ALEXANDRE RICARDO DOS SANTOS

Calvário, sudário e macabéa: notas sobre uma direção da arte contemporânea

ABSTRACT: The profusion of signs which use the human body as a topic in contemporary art, directly or indirectly, has been abundant. Particularly in the last two decades we can verify that while the presence of the body in the mass media is based on the emphasis on eroticism, in art the opposite situation occurs, that is, a perceptible de-erotisation. This points to some evident historical situations where the western imaginary is faced with an idea of the body where pleasure and displeasure are mixed. It is important to observe that the latter has always held an advantage over the former. In this manner body, pain, time and finitude are current themes in contemporary artistic production, which is has no pudency or boundaries to prevent it from showing the unpleasant. Even when distant in time and space, human bodies are still the matrixes of pleasure and pain, and these are the elements which inform the journeys of many artists of the recent generations.

KEY WORDS: Contemporary art. Body and art.

Acho que ela não vai morrer porque tem tanta vontade de viver. E havia certa sensualidade no modo como se encolhera. Ou é porque a pré-morte se parece com a intensa ânsia sensual? É que o rosto dela lembrava um esgar de desejo. As coisas são sempre vésperas e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer. perdoai-me lembrar-vos porque tanto quanto a mim não me perdôo a clarividência.

(Clarice Lispector - *A hora da estrela*)

I

Analiso a obra da pintora gaúcha Sílvia Motosi em sua última exposição *Verônicas* e percebo, também nela, uma das tendências mais presentes na arte contemporânea das três últimas

Porto Arte, Porto Alegre, v.6, n.10, p.43-55, nov. 1995.

décadas: a exaltação do sofrimento. Ao mesmo tempo em que a arte retoma a representação figurativista com múltiplas formas de simbolização e representação do corpo humano (CATTANI, 1992, p.63), aparece nela a dor, a dor do corpo, e é justamente quando, conforme nos argumenta Gullar,[1] nos damos conta do funcionamento de nossas vísceras, de que alguma coisa vai mal. Essa angústia, que aflige as representações da figura bíblica da Verônica na artista, não é privilégio seu, e sim manifestação de uma tendência que aparece em outros artistas.

A dor impressa no corpo (em duplo sentido) da criação artística tem profunda relação com a dor moral que lhe é subjacente. O homem volta como tema ao centro da arte, com uma sensibilidade aguçada para a representação do sofrimento que paira sobre si. Terá sido sempre assim? A arte é culturalmente um fenômeno cuja produção está vinculada necessariamente à dor, quer ela expresse o corpo do homem ou não? Schopenhauer e Nietszche bem o quiseram provar. Sabe-se que, em momentos históricos onde a dor realiza-se mais expressamente no cotidiano, a criação artística parece fluir de maneira mais natural. É o nosso caso, uma época em que a tragédia imposta ao corpo é constante, entre fenômenos como a Aids, a violência urbana ou a crise dos paradigmas ideológicos. De qualquer forma, e, embora tendo a sua matriz no mundo real, a arte é sempre uma experiência que joga com uma parcela do real. O artista e o espectador querem viver o sofrimento para experienciá-lo, enquanto parte inerente à toda vida humana, sem, no entanto, sofrê-lo como uma verdade. A superação da dor seria, talvez, um caminho privilegiado da arte? Seria ela uma estratégia de fuga diante da catástrofe cotidiana, ao representar como tema essa catástrofe?

A idéia da catarse aristotélica cai muito bem como explicação para as relações entre a arte e o sofrimento. A purgação dos males poderia bem ser uma solução para o problema tantas vezes discutido da função da arte. Mas há casos em que os artistas trabalham diretamente com a vivência da dor. Desde a década de sessenta, por exemplo, verifica-se toda uma trajetória da arte que se investe da necessidade de exaltar o corpo nos mais diversos aspectos, inclusive tirando-o da representação pura (bi ou tridimensional), e o encarregando de fazer às vezes de escultura viva nas ações e happenings, promovidos por artistas como Joseph Beuys e Wolf Vostel, interessados em fundir a arte com a vida. As experiências neste sentido chegam ao clímax com o movimento dos artistas austríacos para a *Destruição da arte*, na Londres de 1966, quando as ações performáticas passam a ser exercidas a partir de cerimônias brutais e obscenas, geralmente envolvendo o derramamento de sangue, juntamente com o uso de entranhas de animais, sobre os corpos nus dos participantes. Esta necessidade da *ação material*, misto de estética e escatologia, passou a ser o extremismo da fusão da arte com a vida, principalmente quando se observa o caso do artista Schwarzkogler (1940-69) que cometeu suicídio em nome da arte num ritual de sucessivos atos de automutilação (WALKER, 1977, p.63).

