



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

A forma e o grito dos livros de Artur Barrio, Marcelo Brodsky e Marta Minujín

Daniela Queiroz Campos, Universidade Federal de Santa Catarina
<https://orcid.org/0000-0002-9681-0977>
camposdanielaqueiroz@gmail.com

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar três obras de três diferentes artistas latino-americanos. Sua problemática parte da exposição *Soulèvement*, curada pelo filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman. Na mencionada exposição, foram montadas imagens de diferentes tempos que apresentaram gestos, movimentos e formas desse dizer, ou melhor, desse gritar “não”. Tais imagens abordaram os chamados gestos de levantes. No entanto, esta investigação parte não de um gesto, mas de uma forma. Da forma dos livros. Para cumprir tal designo, foram selecionadas três obras que abordam de maneira extremamente crítica os regimes ditatoriais latino-americanos a partir dessa forma dos livros, sendo elas: *Livro de Carne* (1977) de Artur Barrio, *Condenados da terra* (1999) de Marcelo Brodsky e *Parthenon de livros* (1983) de Marta Minujín.

Palavras-chave: *Soulèvement*. Artur Barrio. Marcelo Brodsky. Marta Minujín. Livros.

Abstract

This work analyzes three works of art by three different Latin American artists. The proposition arises from the exhibition *Soulèvement*, curated by the philosopher and art historian Georges Didi-Huberman. The mentioned exposition aggregated images from various times that present gestures, movements, and ways of saying - better described as shouting - "no". Such images addressed the so-called uprising gestures. However, this investigation starts not from a gesture but a form. From the form of books. To fulfill this purpose, three works were selected that approach extremely critically the Latin American dictatorial regimes based on this form of books, namely: *Livro de Carne* (1977) by Artur Barrio, *Condenados da terra* (1999) by Marcelo Brodsky, and *Parthenon of Books* (1983) by Marta Minujín.

Keywords: *Soulèvement*. Artur Barrio. Marcelo Brodsky. Marta Minujín. Books.

Levantar-se contra

Levantar-se contra o estado de coisas que nos oprime. Imagens de diferentes tempos apresentaram gestos, movimentos e formas desse dizer, ou melhor, desse gritar “não”. Georges Didi-Huberman, na exposição *Soulèvement*, apresentou muitas dessas imagens, como o desenho *No harás nada con clamar* (1817) de Francisco Goya (1746-1828) e os fotogramas do filme *O Encouraçado Potemkin* (1926) do cineasta soviético Seguei Eisenstein (1898-1948). Estas imagens abordam gestos de levantes.

A exposição itinerante foi montada em seis diferentes cidades, de seis diferentes países, tendo elas tido lugar respectivamente: na *Galerie Jeu de Paume* (Paris/França), no *Museo Nacional d'Art de Catalunya* (Barcelona/Espanha), no *Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero* (Buenos Aires/Argentina), no *SESC Pompéia* (São Paulo/Brasil), no *Museo Universitario de Arte Contemporánea* (Cidade do México/México) e na *Galerie de l'Université du Québec à Montréal et la Cinémathèque Québécoise* (Québec/Canadá).

Segundo o filósofo e historiador da arte que curou – ou como ele próprio costuma dizer, montou – à mostra, *Soulèvement* não se trata apenas de uma exposição. Constitui um grande projeto de pesquisa que está sendo abordado nos seminários ministrados por Georges Didi-Huberman quinzenalmente na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) de Paris, numa série de livros intitulada *Ce qui nous soulève* publicados pela editora *Minuit*, e em conferências.

Na exposição, bem como no primeiro seminário dedicado à temática ministrado no auditório do *Institut National d'histoire de l'arts* (INHA) no dia primeiro de fevereiro de 2016 a questão parece partir de uma exposição anterior, apresentada no *Museo Reina Sofía* de Barcelona no ano de 2010: *Atlas ¿Como llevar o mundo a costas?* Ou melhor dizendo, a questão parece ter partido de um personagem, o personagem waburguiano por excelência: o Atlas. O Titã Atlas que após a derrota mítica, com seu irmão Prometeu, foi condenado por Zeus à carregar o peso do mundo sob as costas (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.16). E esse foi justamente o ponto de partida. O momento em que Atlas abdica seu milenar fardo. Momento em que Atlas disse não, e que decidiu lançar para longe o peso do mundo que carregou duramente sob suas costas.

