trabalho de Paulo Nazareth se utiliza da presença predominante de seu corpo nas imagens e se desdobra em várias mídias e ações que incluem, como ponto central, seu deslocamento por longas distâncias.

O díptico da série *Notícias de América* (2011), figura 28, foi produzido a partir das experiências vivenciadas no percurso realizado por Nazareth entre Governador Valadares e os Estados Unidos, passando por Argentina, Peru, Colômbia, Bolívia, Guatemala, México e, enfim, chegando aos EUA. O site mantido pelo artista, [artecomunicacãoltda](http://artecomunicacãoltda.com)⁷⁷, parte do projeto e compõe um reservatório de histórias, imagens e registros desta viagem.

O objetivo inicial do projeto foi viajar de sandálias de dedo durante todo o trajeto, do sul ao norte, recolhendo, nos pés, a poeira dos locais por onde passou. Ao final do percurso, na cidade de Nova Iorque, seus pés foram lavados no rio Hudson. A partir de Nova York, o artista se deslocou ao destino final da jornada, a feira de arte *Art Basel Miami Beach* de 2011. Para esta renomada feira de arte, Nazareth levou a instalação *Mercado de Bananas/Mercado de Arte*. O artista, ao lado de uma Kombi 1978 carregada de bananas (à venda), atuava em inusitadas situações e papéis, como o de feirante, performer, viajante e artista plástico. A instalação foi montada a partir do material criado durante o trajeto de *Notícias de América*, que a compôs ao lado da Kombi.

É a partir de um radical nomadismo, que não toma (não faria sentido tomar) o museu como o destino último da arte, porém apenas como “um braço que está no caminho”, marcado por uma experiência espaço-temporal subjetiva e irregular, e que depende sobretudo dos contatos e improvisações que vão se estabelecendo durante a travessia, que o artista, por exemplo, confecciona cartazes em várias línguas e faz performances e retratos nos quais aparece segurando esses mesmos cartazes, muitas vezes ao lado

⁷⁷ Trata-se do blog <http://artecomtemporanealtda.blogspot.com/> Acesso em 22/09/2021.

de outras pessoas o que introduz nas fotografias um elemento (auto) biográfico e ao mesmo tempo um traço comunitário com fundo político. (RIBEIRO, 2016, p. 430)

Seu corpo, definido por ele mesmo como mestiço, indígena e negro, passa anônimo pelo caminho, misturando-se, transformando e sendo transformado. Essa perspectiva centrada no corpo acaba por esbarrar em sua individualidade, posta à baila a partir de noções raciais, de aparência, origem ou identidade.

A viagem, que possui a significação de “fundação mítica para as nações do continente americano”, (COSTA, 2016, p. 62) compõe com o arquivo a produção do artista, absorvendo dois mecanismos que nos interessam: por um lado o corpo do artista se deslocando e, por outro, seus registros, sua perspectiva e sua seleção para a composição da narrativa desta jornada, imprimindo sua subjetividade em ambos os anteparos do trabalho.

A sua presença nas fotografias ainda cria uma identificação com o espaço sob uma perspectiva micro, local, ao mesmo tempo que tensiona essa possibilidade, quando critica o livre mover e as fronteiras forjadas, artificiais e controladas, contra as quais se insurge com seu ato mais elementar, o caminhar.



Fig. 29 – *Zetron*, da *Série Para tirar as dores do mundo* (2013). Desenho, 59x 37cm; e *Seki*, (2013). Desenho, 53x37cm, Valéria Pena Costa. Fonte: arquivo do colecionador

Permeada por bonecas, vestidos de crianças, elementos lúdicos, cenas de fábulas e contos infantis, a produção da artista Valéria Pena Costa traz consigo um largo espectro de referências a uma infância densa, vívida, lembrada em um conjunto de ricos detalhes que nos aproximam de cenas de um filme ou de um teatro, de possibilidades reais ou inventadas.

Última filha de um conjunto de sete irmãos, Valéria Pena Costa admite⁷⁸ que parte de suas lembranças pode ter sido apropriada ou criada, gerando um robusto componente de ficcionalização de suas narrativas, confundindo o vivido com o imaginado, com o sonhado.

Nas obras apresentadas, *Zetron* (2013) e *Seki* (2013), figura 29, a artista propõe outra constante de sua produção: contradições que permeiam de diversas maneiras sua poética. Associada tanto às crianças quanto aos adultos, um componente relacionado à proteção que por vezes se reverte em opressão, em mecanismo de repressão, é recorrente, a despeito de sua origem supostamente orientada à preservação. A própria artista⁷⁹ expande essa contradição para todo um conjunto de opressões, dadas inclusive por relacionamentos afetivos consensuais.

Essas contradições se mostram na *Série Para tirar as dores do mundo* (2013), tanto pelo contraste entre o suporte – a bula de um medicamento – e a representação – o desenho de um vestido infantil decorado por borboletas –, quanto a partir da própria natureza do medicamento, com seus efeitos colaterais indesejados. O aspecto lúdico do desenho sobre a descrição de um medicamento e seus efeitos, também se desdobra entre a saúde esperada por uma criança e a necessidade de um medicamento destinado a curar enfermidades, típicas da vida adulta.

As bulas utilizadas como suporte advêm, em sua maioria, de doações de amigos, e os trabalhos são nomeados de acordo com o nome do medicamento ao qual a bula se refere. Entretanto, nem os medicamentos nem a sua origem são lastreados, a escolha dos suportes foi realizada pelo tamanho, densidade e aspectos formais. As doenças para as quais se destinam, que vão de transtornos psiquiátricos, dores musculares, doenças do aparelho digestivo, entre outras, também são irrelevantes, apresentando na série um amplo espectro de doenças ou “dores”.

A ausência deste lastro gera uma desvinculação subjetiva, deixa de incluir componentes que, ao mesmo tempo em que liberam a obra de determinados percursos, a

⁷⁸ Em entrevista concedida a mim em 10 de outubro de 2022.

⁷⁹ Em entrevista concedida a mim em 10 de outubro de 2022.

tornam livre para caminhar por um amplo espectro de possibilidades e permitem uma maior aproximação do sujeito.

Ao revisitar os vestidos infantis, a artista conecta a série a uma pesquisa também recorrente. A identificação do corpo a partir de suas vestes, “à época isso bastava”⁸⁰, e ao mesmo tempo sua desfiguração, sua inserção em realidades e ambientes distintos, o reposiciona, o expande e o insere neste espectro que denota presença, habitação e trânsito, propondo um abalo na estrutura estável da representação.

A partir destes atravessamentos postos pela artista, a obra estabelece um diálogo aberto e fluido no núcleo, se aproveitando das representações de corpos, de materiais, de conflitos e conciliações abraçados pelos demais trabalhos, incrementando o referencial encontrado no acervo de Carvalho.



Fig. 30 – *A Religião* (2011), Berna Reale. Fotografia, 165x111 cm. Fonte: arquivo do colecionador

⁸⁰ Em entrevista concedida a mim em 10 de outubro de 2022.

Transitando pela performance e seus registros (em vídeo e fotografia), a artista Berna Reale figura, majoritariamente, como personagem central de suas ações. Na série de fotografias *Retratos* (2011), a artista se retrata minuciosamente vestida, ao estilo dos manuais de iconologia dos séculos XVII e XVIII, representando-se como alegorias desses ícones.

Na obra *A religião* (2011), figura 30, a artista se retrata de olhos fechados, numa representação ácida, um arranjo que questiona frontalmente a ostentação e a inércia da religião (ou das religiões) perante a realidade social.

Vestida com uma batina e peregrineta cor de rosa e sentada em uma poltrona revestida com tecido de estampa militar, a artista mantém uma postura esguia, porém, silente e quieta. Suas mãos, viradas para baixo nos braços da poltrona, um espesso bloqueador de ruído nos ouvidos, e seus pés, calçados por uma pantufa vermelha e sem tocar o chão, apresentam a artista com os sentidos cerrados.