O sofrimento está e é, ele mesmo, a própria arte nas experimentações da *body art* onde corpo e sangue evidenciam conflitos de um mundo marcado pela guerra do Vietnã e pelos movimentos contraculturais. De um lado, o corpo quer a liberdade de expressão e uso do prazer, e do outro, o

corpo quer mostrar o impedimento deste prazer através da expressão artística. O choque e a teatralidade revigoram a necessidade de ir além da representação tradicional e propõem uma arte de apresentação do humano através daquilo que vem a ser, no dizer de Mauss (1974), o primeiro instrumento do homem: o seu corpo. Arte e sofrimento parecem igualar-se ou, pelo menos, andarem em vias paralelas desde que o pós segunda guerra lançou as sementes da grande rebelião contra o encerramento das condutas do corpo, vide por exemplo a inquietante obra do pintor irlandês Francis Bacon.

Mesmo nas vertentes mais leves das manifestações artísticas dos anos sessenta e setenta, como a pop art, que traduz uma massificação do homem frente à sociedade de consumo, o corpo comparece, ainda que resguardadas as proporções com que é trabalhado o sofrimento. É interessante lembrar as séries de Warhol, relacionadas com cenas da violência urbana como o *Acidente de automóvel na cor branca, 19 Vezes*, de 1963, serigrafia onde aparece o corpo desmaiado, de uma vítima do trânsito, dentro de um automóvel amassado, misturado às ferragens de outro, numa via urbana. São também ilustrativas, desta referência ao corpo vilentado, em Warhol, a própria ausência do corpo na série serigráfica *Cadeira elétrica*, de 1967, ou ainda na extrema presença do corpo na série dos retratos de *Homem procurado pela polícia*, de 1963.

A dor impressa no corpo (em duplo sentido) da criação artística tem profunda relação com a dor moral que lhe é subjacente.

Mas é, sem sombra de dúvida, na década de oitenta, por sua vez, que ocorre uma revalorização da representação do corpo na arte, principalmente na arte pictórica, através dos movimentos que surgem na Itália e na Alemanha, respectivamente a *Transvanguarda* e o *Neo-Expressionismo*, também conhecidos pelo nome genérico de *Pós-Vanguarda*. Os italianos Sandro Chia e Mimmo Paladino, cujas paletas têm cores ardentes, trafegam em caminhos onde o elemento fisiológico, a corporalidade e a obsessão pelo corpo humano apresentam-se como centrais. O tema da subjetividade autobiográfica não teme, nestes artistas, a mistura entre Picasso, Chagall, a arte da Antigüidade e a das culturas das tribos africanas. Este *ecletismo programático* fez com que seus artistas fossem comparados aos maneiristas:

> *Que intensas e profundas paixões não se ocultam nos corpos de Bronzino, frágeis como vidro, que profundo e silencioso o desespero que transparece nas sinuosas serpentinas das figuras de Giovanni Battista Rosso, que imenso horror irradia das grandes pinturas de Tintoretto e de El Greco! Para não falarmos já da virulenta e desconcertante sexualidade apresentada nas figuras de Giulio Romano, gravuras estas que se tornaram conhecidas como as* Posições de Aretino *e que nos foram transmitidas apenas como cópias, já que até chapas de impressão foram destruídas por ordem do papa.* (HONNEF, 1992b, p.103).

É óbvio que a nova consciência do corpo apresentada pelos artistas italianos difere do maneirismo, inclusive até por uma questão corporal, a qual é responsável por trazer para a arte a representação de um mundo tornado menor pelo advento da mo-

dernidade. Além disso, aparecem outros elementos como a ironia, a sátira e a caricatura, que se apresentam como inovações da transvanguarda italiana dos anos oitenta, a qual, por sua vez, influenciou o expressionismo alemão da mesma década. Este último, porém, trabalhou a noção do corpo de maneira mais inquietante: é o corpo solitário, grotesco, mórbido, silencioso e fisiologicamente aparente que centraliza a temática preferida pelos alemães:

Surge uma corporalidade quase orgíaca. Nos quadros, pode ver-se a cópula, a masturbação, a defecação, vômitos, estrangulamentos, espancamentos, torturas e decapitações. Ao povoarem o universo da pintura com figuras deformadas, amputadas, amarrotadas, *esqueléticas e, quase sempre, com um esgar como expressão, restituem-lhes o seu carácter físico concreto. (...) Mas quer a vítima seja um autômato, quer uma figura humana, o* sofrimento *transmite-se diretamente ao observador.* (HONNEF, 1992b, p.108).

Aparece dentro desta tendência dos anos oitenta, toda uma atmosfera que ilumina a necessidade de mostrar o imostrável, servindo como matriz da produção artística da década que ora vivenciamos. Nos anos noventa o corpo ignóbil, expulso da arte e do mundo, revela-se como tal, entre a apropriação dos resultados da produção corporal e o deleite que exalta fezes, esperma, urina, pele, decomposição, carne, sangue e cabelos. A diferença principal do uso do corpo pela arte nos anos oitenta e noventa, talvez esteja no fato de que, cada vez mais, a arte esteja buscando um princípio de convicção maior. As sugestões dos anos oitenta transmutam-se em verdades nos anos noventa através de instalações, as quais têm sua raiz nas performances e ações dos anos sessenta, e que mesmo se não propõem a destruição da arte à maneira dos austríacos acima citados, pelo menos realizam experimentos muito vinculados a eles, principalmente no componente mórbido do uso do corpo e de seus subprodutos. Tanto o corpo humano, quanto (e, talvez, principalmente) o corpo dos animais são explorados. Nesta atitude é clara a transferência metafórica da humanidade/animalidade.