Uma das primeiras imagens da exposição *Soulèvement* apresenta justamente este gesto de basta. Dois desenhos, traçados por um artista bastante recorrente na obra de Didi-Huberman, Francisco Goya. A primeira dessas imagens apresenta não um titã grego, mas um homem comum, um carregador (*O carregador*). A segunda imagem, nos dá a impressão de ser uma sequencia, na qual um homem que levanta seus braços em direção ao alto (*No harás nada con clamar*) e parece ter atirado para bem longe o fardo que carregava. A exposição montou centenas de imagens que nem sempre apresentaram da mesma maneira o *Soulèvement*, o levante. Algumas vezes ele o foi assim literal, como em Goya, ou na prancha *Klage* do *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Por outras ele o foi

alegórico, como a sacola vermelha que voa no azul do céu, da obra *Patriota* (2002) de Dennis Adams (1948).

Cada uma das obras que comporão a exposição, as aulas e as conferências apresentaram imagens de revolta. Tais imagens foram desenhadas, pintadas, esculpidas, montadas, fotografadas por homens e mulheres que atravessaram tempos difíceis, tempos sombrios. “Os “tempos sombrios” só são tão sombrios por baterem na nossa cara, comprimirem nossas pálpebras, ofuscarem nosso olhar. Como fronteiras que se impõem em nosso próprio corpo e pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.15).

O Livro de Carne de Artur Barrio

Na primeira exibição de *Soulèvement*, na Galeria *Jeu de Paume* de Paris, Georges Didi-Huberman apresentou uma fotografia d'*O Livro de Carne* (1977) do artista luso-brasileiro Artur Barrio (1945-). *O Livro de Carne* que foi pela primeira vez exposto naquela mesma cidade, na mostra *Vitrine pour l'Art Actuel*, algumas décadas antes. Esta consistia numa vitrine situada justamente em frente ao renomado *Musée National d'Art Moderne do Centre Georges Pompidou*. No mesmo ano de 1977, o referido o museu adquiriu *O Livro de Carne* e o incorporou ao seu acervo.

Num período em que o Brasil atravessava uma Ditadura Militar (1964-1985), Barrio cortou um pedaço de carne no formato de um livro e fatiou sangrentas páginas. As páginas de carne não tornavam legíveis uma história, mas emanavam o fedor e a podridão dos tempos sombrios pelos quais o país atravessava.

Artur Barrio nasceu em Portugal, viveu durante anos em Luanda, mas começou a residir no Brasil em 1955 (SARBENBERG, 2011, p.27). Anos depois, em 1967, na cidade do Rio de Janeiro estudou artes, na instituição que constitui a reverberação da AIBA: a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). O artista expôs ativamente tanto no Brasil, quanto no exterior. Ainda sublinho que, “Apesar da trajetória intensa e da produção original ao longo de trinta anos, trata-se, curiosamente, de um artista do século XXI [...]” (SARBENBERG, 2011, p.27). Pois, foi neste século que Barrio entra efetivamente num chamado circuito internacional de arte. Por exemplo, ele expõe na Documenta de Kassel no ano de 2002 e teve uma exposição dedicada às suas obras no *Stedelijk Museum Voor Actuele Kunst* de Gent, Bélgica, no ano de 2005 (SARBENBERG, 2011, p.44).

Segundo Adolfo Navas, “A entrada de Artur Barrio no mapa da arte brasileira é muito semelhante a uma fissura, uma falha geológico-artística na territorialidade da época, já que supõe um corte profundo, quase abismal” (NAVAS, 2002, p.2017). Barrio produziu interessas e renomadas obras que problematizaram a terrível Ditadura Militar pela qual atravessou o Brasil. Entre tais obras uma das mais

destacadas se chama *Trouxas Ensanguentadas* (1970), todavia elegi aqui escrever sobre *Livros de Carne* (1977-1978) em virtude de seu formato.



Figura 1. Artur Barrio, Livro de Carne, 1978. Instalação/Fotografia. Fonte: DIDI-HUBERMAN. Soulèvement. Paris: Gallimard, 2016.