Sustentada por uma trama militar e alheia ao mundo ao seu redor, a poltrona e a artista parecem flutuar sobre um cenário inteiramente revestido por um tecido dourado intenso, inequivocamente remetendo aos altares barrocos recobertos de ouro. Finda a cena um peludo e alvo cão ostentando uma brilhante coleira dourada, deitado de costas ao lado direito da artista.

Numa perspectiva simbólica, ao buscar nos mesmos manuais de iconologia, é impossível não associarmos o cão que acompanha a artista a uma iconografia do séc. XVIII, a fidelidade, na qual uma mulher é acompanhada por um cão branco, descrito no manual como “o animal mais fiel do mundo” (RIPA, 1709, p. 30). Essa minúcia ganha amplitude quando notamos que ele se posiciona de costas (para o mundo?) e, ao lado direito do símbolo religioso, local reservado aos escolhidos, denunciando a fidelidade cega e inerte como determinante para alcançar uma posição tão especial.

Sobre o uso de seu corpo, afirma Reale:

O corpo, neste trabalho [*Ginástica da pele*, 2019] e em outros, é um corpo coletivo, social e político. É evidente que os de pele preta e parda são a maioria, pois essa é a realidade, são eles também os que mais estão presentes em uma cena de crime, infelizmente, e vítimas de toda essa cruel realidade violenta em que vivemos. Como artista, procuro codificar essa estrutura, esses símbolos para o campo da arte, e a semiótica é uma ferramenta que utilizo para a construção de meu trabalho de arte.

Não trabalho com o corpo individual, não falo de questões individuais, memória pessoal não me interessa; me interessa pelo coletivo, por um corpo de todos. (REALE *apud* AGRÍCIO, 2020, s/p)

A partir de provocações e dinâmicas de confronto, Berna Reale toca questões sociais que instrumentalizam um choque utilizado como forma de comunicação com o público. Atenta a uma sociedade que convive omissa com a criminalidade no dia a dia, e a um público passivo, a artista, perita criminal no estado do Pará, traz a sua realidade profissional para o seu trabalho. Reale carrega, além de seu corpo em seu trabalho, a exposição de mazelas sociais que encara diariamente, parte de seu cotidiano que ela converteu em batalha pessoal.



Fig. 31 – *Chapas* (2012), Emmanuel Nassar. Tinta industrial sobre chapa de aço, 90x90cm cada.

Fonte: arquivo do colecionador

Próximo da realidade social de Reale, Emmanuel Nassar, arquiteto por formação, opera as relações entre memória pessoal, representação e vivência desde o princípio de sua carreira no final dos anos 1970. Natural de Capanema, interior do estado do Pará, sua produção ganha projeção nacional já a partir dos primeiros anos da década de 1980, inicialmente a partir de desenhos e, após um breve período, de *assemblages*, feitas por montagens e conjuntos nos quais percebemos nitidamente três características de sua produção: as fortes e marcantes cores, a geometria presente e um aspecto construtivo claro.

É também comum em suas obras a presença das iniciais de seu nome, E N, por vezes separadas e utilizadas como elementos compositivos e não como autenticador da obra.

Presente na célebre mostra *O Popular como Matriz*,⁸¹ a curadora Aracy Amaral escreve sobre o trabalho de Nassar:

(...) Emmanuel Nassar, um dos expoentes da jovem geração paraense, alia em suas pinturas em acrílico sobre tela de cor saborosa a preocupação construtiva, porém, aqui nitidamente baseado na comunicação visual suburbana que ele absorve e devolve em composições redutoras, uma imagética rica em seus possíveis desdobramentos (...) (AMARAL *apud* MATTAR, 2003, p. 12)

O conjunto exposto, composto por oito obras intituladas *Chapa 103, 145, 155, 157, 162, 165, 166 e 173*, todas de 90x90 cm, figura 31, pode ser montado com as peças agrupadas, sem espaços entre elas, conforme a proposta para a mostra. A montagem das obras neste formato, seguindo sugestão do próprio artista, reforça ainda mais o aspecto construtivo da produção, assim como o uso carregado da cor e a geometria.

As peças mesclam figuração, abstração e formas abstratizantes, podendo se reconhecer figuras e formas que lembram uma roda d'água ou moinho (*Chapa 155*), um pássaro (*Chapa 166*), um motor a combustão com uma polia (*Chapa 145*) e letras desgastadas sobre chapas amassadas (*Chapas 173 e 103*). O artista trabalha muito sutilmente com volumes ou perspectivas, uma vez que seu trabalho pictórico é, em geral, plano, havendo pouca utilização de sombras.

A carga nas cores, o uso de arrebites (ou a sua manutenção), mesmo que cobertos por tinta, a apresentação de chapas desgastadas, aparentemente utilizadas, às vezes até o limite, compõem o vocabulário de uma pintura urbana (ou suburbana) popular, em um embate constante em sua produção, uma chave importante para o estudo de seu trabalho, conforme exposto pelo próprio artista:

Tenho enorme prazer ao brincar com o limite entre o popular e o erudito, entre o real e o virtual, a figura e a geometria, a arte e a não-arte. Meu objetivo é articular uma coisa com a outra e não o de negar um desses lados ao confrontá-lo com seu oposto. Quero desmistificar e confundir saudavelmente os elementos que determinam um trabalho como ingênuo ou contemporâneo. (NASSAR *apud* MATTAR, 2003, p. 11)

⁸¹ A mostra ocorreu no Museu de Arte Contemporânea da USP, em 1985, com curadoria de Aracy Amaral.

A apropriação deste vocabulário, a partir da sensibilidade do artista e de seu minucioso estudo das cores, da geometria e das representações por vezes incompletas ou indiscerníveis, quando trazidos ao campo da arte, evoca consigo uma coletividade, um grande cinturão que abrange tanto a produção periférica, sinalizada por seu vocabulário, quanto a erudição do artista, adquirida através de sua origem e formação.

A partir de sua produção, o artista se projeta sobre esses dois terrenos e cria uma nova realidade na qual as imposições advindas da globalização se mesclam, se absorvem e se conciliam à sua realidade local, gerando não uma relação de repulsa ou resistência, mas uma assimilação suave, uma recepção oferecida por um anfitrião gentil.



Fig. 32 – *Ninho* (2004), Efrain Almeida. Escultura em madeira, 23x31x29 cm. Fonte: arquivo do colecionador

Nascido na cidade de Boa Viagem, interior do Ceará e filho de pai marceneiro, Efrain Almeida passa a sua infância não somente numa região extremamente seca e quente, mas também a aproximadamente noventa quilômetros da cidade de Canindé, grande centro de peregrinação católica localizado em uma região conhecida pela grande produção de artigos religiosos.

Dessa infância o artista traz sua produção mais proeminente: corpos, partes de corpos e representações de santos em madeira, em estreita relação com a prática votiva, acompanhada por ele naquele período.