A arte dos anos noventa, em suas manifestações mais radicais da temática do corpo, já angariou para si o apelido de *arte desagradável*, o que traduz o tom profundamente revelador do princípio do desprazer que nela está inserido. Os ingleses Damien Hirst e Marc Quinn são os inspiradores do termo *Desgusting art*. O primeiro, por apresentar na Bienal de Veneza, em 1994, uma instalação na qual uma vaca e seu bezerro estão numa vitrine, banhados em formol, com os corpos cortados pela metade; e o segundo, por ter feito uma escultura do seu rosto, irrigada com o próprio sangue. Os exemplo desta nova tendência da arte são inúmeros, inclusive em artistas gaúchos, como Karen Schneider que trabalha com a idéia do tempo a partir de instalações nas quais animais como ratos, gatos ou insetos, mergulhados em caixas de resina transparente, se encontram em diferentes estágios de decomposição.

II

Sílvia Motosi não é propriamente uma artista da *desgusting art*, nem muito menos trabalha com instalações em que se serve do corpo de animais, embora apareçam, principalmente em seu último trabalho, componentes bastante influenciados pela estética do

sofrimento e da dor. Em última análise, posso afirmar que no centro da obra de Sílvia está o corpo, para ela um verdadeiro laboratório de experimentos que não findam. Quem acompanhou as primeiras mostras do seu trabalho pode perceber que uma mudança grande ocorreu na sua representação do corpo. A Sílvia que primava pelo erotismo virulento na fase inicial do seu trabalho,[2] opta por uma limpeza dos fundos e do tema, nascendo daí a Verônica sofrida da Bíblia, misto de signos iconográficos que vão desde a amiga solidária que se oferece para limpar as chagas de Cristo, até a imagem do mênstruo inalterável e irreversível na natureza do corpo feminino.

Aliás, é primordial que se observe a obra de Sílvia pela ótica do feminino: suas Verônicas são corpos deitados que formam uma composição em cruz entre o rosto, as mãos, o ventre, e, ao centro o sagrado coração. Esta imagem da Cruxifixão carrega em si o peso de ser, ao mesmo tempo que uma imagem sacra, a paixão de Cristo, uma imagem travestida, pela irreverência de deslocar Cristo, centralizando o foco da atenção para a coadjuvante bíblica Verônica. Esta banalização do sagrado, operacionalizada pela artista, traz, ao mesmo tempo, a sacralização do banal, bem ao gosto da arte dita pós-moderna. Verônica crucificada não é Cristo. Verônica não é nem mesmo Verônica, é uma metáfora da mulher que sofre, à sombra do sangue do marido, mas que sangra como ele. Esta me parece ser a intenção da série Verônicas: promover uma nova visão, mais atualizada, para o tema da crucificação, prática comum na antigüidade, mas que permanece latentemente acesa, em pleno ventre da modernidade.

O corpo supliciado é uma prática que, segundo Foucault (1994), cai em desuso com o advento do século das luzes. Na obra de Sílvia, as Verônicas denunciam o suplício do corpo não mais pela via da mutilação dilacerante. É um suplício moderno que, igualmente cerca o corpo, sobretudo o feminino. É um suplício tecnologizado, herança do século XIX. O sangue, embora permaneça, não é mais o que se apresenta pelo sofrimento violento do castigo corporal e público ao qual eram submetidos os que precisavam ser punidos para servirem de exemplo aos demais faltosos em potencial. O sangue vem das marcas impostas ao corpo. Marcas de um sofrimento físico que também é moral. As Verônicas são dípticos, metáfora na qual o suporte colabora para a idéia de martírio do corpo, como se a mensagem primasse por mostrá-lo cortado ao meio, como a vaca e o bezerro de Hirst, que tematizam a maternidade, anteriormente referidos. Na Verônica 1, a mutilação é ainda mais aparente na tela rasgada, costurada à mão e manchada com tinta vermelha, numa simulação da violência da cesariana. Na Verônica 2, os signos da violência ao corpo aparecem nas cartelas de anticoncepcionais: uma sobre o ventre e a outra sobre o sexo que sangra. Na Verônica 3, o martírio do corpo aparece no sangue que escorre das flores ou do introdutor ginecológico, presença que também serve como metáfora do falo opressor. Em todos os três trabalhos, o indubitável sangue do sofrimento é onipresente, assim como a latência do cientificismo que controla, pela medicina, todos os movimentos do corpo biológico e, por conseqüência, os movimentos do corpo como elemento social.