A obra *Livros de Carne* não consistia uma fotografia, mas numa instalação pela primeira vez apresentada no ano de 1977. Nas palavras do próprio Barrio “O registro do meu trabalho através de fotos, filmes etc., é encarado apenas pelo sentido de informação, divulgação do mesmo, sendo que nunca sua totalidade. Já que fotos, etc., nunca registram todos os aspectos de uma sua pesquisa” (BARRIO, 1981, p.1). Sendo assim, a fotografia de seu *Livro de Carne* constitui apenas uma documentação de uma grande pesquisa e de uma instalação apresentadas na década de 1970. O que vemos na *figura 1* não é o *Livro de Carne* de Barrio, mas um registro, uma fotografia que documentou o que foi aquela pesquisa e instalação um tanto perecível.

Barrio cortou um pedaço de bife no formato de um livro, fatiou páginas de carne e expôs. Como resposta orgânica, em contato direto com o oxigênio a carne putrificava e o livro precisava ser trocado de três em três dias. O resultado era carne podre. “O caráter profundamente perturbador e ilógico desse livro é que de fato, e em última instância, jamais poderá ser definitivamente lido, interpretado, muito menos publicado – apenas vivido” (PEDROSA, 1998, p.108).

A leitura desse livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o conseqüente seccionamento das fibras/fissuras, etc., etc., assim como nas diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. etc.... Boa leitura. A.A. Barrio (1979)

Segundo Ligia Canongia, é uma ironia suprema fazer um *Livro de Carne* (1978/79). Pois, o livro constitui o local do saber “[...] da legitimação do conhecimento e da força do Logos; a carne como matéria bruta viva, puramente sensorial e pulsante. *O Livro de Carne* é uma tentativa de planejar o “implanejável”, de compor o “incomponível”” (CANONGIA, 2002, p.197). Desta maneira, Barrio, em suas páginas de carne mostrava o caráter a perecível das palavras, das ideias, das histórias. Nas páginas de carne ele nos deu a ver e não a ler a história ditatorial brasileira. A ver a carne aberta, o sangue e a podridão. As páginas de papel que na sociedade ocidental tiveram como objetivo conservar as memórias, as histórias, as imagens. As páginas de carne de Artur Barrio que não intentavam preservar nada daquilo que estava sendo vivenciado.

Los Condenados de la tierra de Marcelo Brodsky

Vinte anos depois de Artur Barrio, o artista argentino Marcelo Brodsky (1954-) expôs outros livros, agora livros de papel. Marcelo Brodsky teve formação em fotografia no *Centro Internacional de Fotografia de Barcelona*. Naquela mesma cidade espanhola viveu e estudou na década de 1970 em virtude do exílio ocasionado pela Ditadura Militar Argentina (1966-1973). Marcelo Brodsky pode ser considerado um dos destacados artistas latino-americanos da atualidade, é fotógrafo e artista multimídia. Foi justamente com fotografias que se iniciou no campo das artes, mas se destaca ao longo da carreira por sua obra multimídia que têm como principal mote os direitos humanos e a memória.

Uma de suas mais conhecidas obras integram o projeto intitulado de *Buenas Memorias*, que foi exposto na *Pinacoteca do Estado de São Paulo* no ano de 2012. Nele, o artista apresentou uma fotografia de sua turma do Colégio Nacional de Buenos Aires. Na fotografia do ano de 1967 foi escrevendo o destino de seus companheiros dos alhures bancos escolares, sendo que muito deles foram mortos pelo Regime Militar na Argentina (MOLINA, 2015, p.107).

Contudo, neste artigo problematizo a instalação *Os Condenados da terra* (1999) justamente por apresentar não apenas a forma, mas também a materialidade de livros. Na instalação, Brodsky deu a ver fragmentos de livros em meio a terra. O artista expôs livros que durante a ditadura militar argentina – na década de 1970 – haviam sido enterrados. Eles foram enterrados no jardim da casa de Nélide Valdez e Oscar Elissamburo na cidade de *Mar del Plata*. Brodsky apresentou os livros desenterrados sobre a terra que os desgastou. “Esses livros ficaram numa tumba, enquanto o sepultamento foi negado aos mais de 30.000 desaparecidos durante o regime militar argentino” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p.41).