No caso dos animais, categoria na qual *Ninho* (2004), figura 32, se encaixa, pode-se entendê-los como um misto de graça e tristeza, expressado pela ausência evidente e pela reinserção num ambiente longe da companhia de seus pares. Seja por meio da articulação de

uma longa distância entre a terra natal do artista e os vários lugares por onde já passou, seja pelo extenso tempo que separa a sua infância de uma existência madura. (ANJOS, 2010, p. 9)

Almeida também se utiliza de um conjunto reduzido de tipos de madeira, dando preferência à umburana, material com forte lastro pessoal e regional, conforme coloca:

(...) o material que eu utilizo normalmente nas esculturas é uma madeira que se chama umburana, que tem características muito especiais e é utilizada pelos artesãos para fazer brinquedos, ex-votos e imagens religiosas. Ou seja, eu não escolho um material qualquer; esse material tem uma história cultural (ALMEIDA *apud*, CAMPOS, 2014, p. 58-59)

O artista define ainda o seu trabalho alicerçado no material que utiliza e nas imagens que produz a partir de sua história, não necessariamente com a intenção de representar o sertão, o Nordeste ou a identidade brasileira, mas a partir de uma noção de pertencimento, livre de rótulos regionais, porém, centrado em sua história pessoal (ALMEIDA *apud* CAMPOS, 2014). Ao mesmo tempo toca com uma fina ironia a ideia clichê de Nordeste, criticando a ideia de artista nordestino, à qual é sempre associado. (ALMEIDA *apud* CAMPOS, 2014)

O artista, ao se afastar dessa nordestinidade, do sertão, da brasilidade, insere-se nas obras muitas vezes representando seu próprio corpo, reforçando seu pertencimento, origem e filiação identitária, mas não como nordestino ou sertanejo. Com essa constatação, o próprio artista sublinha os conflitos e história presentes ali, um registro pessoal: “O meu trabalho não é tão fofinho; ele também é trágico. Se você se aproxima de alguns trabalhos, percebe a presença das feridas, das chagas”. (ALMEIDA *apud*, CAMPOS, 2014, p. 66)

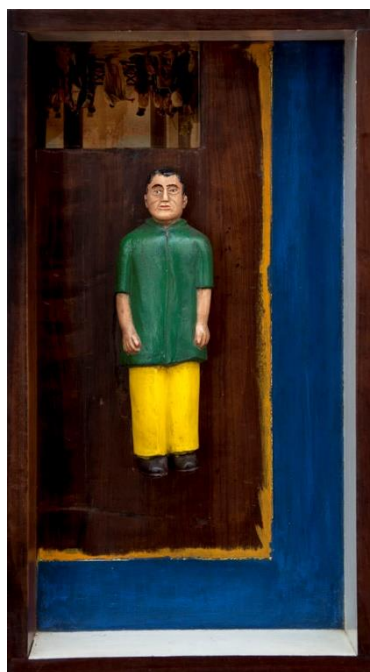


Fig. 33 – *Ecce Homo* (1993/1994), Farnese de Andrade. *Assemblage*, objetos de madeira, pigmentos, 55x30cm. Fonte: arquivo do colecionador

Nos intervalos destes trabalhos, em andanças pelo nascente aterro, Praia de Botafogo, etc., comecei a encontrar objetos belos e estranhos de diversos materiais. Esses achados me fascinavam e os recolhia sem nenhuma intenção predeterminada. Aos poucos começaram a se juntar e a sugerir montagens ou pequenas esculturas, partindo principalmente de cabeças ou corpos de bonecos trucidados pelo tempo ou pelo mar. (...) A caixa veio como complemento, sem nenhuma outra intenção que a de completar as montagens como a moldura em geral completa o quadro. (ANDRADE *apud* MATTAR, 2009, p. 76)

Nessa breve manifestação de Farnese de Andrade, ainda no ano de 1968, início de sua produção de *assemblages*, o artista dá pistas de diversos pontos de contato entre sua produção neste suporte, a proposta temática do núcleo e o diálogo entre seu trabalho e os demais apresentados.

Para além dessa notável associação entre os objetos “belos e estranhos” e o sentimento de fascinação colocado pelo artista, o que *per si* já designa o sentimento de *infamiliar*, o artista possui uma produção que aborda frontalmente questões de cunho existencialista e autobiográfico. Em sua produção,

o artista se dedicou a resolver questões relativas à sua própria poética e fazer artístico (...) deixando entrever questões universais ligadas à crise existencial do sujeito pós moderno, com suas angústias e indagações acerca das contingências diárias que a vida impõe. (BARRETO, 2009, p. 409)

Retornando ao estranhamento, a pesquisadora Helouise Costa (2006), ao descrever um trabalho de Andrade doado ao Museu de Arte Contemporânea da USP chama a atenção para o despertar deste sentimento:

No interior de um armário antigo, ele instala uma peça de madeira torneada, que atravessa as prateleiras e irrompe para o exterior, tendo em seu topo um ex-voto, em forma de cabeça humana, que completa sua composição. Essa obra tem o mesmo impacto de certos objetos surrealistas pela presença marcante e o estranhamento que causa no observador. (COSTA, 2006, p. 108)

No mesmo sentido, Romilda Barreto (2009) complementa: “A obra de Farnese pode agradar a muitos, mas, em outros tantos, é capaz de causar um estranho incômodo que pode se transformar em um inexplicável mal estar”. (BARRETO, 2009, p. 409)

O artista, ao se referir ao estranhamento dos objetos coletados, indica sua percepção de forma individual, entretanto, ao combinar esses objetos, ele é capaz de criar novas camadas que podem tanto reforçar esse caráter quanto diluí-lo, gerando extremos de calma, de familiaridade e, na mesma esteira, de infamiliaridade e incômodo.

Verificamos, portanto, que duas características essenciais do nosso discurso já estão caracterizadas no trabalho do artista, a sua subjetividade projetada nos trabalhos e a sensação de infamiliaridade.

No trabalho exposto, *Ecce Homo*, figura 33, uma pequena caixa de madeira sustenta apenas um objeto, um boneco masculino, de etnia branca, trajando uma camiseta na cor verde, uma calça em amarelo e sapatos pretos.

Ao contrário de outros trabalhos, onde o artista costumeiramente incorpora diversos objetos à mesma obra, em *Ecce Homo* (1993/1994) são as fortes cores utilizadas pelo artista na composição que mais nos chamam a atenção. À exceção do quadrante que dá suporte ao personagem da narrativa, aparentemente mantido com o desgaste e a deterioração presentes quando foi encontrado e recolhido pelo artista, todas as demais superfícies do conjunto foram cuidadosamente pintadas, com as quatro cores que representam a bandeira do Brasil.

Situado no momento da “crise existencial do sujeito pós-moderno”, conforme nos lembrou Romilda Barreto (2009, p. 409), e amparados por Hall (2006), que nos apresenta uma crise também dos estados nacionais, a representação de Andrade se expande para além da diminuta caixa que guarda a narrativa, provoca um incômodo de difícil acomodação.

Depois de todos esses elementos colocados, ainda nos resta abordar um componente fundamental para uma melhor visualização do trabalho, o título da obra, *Ecce Homo*. Em uma tradução aproximada do latim, “Eis o Homem”, transcende o sujeito pós-moderno, o estado nacional, o sentimento de estranhamento e o lança para o campo da religião, um eixo também comumente abordado na produção de Andrade. “Eis o Homem”, frase com a qual Pôncio Pilatus apresentou Jesus ao povo judeu após sua prisão, é o auge de um percurso que se inicia com a coleta de objetos descartados, desgastados e abandonados pelo caminho, a aglutinação e composição de um trabalho de arte, o trabalho artesanal de montagem e pintura, e, por fim a apresentação final do trabalho, “Eis o Homem”.



Fig. 34 – *Colar (s/d)*, Marcelo Silveira. Escultura em madeira, 270x32 cm. Fonte: arquivo do colecionador

Marcelo Silveira se utiliza da madeira como elemento constitutivo de um grande conjunto de sua produção. De trabalhos em menor escala a trabalhos maiores, combinando pedaços coletados ou derivados de uma peça maior, associada ao vidro, ao couro ou ao metal, a madeira ocupa posição central no trabalho de Silveira.