E onipresente é também a impotência do corpo, representado de maneira simplificada, com forte influência do trabalho de Gustav Klimt, no qual a

corporalidade esconde-se sob as vestes dos representados. Aqui, porém, o corpo deitado e inerte, aparece preso aos limites de uma figura geométrica que lembra, além das vestes, outros signos como sarcófagos, caixões, ou, na melhor das hipóteses, leitos. A morte é signo norteador do trabalho da artista, pois o corpo doente no leito é o prenúncio do corpo jacente no esquife. E leito e esquife simbolizam inação. A passividade feminina às imposições do mundo parece, mais uma vez, realizar-se na representatividade do corpo cercado das Verônicas. Misturam-se nestas imagens referências a um cativeiro simbólico que obriga a mulher à pilula, ao ventre frutificante, ao corpo das vestes justas, que lhe são também uma violência ou, quem sabe, uma morte em vida. Neste sentido, pode-se estabelecer um paralelo destas intenções com a de outros artistas contemporâneos como, por exemplo, a artista americana Sue Willians que fez uma escultura em que uma poça de vômito serve para protestar contra as desordens alimentares femininas, provocadas pela sociedade machista.

Ainda que exista uma sensação de impotência e, ao mesmo tempo de ausência de movimento como complementação desta impotência, permeando o corpo feminino, através das Verônicas de Sílvia Motosi, percebe-se um desdobramento do corpo ali representado, talvez não da mesma forma de que nos fala Cattani (1991, p.113): *O que significam os desdobramentos? A presença dos corpos, espaços e tempos múltiplos e concomitantes. O ser que se sente como um duplo.*

O que se percebe em relação aos tempos e espaços múltiplos é que as mãos são os únicos elementos que indicam um tímido desdobramento do corpo nas Verônicas, muito embora as telas também oferecem uma desmontagem do corpo através de vários pequenos panos colados sobre o fundo principal. Mas é, sem dúvida nelas, as mãos, que aparece algum movimento, índice de ações que se desarticulam em tempos e espaços diversos e que fornecem alguma inquietação ao sofrimento, servindo como dúbio elemento de resistência/passividade. O que são, pois, as mãos para o ser humano senão o símbolo do fazer, arma onde a carícia luta contra a mutilação? As mãos apontam (Verônica 1), tateiam (Verônica 2), recebem o prego da crucificação e apalpam o ventre ou rezam (Verônica 3). Aliás, nesta última imagem (Verônica 3), as quatro mãos de uma mesma personagem silenciam sobre tempos múltiplos e concomitantes: a hora do sofrimento e a hora do ventre que traz frutos. A maternidade e as marcas desta verdade. As transformações do corpo diante das atribuições do sexo. A construção do gênero e a formulação de verdades não eletivas no que diz respeito ao uso do corpo.

Os rostos, prolongamento dos corpos domados pela impossibilidade de ação, agem através da expressividade fisionômica. São sudários, cuidadosamente trabalhados, em tecido mais fino, num processo técnico de colagem-descolagem que traz como resultado o proposital e mágico episódio bíblico em que o corpo supliciado de Cristo, na via sacra, transfigura-se em rosto perfeitamente aparente. São sudários e, ao mesmo tempo, símbolos de uma presença-ausente que se sobrepõe ao martírio. São resistência ao tempo e às dinâmicas do poder. O olhar petrificado (Verônicas 1 e 2) lembra a fotografia oitocentista, tão marcada pelas fisionomias sérias e pelos olhos que, ao não receberem os retoques a tinta, davam a impressão de

serem de vidro as íris dos fotografados. Essa aparência, sustentada entre a seriedade e os olhos que não parecem ser verdadeiros, confere aos daguerreótipos, uma dimensão etérea e, ao mesmo tempo, porque persiste, melancólica. Sílvia passa essa intenção fotográfica, mesmo sem tê-la consciente, até na cor que emprega na feitura dos rostos que lembram a sépia da fotografia.

É também à fotografia que relaciono o mais sofrível dos rostos ali representados: a Verônica 3 é o próprio sofrimento em último grau. As pálpebras cerradas conversam com a dor expressa nos lábios entreabertos, onde dentes não sorriem. É o registro daquilo que parece ser o último suspiro. No século XIX e ainda numa boa parte do século XX, o costume da fotografia póstuma foi bastante divulgado (KOSSOY, 1980, p.55). Queria-se guardar uma última lembrança do rosto do finado. Aqui ocorre uma espécie de analogia a esta situação, pois também se percebe uma necessidade de vislumbrar uma resistência ao fim, tanto pela imagem em si, quanto pela apresentação da mesma. Se esta Verônica não aparece com o olhar indiferente e ao mesmo tempo altivo das outras duas (quase esfinges), é nos dentes cerrados que a representação da resistência se verifica, pois em última instância ossos e dentes jamais perecem após a putrefação da carne.