As páginas de livros constituem na sociedade ocidental, desde o medievo que “inventou” o códex, o lugar do guardar histórias. A memória é reativada pelas

páginas escritas de um livro. As páginas de papel expostas por Brodsky evocam justamente o conhecimento que se desejou enterrar durante o regime militar. Na tumba estavam os livros “Condenados da terra” de Franz Fanon, “A revolução teórica” de Max, entre muitos outros. Ou seja, se enterrou justamente o que se queria esquecer, o que se desejou não dar memória.



Figura 2. Marcelo Brodsky, Os Condenados da terra, 1999. Fotografia, 20,7 x 30,3 cm. Fonte: marcelobrodsky.com

Como bem salientou Márcio Selligman-Silva (2014), o sepulcro foi negado à milhares de corpos mortos durante aquele mesmo regime político. Os corpos de homens e mulheres que foram presos, torturados e mortos não tiveram direito ao túmulo. O filme *O Filho de Saul* (2015) do jovem diretor húngaro László Neme (1977-) tem como mote uma espécie de epopeia, na qual Saul Ausländer pretende dar sepultura ao seu filho. Explico, o personagem era um prisioneiro judeu no Campos de Concentração de Auschwitz, membro do *Sonderkommando*, que passa grande parte da trama roubando, escondendo e tentando dar sepulcro ao corpo de uma criança, o qual finalizamos o longa sem saber se era ou não o seu filho. Em carta redigida ao diretor do filme, e publicada sob o título *Sortir du Noire* (2016), Didi-Huberman reconhece que Saul é uma espécie de anti-herói que não luta pelos vivos. Saul luta pelo morto, sua saga consiste em dar sepultura ao corpo daquela criança morta. Negação da sepultura que era na Antiguidade o cúmulo da ofensa ao morto (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 36). Se aos presos políticos foram

negados o direito do sepultamento, às suas famílias foram negados até mesmo os corpos dos seus mortos.

O Panteão dos Livros de Marta Minujín

Outra artista argentina fez dos livros o constructo de sua obra. Marta Minujín (1943) não apresentou um sepultamento de livros, mas edificou um monumento feito deles. Ela construiu um *Parthenon de Livros* (1983) com mais de 20.000 títulos também censurados durante a ditadura militar argentina e os expôs na Avenida Nove de Julho da cidade de Buenos Aires. A artista remontou a obra na Documenta de 2017. Com a poética que lhe é própria, Minujín problematizou o monumento público através de um objeto da vida cotidiana.

Minujín é uma das mais destacadas artistas conceituais e da performance da América Latina. Nascida na cidade de Buenos Aires, estudou no *Instituto Nacional de Arte Universitária*, como também frequentou outras instituições de belas artes argentinas. Ganhou prêmios, bem como algumas bolsas de estudos, as quais possibilitaram algumas de suas estadas em Paris e em Nova York.

Os livros não foram os primeiros objetos a partir dos quais Minujín edificou seus monumentos. No ano de 1979, ela construiu, em plena Avenida Nove de Julho de Buenos Aires, *O Obelisco de Pão Doce* (1979). Tratava-se de uma estrutura em metal de 30 metros de altura no formato de um dos mais conhecidos monumentos argentinos: o Obelisco. Este foi erguido no ano de 1936 na icônica Praça da República, mais precisamente entre o cruzamento da Avenida Nove de Julho com a Rua Corrientes. Praça está que durante o século XIX abrigava uma igreja dedicada à São Nicola e local que, no ano de 1812, foi pela primeira vez hasteada a bandeira argentina na cidade de portenha.

O Obelisco de Minujín não foi erguido com cimento e pedra branca, como aquele constructo do século XX. Mas, de metal e pão. Uma estrutura metálica gigantesca foi preenchida por 30 mil pães doces, que foram então entregues ao público. A artista problematiza assim a noção de monumento público, abordou um símbolo da identidade nacional através da lente da vida cotidiana. Minujín pegou de empréstimo a forma e o local do monumento arquitetônico argentino e introduz uma materialidade efêmera, neste caso comestível. Conjugou, desta maneira, a sobrevivência ao efêmero. Ou seja, a memória que deseja ser evocada através de um movimento público à efemeridade de um alimento – que se não é ingerido, é perecível, como a carne podre de Barrio. O retorno da democracia à Argentina em 1983, alimenta o interesse de Minujín em revisitar as convenções e autoridade da escultura e arquitetura pública e a motivou a criar seu próprio monumento à liberdade de expressão.