Operando a madeira como elemento identitário (LIMA; GOMES, 2020), especificamente a cajacatinga, Silveira estabelece um vínculo com ela desde sua infância, quando o pai lhe presenteava com fragmentos estranhos desse material. O artista também confessa guardar com este tipo de madeira uma “relação de familiaridade”. (ANJOS; FARIAS, 2005 *apud* LIMA; GOMES, 2020, p. 290)

Esses termos aparecem com constância nas abordagens de curadores, críticos, e historiadores da arte quando se trata da produção dos artistas cujas obras selecionamos para a exposição, reforçando nosso entendimento e nossa perspectiva de construção, a partir de diálogos que envolvem essas constantes.

Na obra exposta, figura 34, constituída de peças de madeira, o artista produz um longo, pesado e desproporcional colar, adereço utilizado desde o homem pré-histórico, como símbolo de status, de poder ou de distinção social.

O objeto, a partir da perspectiva do indicador social, propõe ainda uma discussão sobre esse prisma, afinal, qual seria o personagem possuidor de tamanha distinção que estaria apto a ostentar tal artefato?

Longe da escala que a racionalidade impõe a um adereço a ser ostentado no pescoço, as dimensões sobrehumanas do trabalho provocam, por si só, uma sensação de estranhamento, uma dúvida, propondo um imediato esvaziamento da função do objeto. Desta forma, a partir de um item cotidiano, o artista desloca o par familiar/infamiliar entre seus extremos, apelando para um sentimento que nos interessa. Como nos propõe Freud, é na conversão do familiar no infamiliar que reside o estranhamento, a sensação do *das Unheimliche*.

Já o caráter pessoal do trabalho de Silveira, denunciado pela utilização da madeira, estabelece com o núcleo um diálogo que toca todos os trabalhos apresentados, constituindo-se um elemento central a ser apresentado.



Fig. 35 – *Quase um museu de objetos esquecidos. Não precisa me explicar é por isso que vim até aqui* (2015), Thaïs Helt. Caixas de acrílico, dimensões variadas. Fonte: arquivo do colecionador

Thaïs Helt já possui uma consistente trajetória. Esteve presente na Bienal de São Paulo de 1977 e, em 1978, participou da fundação da *Casa Litográfica* em Belo Horizonte.⁸² Em 1988, fundou, juntamente com outros artistas, a *Oficina Cinco*, também em Belo Horizonte. Após o encerramento das atividades da oficina, Helt se mudou para a cidade de Nova Lima e continua seu trabalho em seu *atelier* particular. (VENEROSO, 2012, p. 303-304)

A experimentação e a pesquisa em diferentes materiais, suportes e técnicas estão presentes no trabalho de Thaïs Helt desde o início de sua carreira. Recortes, colagens, matriz como gravura (com intervenções com colagem), transparências, superposições de provas e maculaturas, desenho, costuras e novas impressões; desvinculam as peças de repetição, tornando-as únicas. Este processo de sobreposições acaba por gerar uma certa contaminação das obras, característica mais marcante do trabalho de Helt. (VENEROSO, 2008, p. 1935-1936)

A série *Quase um museu de objetos esquecidos. Não precisa me explicar – é por isso que vim até aqui* (2015), figura 35, o acervo conta com mais de cem caixas de acrílico contendo objetos pessoais da artista e de sua família, que, como um grande gabinete de curiosidades, instiga o espectador a se aproximar, a perceber cada objeto, cada conexão e cada ponto tocado pela narrativa a partir da grande quantidade de itens, que pode, e deve, ser imaginada pelo próprio espectador.

⁸² Apesar de seu breve funcionamento, tendo encerrado suas atividades em 1982, o ateliê desempenhou um importante papel no desenvolvimento da litografia em Belo Horizonte.

Essas caixas, montadas como um imenso *display*, apresentam um vultoso e diverso arquivo familiar composto por tecidos, cartas de baralho, bonecas, recortes, fotografias, livros, bustos, luvas, bordados e um sem-número de objetos que convidam o espectador a percorrê-los, a refletir sobre eles sob sua própria perspectiva, ressignificando esse grande arquivo a cada leitura e gerando algum nível de identificação, naquilo que a psicanalista Tânia Rivera (2007) chamou de “efeito de sujeito”. (RIVERA, 2007, p. 16)

A operação a partir de um grande acervo pessoal e familiar, assim como para José Rufino (s/d), imprime o artista em sua produção, torna indissociável o artista de sua origem, expondo ao mesmo tempo a individualidade e o lastro de pertencimento desses artistas.

Essa familiaridade pinçada em toda aquela variedade de objetos, eventualmente também se converte em infamiliaridade e transforma um conforto em um desconforto, trazendo toda uma riqueza de sensações que a arte contemporânea pode alcançar.



Fig. 36 – Sem título (*Medusa*) (s/d), Petrônio. Madeira pintada (escultura), 135x121x90 cm.

Fonte: arquivo do colecionador.

Concluindo nossa abordagem, apresentaremos uma obra que, para além de integrada perfeitamente a toda nossa proposta e percurso, partiu da sugestão do próprio colecionador.

Ao visitar sua residência com o objetivo de mapear e localizar obras para compor o nosso recorte curatorial, depois de ser recebido pelo próprio colecionador e, durante a apresentação de suas mais recentes aquisições, fui surpreendido pela sentença: “Você não quer algo estranho? Então leve essa obra para a sua pesquisa!”, enquanto apontava para a escultura *Medusa* (2022), do artista Petrônio, disposta ainda provisoriamente em sua sala.

Ao observar a obra percebi que o colecionador tinha toda razão. O trabalho se adequava precisamente à nossa proposta. *Medusa* desconserta ao primeiro olhar, nos faz pender a cabeça e franzir a testa, estimulando um foco integral em suas partes, seu equilíbrio e sua concepção, trazendo elementos que nos fazem percorrer sentimentos e sensações que não se distinguem das buscadas pela mostra.

Naquele momento, a perspicácia do colecionador para identificar e apostar em determinadas produções, principalmente quando se abstém de qualquer viés monetário, mostrou-se mais aguçada que nunca. A obra e toda a sua polissemia nos remete a questões que estabelecem um amplo arco de referências, temas, motivos e identificações, tornando-a um precioso ponto final à mostra. Como a pesquisa se propõe a observar um acervo constituído por um indivíduo que se debruça por horas, dias, meses e anos em busca do que entende ser o que há de mais rico e representativo da arte contemporânea brasileira, e, em prol de uma personalidade e espontaneidade que entendemos permear toda a sua coleção, pesquisa e discurso curatorial, passamos a entender como fundamental a apresentação deste trabalho.

Recente aquisição do colecionador em uma viagem a Alagoas, na qual percorreu caminhos e trilhas em busca de uma produção artística que o deslumbrasse, ou que lhe enchesse os olhos, Carvalho encontrou na Ilha do Ferro a fonte profícua de uma produção autoral, autêntica, conectada à essência dos artistas, ao seu modo de vida, suas limitações e potencialidades. Dessa forma, o colecionador se mostra aberto a diversas manifestações da arte contemporânea brasileira, das mais eruditas às mais populares, rompendo limites que muitos historiadores e críticos de arte ainda não conseguiram romper.

Mestre Petrônio, ou José Petrônio Farias dos Anjos, produz sua obra a partir de formas que a natureza lhe oferece. O artista coleta fragmentos de madeira, galhos, raízes e partes de árvores que servem de inspiração. Desta forma, seu entorno compõe sua produção, não se distingue ou se separa de sua obra, ao contrário, reforça suas origens e o ambiente no qual vive inserido, constituindo-se de uma projeção identitária em seu trabalho.

Partindo de um grande e retorcido fragmento de madeira, o artista propõe uma criatura disforme, confusa, com braços e pernas indistinguíveis, na qual apenas à sua face foi estampada, preservando o restante da obra da forma como foi encontrada na natureza.