A relação com a morte, nas três Verônicas analisadas,[3] apresenta-se num crescente, tornando-se um elemento bem mais evidente na Verônica 3 do que nas outras duas, principalmente pela representação sígnica que percorre a tela. Enquanto na Verônica 1, aparecem dois sagrados corações que centralizam a cruz, dando a impressão de uma dupla vida (pai e filho, mãe e filho, Cristo e Espírito Santo), na Verônica 2 aparece um único coração, por sua vez acompanhado por rosas vermelhas (sangue), que circundam a cabeça da personagem e por cartelas de anticoncepcionais (uma delas sangrando), tudo isto colocado sobre um fundo branco, cor que pode estar ligada a uma representação simbólica do hospital (lugar de vida e de morte do corpo). Já na Verônica 3, o sagrado coração não mais aparece, sendo substituído por suas rosas vermelhas e, logo abaixo, por um retângulo, também vermelho com as mãos que ora dão a impressão de apalpar o ventre ensangüentado, ora parecem segurar um terço em posição de oração. Bem como se costuma fazer nos velórios católicos!

As rosas, na terceira Verônica transmutadas em coração e multiplicadas junto ao rosto e sobre os pés, conversam com a idéia de corpo supliciado que, no entanto, amadurece e perdura com o sofrimento, apesar da irreversibilidade das pequenas mortes que cada martírio cotidiano impõe. A rosa cor de sangue é frágil e sangra, mas tem também os seus espinhos. A presença da rosa como flor-símbolo da força feminina faz um contraponto com o signo da estrela. Este aparece na Verôniva 1, junto a um céu cor-de-rosa. Quando me refiro à ótica feminina com a qual deve o trabalho de Sílvia Motosi ser analisado, falo também no sentido do sofrimento imposto, principalmente à mulher, como aquela parcela da humanidade que deve obedecer a pré-requisitos estéticos bastante rígidos para usufruto de seu corpo. Esta é uma verdade criticada por Faucault (1990, p.147), ao mostrar que o corpo no século XX, ao se constituir como verdade aparente, obedeceu a imperativos ditados pela sociedade de consumo, o que vale dizer que ele, o corpo, ainda

permanece preso a martírios e suplícios sutis: *fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!*

Completando a idéia de Faucault percebo que as estrelas da primeira Verônica, longíquas e inalcançáveis, são parte de um firmamento cor-de-rosa também contido nas entranhas da personagem. É interessante lembrar o significado desta cor como símbolo da feminilidade nas sociedades ocidentais. É como se as cores estabelecessem uma espécie de disputa entre os gêneros masculino/feminino: o corpo de um azul intenso, símbolo da masculinidade, representa-se com o pano de fundo de um sutil cor-de-rosa. O masculino da mulher parece barrado, passando pelo desejo de um feminino, que nela está presente, mas que é também apanágio de uma sociedade sexista que o alimenta como necessidade, inclusive econômica, de inserção dos corpos dentro de uma erotização imposta.