Figura 3. Marta Minujín, *Parthenon of Books*, Friedrichsplatz, Kas 2017. Instalação. Aço, livros e folhas de plástico. 19,5 x 29,5 x 65,5 m Fotografia de Roman März. Fonte: Documenta 14

Quatro anos após o seu obelisco comestível, Minujín constrói uma de suas mais emblemáticas obras também na Avenida Nove de Julho da capital argentina. O monumento agora não era o famoso Obelisco argentino, mas o Parthenon grego. Edificação que teve como designo ser o templo ofertado à deusa grega Atena. Na Antiguidade, o constructo em mármore branco do Monte Pentélico, da Ática, fez parte do programa construtivo de Péricles para a Acrópole de Atenas. Erguido durante o século V a.C. e com o projeto de Calícrates e Ictinos afamou-se também em virtude das obras escultóricas oferecida à deusa Atena, em especial pelos frisos jônicos de Fídias (480 – 430 a.C).

O Parthenon de Minujín espacialmente é menor do que o grego. A instalação tinha uma estrutura metálica que media 30 metros de profundidade por 15 metros de altura. Todavia, o que especialmente mais diferencia as duas obras é a materialidade, os mármore da Ática foram substituídos por livros em língua espanhola. Foram cerca de 20.000 volumes de livros empacotados individualmente em sacos plásticos que davam forma e evocavam às alhures colunas e frontão.

Os livros que deram forma ao monumento de Minujín foram títulos censurados durante ditadura militar. Se Marcelo Brodsky nos deu á ver alguns desses títulos enterrados, Minujín fez o movimento contrário. Seus livros não foram em direção à terra, mas em direção ao céu. É como se Marcelo Brodsky exibisse como todos aqueles volumes foram escondidos, como o regime ditatorial desejou

que um número significativo de títulos apodrecessem e se decompusessem em meio a terra. Marta Minujín exhibe, ou melhor, comprova que nisso aquele regime falhou. Em sua obra os livros são sublevados. “Quem se levanta quando há um levante? E o que se levanta quando as pessoas fazem um levante?” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p.23). Aqui, ou melhor no ano de 1983, quem se levantou foi uma artista, e ela levantou livros, muitos e muitos livros.

Os livros da artista começam a contar outras histórias, ou melhor, eles passam a contra as mesmas histórias mas a partir de uma visualidade outra. Os livros são aqui os elementos de sobrevivência e que se elevaram contra aquela barbárie. Minujín edificou um lugar de cultura com os mesmos objetos que foram negados por aquele estado de barbárie. As páginas escritas por Jorge Luiz Borges, Michel Foucault, Jean-Paul Sartre, Sigmund Freud edificaram um monumento da cultura contra à barbárie que perseguiu, torturou e aniquilou com a vida de milhares de argentinos e latino-americanos. Os livros são os elementos de cultura, contra aquele estado de barbárie que foram os regimes militares latino americanos.

Mas não nos esqueçamos que o que escreve Georges Didi-Huberman sobre Auschwitz, com base nos escritos de Walter Benjamin, de certa feita também cabe para os regimes ditatoriais latino-americanos: “[...] que o lugar de barbárie foi possibilitado – uma vez que foi pensado, organizado, sustentado pela energia física e espiritual de todos aqueles que nele trabalharam negando a vida de milhões de pessoas – por determinada cultura [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p.20).

Por fim, sinalizo que o Parthenon de Atenas foi muito provavelmente eleito por Marta Minujín como forma de seu monumento de livros, pois em nossa sociedade ele foi atrelado à cultura letrada e à filosofia. Contudo, na Antiguidade seu designo era outro, era um tempo. Foi erguido como oferenda à deusa Atena. A edificação, bem como as demais obras que a compunham, a partir do século XIX foi percebida como obra de arte. Boa parte dos frisos e dos conjuntos escultóricos que outrora fizeram parte do templo, atualmente estão expostos em museus. Palavra que significa a casa das musas. Por exemplo, os relevos joicos – modernamente denominados de *Mármores de Elgin* – desde o século XIX compõe o acervo do *Brith Museum*. Relevos estes que não foram esculpidos para serem vistos por olhos humanos, mas para os olhos da deusa Atena. Tanto que ficavam a quase 20 metros de altura. Tais imagens marcam o paganismo, sobre o qual Aby Warburg tanto buscou perceber as sobrevivências.