A górgona Medusa, no mito grego, era uma bela ninfa que, após ser seduzida (ou violentada) pelo deus Poseidon, foi punida pela deusa Atena, transformada em um ser horrendo, apavorante e terrível. Essa criatura, que possuía cabelos de serpentes, pele escamosa e dentes de javali, no trabalho de Petrônio se mostra de olhos azuis, com cabelos que não representam serpentes, mas que, esvoaçantes, parecem seguir os ventos, integrar-se à natureza e à liberdade.

Apesar da ausência de expressões na representação, o artista deixa claro que sua medusa não representa horror ou terror, redefinindo o mito a partir de sua realidade e de seu entorno, do qual a peça foi coletada e cujo trabalho apresenta. Nesta mesma direção, a leveza da obra, que parece levitar ou pairar no ar, também constitui um ponto de contraste entre a Medusa do mito e a Medusa de Petrônio, pondo em discussão a relação entre as antigas e cruéis histórias gregas e as representações redesenhadas pelos artistas contemporâneos, buscando em sua realidade reformulações narrativas.

Essa distorção e cruzamento entre realidades gera um trabalho que podemos, assim como o colecionador nos propõe, conectar ao conceito de estranho, de familiaridade e infamiliaridade, cerrando a mostra com uma obra que revela a mesma potência da obra que abre a mostra e fechando o nosso ciclo com uma larga visada do acervo de Carvalho.

4. Considerações finais

Ao observar de perto os critérios utilizados por Carvalho em sua prática, podemos perceber alguns desdobramentos que revelam ainda mais sobre a personalidade e intenções do colecionador. O apreço por artistas em início de carreira, muitos deles ainda bastante jovens, se revela um importante apoio à produção artística, possibilitando que muitas carreiras se construam e se consolidem. Ao optar por este recorte, o colecionador movimenta o circuito no âmbito em que ele é mais carente, o do apoio ao surgimento e consolidação de artistas sem posicionamento ou representação no mercado. Ao mesmo tempo, essa estratégia viabiliza a estruturação de seu segundo critério, a aquisição de numerosos trabalhos ou séries completas dos artistas, uma vez que os recursos necessários para consolidar sua aquisição são significativamente menores.

Ainda podemos dizer que a aquisição de séries de trabalhos opera tanto no apoio descrito quanto na satisfação pessoal do colecionador ao possuir não apenas uma parcela, mas uma parte mais ampla do processo poético, de uma história. O contato direto com os artistas em seus ateliês parece estimular este processo, afinal, ali são discutidas as motivações, decisões, os dilemas e as propostas das obras, que, muitas vezes, só cabem em uma série, motivando a aquisição de todo o conjunto pelo colecionador.

Sem perder em importância na constituição do acervo, seu gosto pessoal, expressado pela repetida sentença “encher os olhos”, Carvalho não apenas insere o componente subjetivo ao acervo como também o inclui naquele perfil citado por Benjamim (1987), daquele colecionador fascinado, cujas lembranças, pensamentos, e reflexões, tornam-se alicerces, molduras, pedestais e fechos de seus pertences.

O encher os olhos, como já colocado por Carvalho, não se dá sem uma proximidade com o artista. Para o colecionador, tão importante quanto a obra é a presença do artista, sua realidade, a proposição da individualidade, como ele mesmo afirma: “Para mim, o colecionador deve garimpar os artistas que reverberem o seu universo”. (CARVALHO, 2014, p. 7)

Esses três alicerces se complementam, produzindo um acervo tão plural quanto delimitado, tão pessoal quanto universalizante, tão “erudito” quanto “popular”, entretanto, sempre trazendo consigo o foco na promoção e na difusão da arte contemporânea brasileira.

O ajuste, o replanejamento, a delimitação e o acerto de uma trajetória de pesquisa são inerentes ao seu processo. Tal ajuste, quando se trata de um estudo sobre um grande e vivo acervo de arte contemporânea, parece mais propenso, necessário e até mesmo desejado, para a expressão de uma realidade que se apresenta multifacetada, e não a uma realidade que pede por ser moldada.

Com essa premissa, a pesquisa, apesar de teórica e crítica, iniciada há mais de cinco anos, se manteve aberta a novas questões e ponderações, considerando, para além de todas as minúcias e todos os nuances deste percurso, o crescimento ainda vigoroso do acervo, o que mantém a coleção viva e sujeita às condições mais diversas que o transcurso do tempo impõe.

As questões inerentes ao colecionamento são bastante custosas e únicas, pois a prática é permeada por uma extrema diversidade de abordagens e de focos, considerando que estes processos são sempre muito pessoais, individuais e subjetivos. Desde um colecionador benjaminiano, fascinado afetivamente pelo objeto colecionado, até um colecionador investidor, que sequer tem acesso à obra que adquire, por vezes tratada como um “ativo” financeiro e não a representação de uma individualidade, de um momento, do espírito de uma época, de uma localização e de uma subjetividade. Esse universo se desdobra em um largo espectro de práticas cujo estudo *ad hoc* se torna essencial.

Neste sentido, a pesquisa veio se sucedendo aberta a novas perspectivas, colocadas através das mostras realizadas durante o percurso, alterações no ritmo de crescimento do acervo, novos dilemas e novas ponderações inerentes a um acervo dessa envergadura. Talvez a melhor forma de manter essa abertura seja manter diálogo frequente com o colecionador.

Como um entusiasta da arte contemporânea brasileira, e muito orgulhoso de seu acervo, o colecionador franqueou o acesso a todo o conjunto de obras, dedicou seu tempo a momentos de conversas e a narrar um sem número de histórias que não se desvinculam da coleção, constituindo um largo repositório para futuras pesquisas. Carvalho ainda disponibilizou acesso aos registros eletrônicos e a todas as informações disponíveis sobre obras, séries, artistas e grupamentos, ciente da necessidade de divulgação e difusão de um acervo tão importante e essencial para a compreensão da recente produção contemporânea brasileira.

Por se tratar de um acervo cuja presença principal é a de jovens artistas, muitas vezes com representação apenas em suas regiões, a carência de fortuna crítica e de produção historiográfica sobre determinados trabalhos constituem um desafio a ser considerado quando lidamos com uma coleção com essa particularidade.

Como forma não somente de fintar este problema, mas, também, para contribuir de forma efetiva com a jovem produção de arte contemporânea brasileira, foram realizados encontros e conversas com os artistas e curadores para além de entrevistas com o colecionador. Buscou-se, a partir de fontes primárias, esclarecimentos, intenções e continuidades, por vezes diluídas ou sutilmente colocadas, possibilitando o início do percurso teórico para muitos artistas.

A carência de cursos de graduação em História da Arte dificulta ainda mais o espinhoso caminho da produção crítica e historiográfica sobre essa recente produção. A presente pesquisa se viabilizou sobre uma base construída por excelentes professores, pesquisadores e estudiosos, que, desde a recente criação desta opção de graduação na Universidade de Brasília, vem potencializando o cenário artístico da capital, trazendo reflexões e ponderações sobre este importante campo das ciências humanas.

Diante do desafio de propor uma proposta curatorial para coleção, o cruzamento entre a sociologia, a filosofia, a psicanálise e a arte contemporânea se mostrou um profícuo campo para novos experimentos e anteparos. Dentre as diversas leituras possíveis, entrecruzando outros campos das Ciências Sociais, o desdobramento do acervo em outras possibilidades só o enriqueceria, evidenciando não apenas a polissemia das obras de arte contemporâneas, mas também a articulação entre essas obras, aprimorada ainda mais quando imobilizadas em um mesmo acervo.

Ainda complementando as possibilidades de leitura e compreensão do acervo, o processo de institucionalização da coleção, que se desenha sob a forma da incorporação do acervo ao Instituto de Pesquisa e Promoção de Arte e Cultura do Distrito Federal (IPAC - DF), possibilitará o acesso de forma ainda mais democrática, contando com reservas técnicas mais acessíveis, recursos para visualização de vídeos e vídeo instalações, bem como uma biblioteca que concentre publicações e referências que auxiliem na pesquisa do acervo.