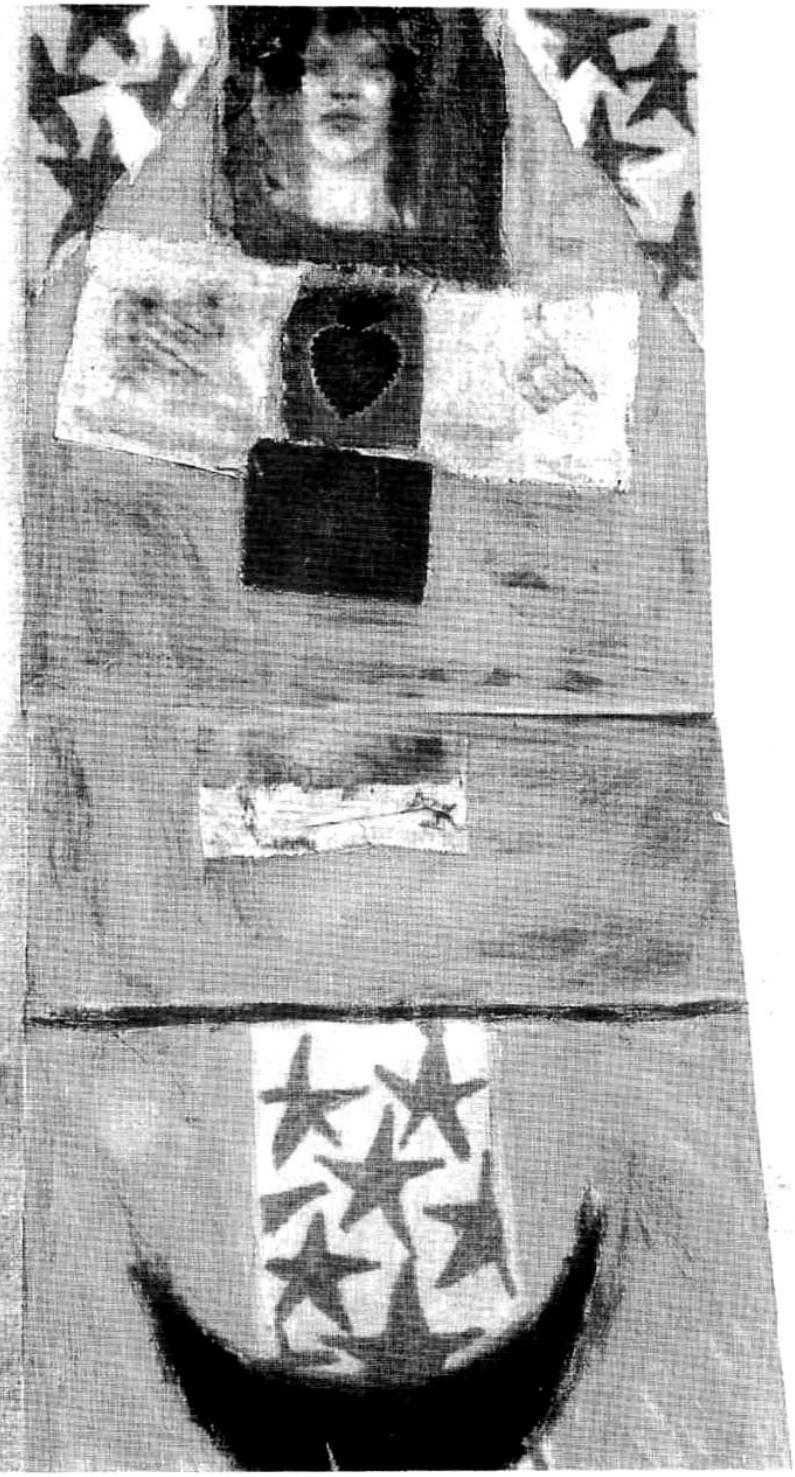
E a arte, queiramos ou não, é sempre signo de uma carência, agora talvez mais urgente e pulverizada por necessidades históricas ainda pendentes em relação ao homem, seu corpo e seu prazer.

Na terceira Verônica, as estrelas brilham não mais fora da personagem ou em algum setor específico do seu corpo, mas sim confundem-se e invadem todo o corpo da personagem. O manto de estrelas e céu está para o corpo desta Verônica, assim como, por outro lado, estão os demais signos que evidenciam o sofrimento e a morte. Aliás, é nessa Verônica que melhor é reproduzida a idéia de morte. O céu, lugar do infinito, pressupõe sempre a permanência e funciona como elemento que dignifica a morte. Ele aparece aqui em tons de um azul-esverdeado. Talvez haja aí a contemporização entre o azul intenso e o cor-de-rosa sutil. Nenhuma das duas tonalidades merecem aqui privilégio. Nem masculino, nem feminino oferecem a demarcação rígida de disputa, presente na Verônica 1. Permanece, porém, o sofrimento de pregos sobre mãos e de introdutores ginecológicos sobre sexos que sangram. Em compensação, aqui, as estrelas denunciam a chegada de um brilho diferente, pois toda a fêmea tem direito à sua hora de ser estrela, mesmo que depois da morte.