Marta Minujín elegeu a forma do Parthenon por ele evocar um monumento de cultura letrada em nossa sociedade. Concordamos que na Antiga Grécia ele não foi construído com tal designo, também concordamos que suas imagens à época eram privadas aos olhos humanos. Contudo, para ver é preciso saber ver mais (DIDI-HUBERMAN, 2020). Se Minujín edifica seu Parthenon de livros para olhos humanos, estes olhos também não tiveram acesso nem as imagens, nem aos textos do interior daqueles livros. E não seria essa a sobrevivência do paganismo na obra?

Da formas e das páginas dos livros

Ao finalizar o pequenino, e não menos importante, texto ensaístico “Casca”, Didi-Huberman recorre à etimologia da palavra, como lhe é de costume. Casca em língua francesa, *écorce*, vem da palavra *scortea*, que constitui a extensão medieval e significa “casco de pele”. Em língua latina clássica existiam duas palavras, de sutil distinção, para designar casca. A primeira, o *córtex*, que designava a camada mais superficial. E a segunda, a *liber*. *Córtex* e *liber* deram nome aos objetos tão necessários para escrever as memórias humanas, construídas a partir de superfícies, lascas de celulose retiradas das “[...] árvores, onde vêm reunir-se as palavras e as imagens. Coisas que caem de nosso pensamento e denominamos livros. Coisas que caem de nossos dilaceramentos, cascas de imagens e textos montados, fragmentos em conjunto” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.73).

A partir dessas lascas de celulose que configuram o lugar que nossa sociedade elegeu guardar suas memórias, para escrever suas narrativas e para imprimir ou traçar suas imagens. As formas dos livros nos evocam tudo isso. Contudo, as três obras desses três artistas aqui analisadas nos apresentam livros dos quais as palavras e as imagens foram privadas ao espectador. Os livros de Minujín foram empacotados em plásticos e pendurados num constructo de metal. Os livros de Brodsky, por sua vez, foram apresentados numa tumba, em seu sepulcro. E, o livro de Barrio era feito de carne que objetificava a purificação. As formas dos livros dessas três obras evocam o que por um determinado tempo histórico foi negado, censurado, enterrado e até queimado. Mas como o desejo, como bem finalizou Freud em sua *Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 2019), é incapaz de morrer por completo.

Referências

BARRIO, Artur. *Registro de Trabalho*. Rio de Janeiro: Edições FUNARTE, 1981.

CANONGIA, Lúcia. Barrio Dinamite. In: _ (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Casca*. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Diante do tempo. História da Arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2015.

_____. *Imagens a pesar de tudo*. São Paulo : Editora 34, 2020.

_____. *Soulèvements*. Paris : Éditions Gallimard/Jeu de Paume, 2016.

_____. *Sortir du noir*. Paris: Minuit, 2016.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MOLINA, Fulvia. Arte, Memória e Direitos Humanos. In: *Revista Lua Nova*. São Paulo, 99, p.101-115, 2015.

NAVAS, Adolfo Montejo. A constelação Artur Barrio (inscrições). In: CANANGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002.

PEDROSA, Adriano. Artur Barrio. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (curadores). *XXVI Bienal de São Paulo. Exposição de arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s*. São Paulo: A Fundação, 1998.

SARDENBERG, Ricardo. *Arte contemporânea do século XXI. 10 artistas brasileiros no circuito internacional*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2011.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquivamento? um encadeamento a partir de Walter Benjamin. In: *Revista Poiesis*, n.24, p. 35-58, Dezembro de 2014.

Como citar:

QUEIROZ CAMPOS, Daniela. A forma e o grito dos livros de Artur Barrio, Marcelo Brodsky e Marta Minujín. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 986-996, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.079>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>