Por fim, esperamos que este seja o início de uma trilha que sirva de inspiração a toda uma jovem geração de historiadores e críticos de arte, para que se debrucem sobre acervos,

produções, movimentos e obras, reforçando e promovendo a arte contemporânea brasileira, os acervos privados e as atividades de pesquisa relacionadas às ciências sociais e linguagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. São Paulo: Argos, 2009.
- ANJOS, Moacir dos (org.). *Armazém de tudo*. Marcelo Silveira. Recife: Prefeitura do Recife, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), 2005.
- _____. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005
- ARRUDA, Tereza de. *50 anos de realismo: do fotorrealismo à realidade virtual*. Catálogo de exposição. Organização de Tereza de Arruda; tradução de Beatriz Rose e Izabel Burbridge; revisão de Regina Stocklen; textos de Boris Röhrli et. al. São Paulo: Prata Produções, 2018a.
- ARRUDA, Tereza de. *Contraponto: coleção Sérgio Carvalho*. Catálogo. Brasília: 4Art Produções Culturais, 2018b.
- BENJAMIN, Walter. *Desempacotando minha biblioteca: Um discurso sobre o colecionador*. In: *Rua de mão única (Obras escolhidas II)*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 227-235
- CARVALHO, Sérgio. “Coleção de Riscos: Capricho, ilusão e miopia”. In: Catálogo da exposição Cantata, Centro Cultural Minas Tênis Clube. Belo Horizonte/MG. De 10 de jul. a 18 de set. de 2016. p. 6-7.
- _____. “Encher os Olhos”. In: Catálogo da exposição Duplo Olhar, Paço das Artes. São Paulo – SP. De 25 de janeiro a 6 de abril de 2014. p. 6-11.
- CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COELHO, Frederico. Poro. In: LAET, Maria. Poro. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p. 68-74.
- FREUD, Sigmund. Conferências Introdutórias sobre Psicanálise (parte III) (1915-1916). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira* (com comentários e notas de James Strachey; em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Srachey e Alan Tyson). Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *As pulsões e seus destinos*. In: *As pulsões e seus destinos*. Tradução Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. 1 ed; 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020a. (Obras incompletas de Sigmund Freud).
- _____. *O infamiliar*. In: *O infamiliar e outros escritos*. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. 1 ed; 5 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020b. (Obras incompletas de Sigmund Freud).
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. In: MARX, Karl & Engels, Friedrich. *Obras escolhidas*. Moscou: Progresso, 1982.
- MATTAR, Denise. “Cantata: Um recorte da Coleção Sérgio Carvalho”. In: Catálogo da Exposição Cantata. Curadoria de Denise Mattar. Centro Cultural Minas Tênis Clube. Belo Horizonte. De 10 de julho a 18 de setembro de 2016. p. 10-13.

_____. “Farnese de Andrade: memórias imaginadas”. Catálogo de Exposição. Curadoria de Denise Mattar. Galeria Almeida e Dale. São Paulo, de 23 de março a 25 de maio de 2019.

MELO, Alexandre. *O Que é Arte*. Lisboa: Difusão Cultural, 1994.

MOKARZEL, Marisa. “Assombros”. In: Catálogo da Exposição Vértice, Museu Correios, de 19 de junho a 16 de agosto de 2015. Brasília, 2015. p.126-133.

MORAIS, Frederico. *DA COLEÇÃO: os caminhos da arte brasileira*. Introdução César Luís Pires de Mello; texto Frederico Morais; apresentação Júlio Bogoricin. São Paulo: Júlio Bogoricin, 1986.

_____. “Retrato e auto-retrato da arte brasileira”. In: SEFRIN, Silvana. (org.) Frederico Morais. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 26-69.

MORGANA, Polyanna. “Construções”. In: Catálogo da Exposição Vértice, Museu Correios, de 19 de junho a 16 de agosto de 2015. Brasília, 2015. p.72-79.

OSBORNE, Peter. *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013.

PANITZ, Marília; MOKARZEL, Marisa; MORGANA, Polyanna. “Relatos, construções e assombros”. In: Catálogo da Exposição Vértice, Museu Correios, de 19 de junho a 16 de agosto de 2015. Brasília, 2015. p. 6-7.

PANITZ, Marília. “Relatos”. In: Catálogo da Exposição Vértice, Museu Correios, de 19 de junho a 16 de agosto de 2015. Brasília, 2015. p. 20-26.

PIETROFORTE, Antonio Vicente (2004). FIORIN, José Luiz, A língua como objeto da Lingüística. Introdução à Lingüística. I. Objetos teóricos 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

REBOUÇAS, Júlia. 36°- Panorama da Arte Brasileira: Sertão.[catálogo]. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2019.

RIVERA, Tânia. *Arte e psicanálise*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RIPA, Cesare. *Iconologia: or, moral emblems, by Caesar Ripa. ... illustrated ... by I. Fuller, ... By the care and t the charge of P. Tempest*. Reproduction from Trinity College Library Watkinson Collection. London: printed by Benj. Motte, 1709.

ROSEMBERG, Harold. *O objeto ansioso*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SAMARA, Timothy. *Grid: construção e desconstrução*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TESSLER, Elida. Tudo é figura ou faz figura. In: *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Org. Giovanna Bartucci. Rio de Janeiro: Imago ed. 2002, pp. 68-82.

VENEROSO, Maria do Caro de Freitas *Linguagens impuras: hibridismos e contaminações na gravura contemporânea*. Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – 19 a 23 de agosto de 2008 – Florianópolis, p. 1928-1939.

_____. Os coletivos e o compartilhamento e difusão da produção artística contemporânea. In: Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012 - Direções e Sentidos da História da Arte. Universidade de Brasília, 2012, p. 295-312.

Referências eletrônicas

ANJOS, Moacir dos. Do que no corpo é falta, pedaço ou desaparecimento. Disponível em: <https://fdag.com.br/app/uploads/2017/03/dos-anjos-moacir-of-that-which-in-the-body-is-absence-grafment-or-disapperarance-cobogo-2010.pdf> 2010. Acesso em 28 out. 2021.

ARAÚJO, Leonardo Augusto Luvison; ARAÚJO, Aldo Mellender de. Quando a história é escrita pelos vencedores: a interpretação do Eclipse do Darwinismo pelos arquitetos da Síntese Evolutiva. In: Filosofia e História da Biologia, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 275-287, 2017. Disponível em: http://www.abfhib.org/FHB/FHB-12-2/FHB-12-02-03-Leonardo-Araujo_Aldo-Araujo.pdf Acesso em 16 ago. 2022.

BARRETO, Romilda F. Patez. Tempo em suspensão: objeto reconvocado em Farnese de Andrade. In: Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte / organização: Robeto Conduru, Vera Beatriz Siqueira. Rio de Janeiro : Comitê Brasileiro de História da Arte, CBHA, 2009, p. 408-419. Disponível em: http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_barreto_romilda_art.pdf. Acesso em 26 set. 2022

BRETON, André. Manifesto Surrealista. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm>. Acesso em 27 jul. 2022.

BRAGA, Rodrigo. Amazônia lugar placenta. Revista Continente, edição 212, agosto de 2018. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/212/amazonia--lugar-placenta> Acesso em 3 out. 2021

CAMPOS, Marcelo. Efrain Almeida por Marcelo Campos. In: Revista Binômios, n.4, dez. 2014. Disponível em: <https://fdag.com.br/app/uploads/2017/03/campos-marcelo-efrain-almeida-por-marcelo-campos-revista-binomios-n-4-dez-2014.pdf> Acesso em 30 out. 2021

CARVALHO, Sérgio. "Encher os Olhos". In: Catálogo da Exposição Duplo Olhar, Paço das artes, São Paulo-SP. De 25 de janeiro a 6 de abril de 2014. 2014. p. 6-14. Disponível em: https://issuu.com/colecaosergiocarvalho/docs/catalogo_duplo_olhar. Acesso em 25 mar. 2018.