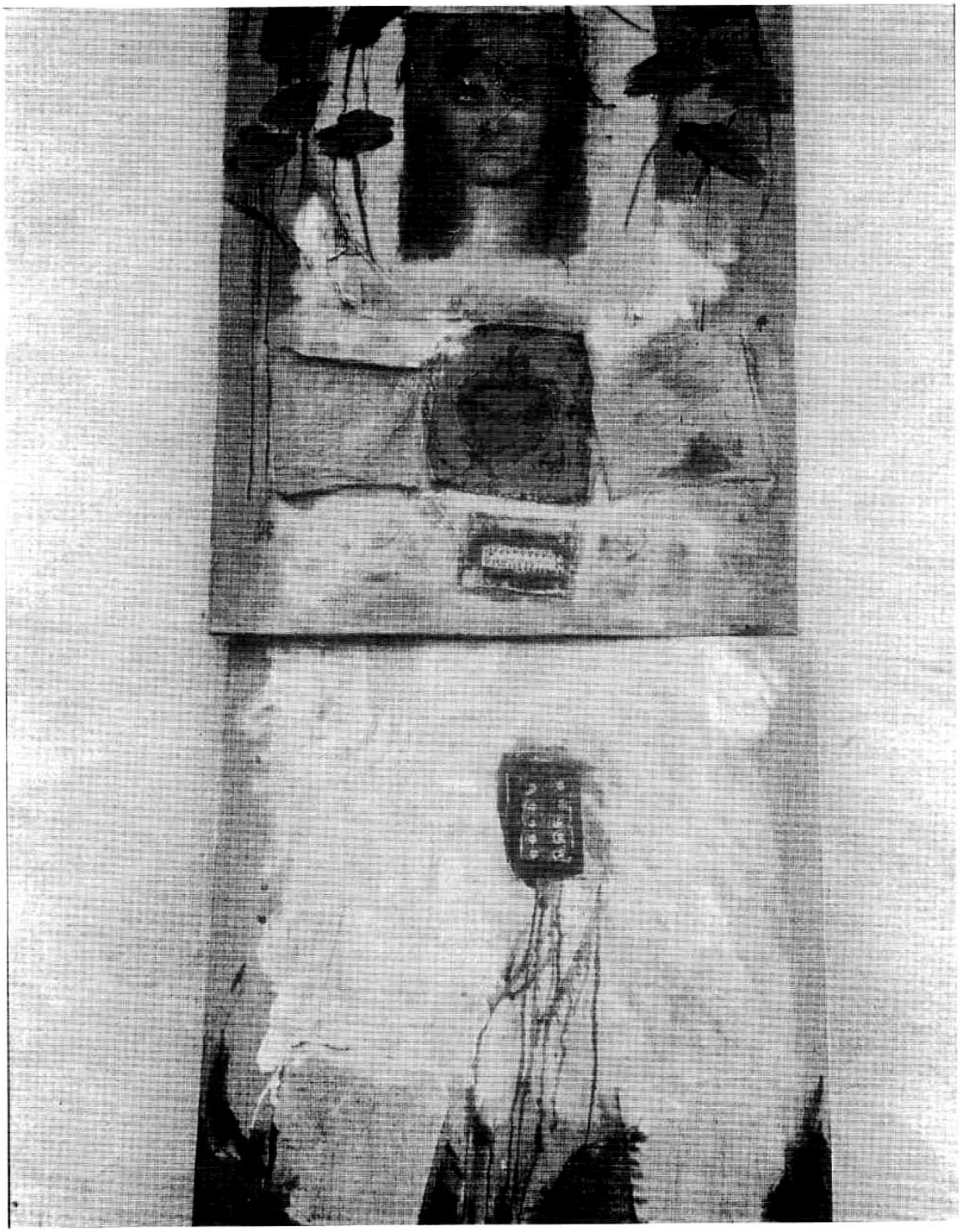
Termino este ensaio com a convicção clara de que entre as direções tomadas pela arte a que evidencia-se, como dinâmica do tempo que ora vivemos, é essencialmente a que traduz uma retomada de melancolia, a qual é sinônimo de sofrimento e dor. E a arte, queiramos ou não, é sempre signo de uma carência, agora talvez mais urgente e pulverizada por necessidades históricas ainda pendentes em relação ao homem, seu corpo e seu prazer. O corpo humano, mais do que vítima deste processo, apresenta-se como seu tema central, numa reestetização do belo. É desagradável pensar que ainda tatuamos na nossa pele ou corpo as impressões digitais de um poder que lembra o martírio ou o calvário. Mais desagradável é ver numa galeria de arte as palavras indizíveis com as quais compactuamos. É preciso ter presente que o lugar da arte não é o da diversão, ainda que ela possa fazê-lo. A sua matéria-prima essencial é a vida. E, citando Clarice Lispector, talvez uma das mais lúcidas mentes brasileiras, *a vida é um soco no estômago...*[4] Mas este soco precisa ser transformado

e o desprazer nela subjacente também. Os sudários são necessários para que mostremos o desprazer em nome do prazer e para que falemos de Macabéa,[5] em seu calvário, sepultando assim seu estrelismo pós-morte!

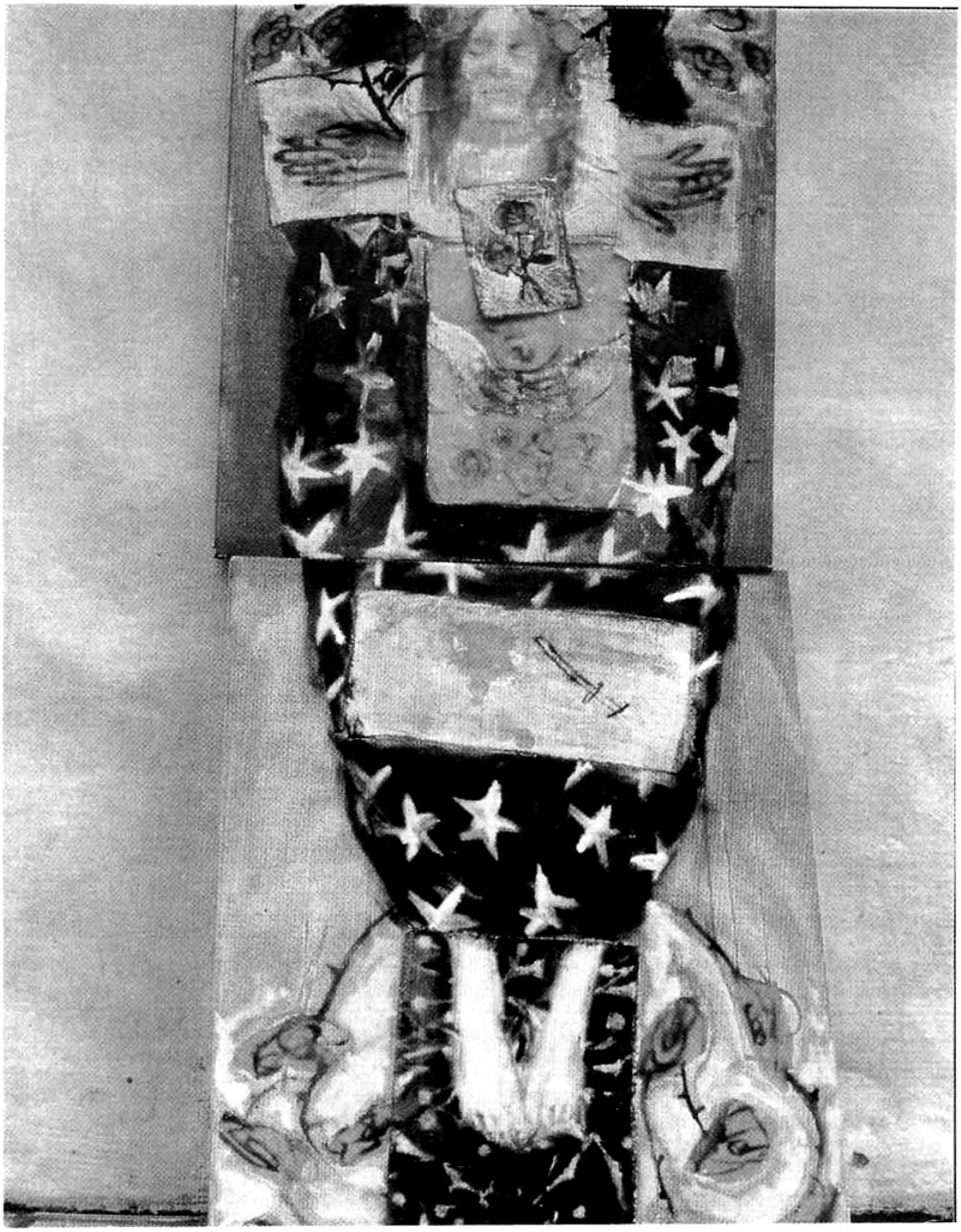
Verônica I (1995)



Verônica II (1995)



Verônica III (1995)



NOTAS

[1] Citando o filósofo inglês Alfred Borth Whitehead em artigo publicado na Folha de São Paulo, em 07/05/95.

[2] Na qual personagens femininas percorrem as telas de calcinha ou em absoluta intimidade quase lasciva, em telas rodeadas por uma profusão de signos.

[3] É bom que se esclareça que não estou analisando toda a série Verônicas, por uma questão prática de inviabilidade de conseguir fotografar a série completa.

[4] Frase do livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, publicado na década de setenta.

[5] Personagem que protagoniza o livro *A hora da estrela*, nordestina que migra para a cidade grande e nada consegue a não ser uma morte anônima em atropelamento numa grande via urbana. Macabéa torna-se, então, *estrela*, numa irônica alusão à indiferença humana diante do rosto anônimo da população excluída que só aparece quando morta numa sarjeta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CATTANI, I. *Desdobramentos do corpo: leituras (possíveis) da obra de Ismael Nery*. In: MODERNIDADE: IV CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. (1990: Porto Alegre) Anais... Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1991.

____. Arte contemporânea e identidade cultural no Rio Grande do Sul (1980-1990). *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v.1, n.1, 1992.

COELHO, T. *Moderno pós-moderno*. 2.ed. Porto Alegre : L&PM, 1990.

FOLHA DE SÃO PAULO. 08/03/1995, 28/03/1995.

FOUCAULT, M. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1990.

____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 11ed. Petrópolis : Vozes, 1994.

GULLAR, Ferreira. Dor e arte. *Folha de São Paulo*, 07/05/1995.

HONNEF, K. *Andy Warhol (1928-1987): a comercialização da arte*. Colônia : Taschen, 1992.

____. *Arte contemporânea*. Colônia : Taschen, 1992b.

KOSSOY, B. *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1980.

MAUSS, M. *As técnicas corporais*. In: SOCIOLOGIA e Antropologia. São Paulo : EPU, 1974.

SANTOS, J. F. *O que é pós-moderno*. 8ed. São Paulo : Brasiliense, 1990.

WALKER, J. A. *A arte desde o pop*. Barcelona : Editorial Labor, 1977.

Calvário, sudário e macabéa: notas sobre uma direção da arte contemporânea.
Trabalho de conclusão do seminário *A arte na América Lanina*,
do Curso de Mestrado em Artes Visuais da Universiidade Federal do Rio Grande do Sul.

ALEXANDRE RICARDO DOS SANTOS: Mestrando em Artes Visuais
pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
professor de História da Arte na Universidade Luterana do Brasil - ULBRA - Canoas, RS.