COELHO, Fátima Pinto. Três Guignardianos Contemporâneos. In: Catálogo da Exposição *Códice do Risco ao Risco*. Museu Vale, de 22 de maio a 30 de agosto de 2015. Vitória, ES, 2015, pp. 39-48. Disponível em: https://api.museuvale.com/Assets/Arquivos/galerias/931/museuvale_93e9023e-2e29-4108-a917-d2ab76487ff8.pdf. Acesso em 22 set. 2021.

COSTA, Helouise. Farnese de Andrade. In: MAC USP: acervo virtual. Organização, Elza Ajzenberg. Universidade de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2006, pp. 76-77. Disponível em https://repositorio.usp.br/directbitstream/851c356e-62f6-44b5-b984-8ba4ada698de/H34_farnese.pdf. Acesso 26 ago. 2022.

COSTA, Luiz Cláudio. Ambiguidade relevante: experiência itinerante e documentação visual. In: Revista Arte & Ensaios. Rio de Janeiro: 2016, n. 31, p. 60-69. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/5288> Acesso em 26 ago. 2022.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. “El Bloqueo” e a 3ª Bienal de Havana (1989). In: PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 25, n. 43, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/108109>. Acesso em 17 out. 2022.

FREITAS LIMA, P. E. Nordestes, curadoria e identidade: Moacir dos Anjos e o uso estratégico da “nordestinidade”. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 33–52, jan.2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8663904. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663904>. Acesso em 17 mar. 2022.

GAMA, Dirceu Ribeiro Nogueira da. Walter Benjamin, o sujeito moderno e a Pedagogia Do Esclarecimento: Considerações Filosóficas. In: APRENDER - Caderno de Filosofia e Psicologia da Educação, [S. l.], n. 6, 2018. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/aprender/article/view/3196>. Acesso em 1 out. 2022.

GOMES, Renato Pereira. Gilberto Freyre antes de casa-grande & senzala: a formação político-intelectual do escritor (1918-1930). 2016. 166 f. Dissertação (Mestrado em Historia) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5870>. Acesso em 10 ago. 2022.

GOTO, Roberto. Uma ontologia negativa do indivíduo em Althusser. In: Educação e filosofia, [S. l.], v. 31, n. 62, p. 1055–1088, 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/30925>. Acesso em 6 ago. 2022.

LARA, Renata Marcelle. O sujeito na/da arte contemporânea nos entremeios dos discursos da/sobre arte. In: Signum: Estudos da Linguagem, [S.l.], v. 19, n. 2, p. 170-192, dez. 2016. ISSN 2237-4876. Disponível em: <<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/24463/20157>>. Acesso em 04 jul. 2022.

KUSANO, Yoshihiro *et al.* *Alchemy in the Art of Traditional Japanese Ceramics: Microstructure and Formation Mechanism of Gold-Colored Bizen Stoneware*. In: *Cryst. Growth Des.* 2018, 18, 7, p. 4017–4021, June 4, 2018. Disponível em <https://pubs.acs.org/doi/10.1021/acs.cgd.8b00368>. Acesso em 2 out. 2022.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Curadoria e rótulos identitários: a madeira em certa arte contemporânea do Nordeste. In: Poíesis, Niterói, v. 21, n. 35, p.279-296, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/38419>. Acesso em 15 jul. 2022

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Nordestes em curadorias: um relato de pesquisa. In: Arquivos do CMD, [S. l.], v. 6, pp. 277-283, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/22022>. Acesso em 19 ago. 2022.

_____. Nordestes, curadoria e identidade: Moacir dos Anjos e o uso estratégico da “nordestinidade”. In: MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 33–52, jan. 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663904>. Acesso em 20 jul. 2022.

MATTAR, Denise. “Duplo Olhar”. In: Catálogo da Exposição Duplo Olhar. Paço das artes, São Paulo. De 25 de janeiro a 6 de abril de 2014. pp. 16-25. 2014. Disponível em:

https://issuu.com/colecaosergiocarvalho/docs/catalogo_duplo_olhar. Acesso em 20 mar. 2022.

MELO JUNIOR, Geovane Souza. Conversações entre Stefan Zweig e Sigmund Freud : um olhar sobre suas correspondências. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários. 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/17932/1/ConversacoesStefanZweig.pdf>. Acesso em 20 jul. 2022.

OLALQUIAGA, Felipe. In[corpo]raturas Situação 2. Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília Orientador: Prof. Dr. Geraldo Orthof, 2013. Disponível em https://bdm.unb.br/bitstream/10483/6623/1/2013_FelipeRamonAlvesOlalquiag.pdf. Acesso em 28 ago. 2022

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Coleção Dulce e João Carlos Figueiredo Ferraz: o espírito da nossa época. **Visualidades**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 61–80, 2017. DOI: 10.5216/vis.v15i1.40883. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/40883>. Acesso em 20 mar. 2022.

PORTO, Cláudio Maia; PORTO, Maria Beatriz Dias da Silva Maia. A evolução do pensamento cosmológico e o nascimento da ciência moderna. *Revista Brasileira de Ensino de Física* [online]. 2008, v. 30, n. 4. p. 4601.1-4601.9. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1806-11172008000400015> . Acesso em 12 jul. 2022.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. “MAGICIENS DE LA TERRE”, VINTE E CINCO ANOS DEPOIS “INTENSE PROXIMITÉ”. In: Anais do XXV Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [recurso eletrônico]; Compartilhamentos na arte: redes e conexões / Nara Cristina Santos; Ana Maria Albani de Carvalho; Paula Ramos; Andréia Machado Oliveira (Orgs.). Porto Alegre: ANPAP, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. Pp.: 2284 – 2299.

RAMPIM, João Felipe Lopes. O colecionador entre a arte e a história. Sobre a materialidade no materialismo histórico de Walter Benjamin. *Limiar*, vol. 3, nº. 6, pp. 2016. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9228/6758>. Acesso em 20 mar. 2022.

REALE, Berna. O corpo, no meu trabalho, é um elemento simbólico. Entrevista concedida a Geisa Agrício. *Revista Continente* ed. 235, julho de 2020. Disponível em <https://revistacontinente.com.br/edicoes/235/ro-corpo--no-meu-trabalho--e-um-elemento-simbolicor>. Acesso em 22 set. 2020.

RIBEIRO, Guilherme Trielli. O fim do fim da arte: A poética itinerante de Paulo Nazareth. In: Landa. *Revista do Núcleo Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos* [Online] Vol. 5 Nº 1 | 2016, p 427-437. Disponível em <https://revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol5n1/28.%20DOSSIER%20%20Guilherme%20Ribeiro%20-%20O%20fim%20do%20fim%20da%20arte...%20PT.pdf>. Acesso em 22 set. 2021.

RIVERA, Tânia. Ensaio sobre a sublimação. In: *Discurso, [S. l.]*, n. 36, p. 313-326, 2007a. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/38083>. Acesso em 31 maio 2022.

_____. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. In: *Psicologia. clínica*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 13-24, 2007b. Disponível em

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652007000100002. Acesso em 04 jul. 2022.

ROCHA, Luis Carlos Moreira da. Teorias do Sujeito a partir da Era Moderna. In: Revista Vernaculum - Flor do Lácio, Petrópolis, v. 2, n. 2, p. 2-14, dez. 2010. Disponível em: <https://seer.ucp.br/seer/index.php/vernaculum/article/view/1006> Acesso em 10 de out. de 2022.

ROSA, Nei Vargas da. O que é contemporâneo no colecionismo de arte contemporânea?. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.1, p. 97-109, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-55511>. Acesso em 20 mar. 2022

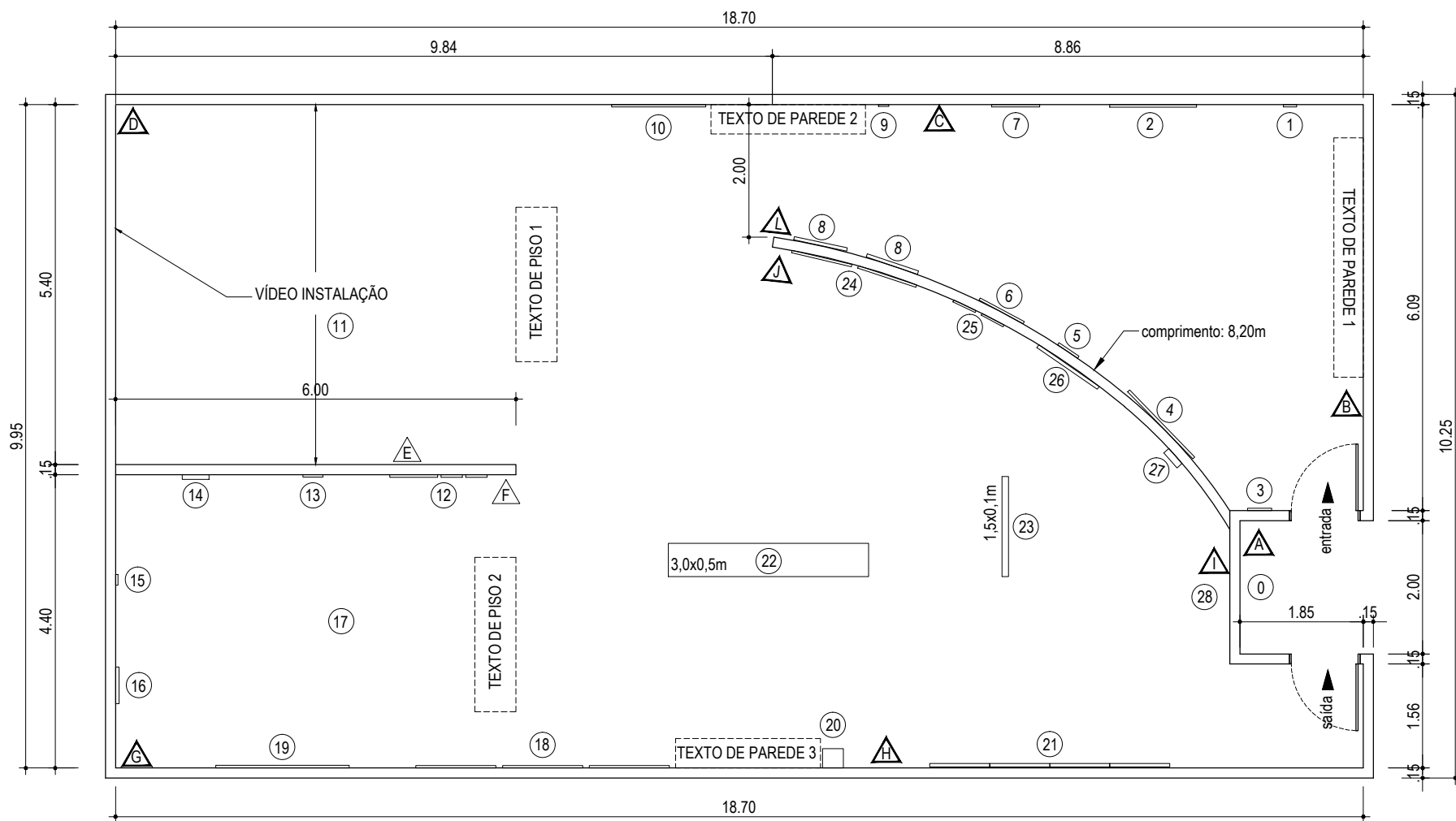
SMITH, Terry. Arte contemporânea: correntes mundiais em transição para além da globalização. In: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. vol.7., n.13: mai.2017. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15710>. Acesso em 7 jul. de 2022.

TEJO, Cristiana Santiago. Made in Pernambuco: arte contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado. 2005. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3466> Acesso em 10 ago. 2022.

TFOUNI, Leda Verdiani.; CARREIRA, Alessandra Fernandes. O sujeito submetido à linguagem. In: Revista do GELNE, [S. l.], v. 9, n. 1/2, p. 35–52, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/11392>. Acesso em 6 ago. 2022.

TINOCO, B.; ANGELINI, J. A vertigem do querer de um colecionador voraz: entrevista com Sérgio Carvalho. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.3, p.261-272, set. 2018. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1868> DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1868> Acesso em 22 set. 2021.

Apêndice I – Planta baixa da exposição



* PORTAS E PASSAGENS EM CONFORMIDADE COM A NBR 9050.

LEGENDA DE OBRAS

- 0 - MENINA (2012/2013), MÁRCIO MOTTA
- 1 - LIBRI (2014), AFONSO SARMENTO
- 2 - A CASA DA PRAIA (1972), EVANDRO CARLOS JARDIM
- 3 - O BARCO DOS DIAS (2016), FÁBIO MAGALHÃES
- 4 - SEM TÍTULO (1995), HILDEBRANDO DE CASTRO
- 5 - DA SÉRIE SAL É MAR (2009/2011), AMANDA MELO
- 6 - GAROTA CINZA (2015), YLVANA LOBO
- 7 - DA SÉRIE MARGEM (2008), FELIPE OLALQUIAGA
- 8 - MILK ON PAVEMENT (2008), MARIA LAET
- 9 - ABISMO (2017), POLIANA DELLA BARBA
- 10 - A NOIVA, O TUBARÃO, O GATO E O SEGURANÇA (2013), FERNANDA CHIECO
- 11 - TÔNUS (2012), RODRIGO BRAGA
- 12 - DA SÉRIE CORRESPONDÊNCIA ANJELICAL (1985/1990) E AS FLORES AINDA EXISTEM...
HISTORICAMENTE...1ª PARTE EM GUARDA...2ª PARTE (1990), NELSON LEIERNER
- 13 - NOSSA FILHA É LINDA (2022), ROXINHA
- 14 - SEM TÍTULO (S/D), JOSÉ RUFINO
- 15 - DA SÉRIE QUARENTENOU (2020), FERNANDA AZOU
- 16 - NERVOUS SYSTEM: THE HEAD AND NECK (S/D), VAULUIZIO BEZERRA
- 17 - SEM TÍTULO (S/D), VAVAN
- 18 - EM CONSTRUÇÃO I, II E III (2010), RAVA
- 19 - NÓS (2016/2017), RENATO MORCATTI
- 20 - NINHO (2004), EFRAIN ALMEIDA
- 21 - CHAPAS (2012), EMMANUEL NASSAR
- 22 - COLAR (S/D), MARCELO SILVEIRA
- 23 - QUASE UM MUSEU DE OBJETOS ESQUECIDOS. NÃO PRECISA ME EXPLICAR
É POR ISSO QUE VIM ATÉ AQUI (2015), THAÍS HELT
- 24 - NOTÍCIAS DE AMÉRICA (2011), PAULO NAZARETH
- 25 - ZETRON E SEKI (2013), VALÉRIA PENA COSTA
- 26 - A RELIGIÃO (2011), BERNA REALE
- 27 - ECCE HOMO (1993/1994), FARNESI DE ANDRADE
- 28 - MEDUSA (S/D), PETRÔNIO