

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE: CLÍNICA E CULTURA**

GIOVANA DALCIN NETTO

**TORÇÕES ENTRE PSICANÁLISE, IBERÊ CAMARGO E OUTRAS OBRAS
ARTÍSTICAS: UMA QUEDA DO GAÚCHO HEROICO**



Sem título, Iberê Camargo, 1970, Foto Fábio Del Re (Acervo FIC)

**PORTO ALEGRE
2022**

GIOVANA DALCIN NETTO

**Torções entre Psicanálise, Iberê Camargo e outras obras artísticas:
uma queda do gaúcho heroico**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura.

Área de concentração: Psicanálise, Clínica e Cultura

Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Soares Damico

Porto Alegre
2022

Nome: Netto, Giovana.

Título: Torções entre Psicanálise, Iberê Camargo e outras obras artísticas: uma queda do gaúcho heroico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura.

Aprovada em:

Banca examinadora:

Prof.ª Dr.ª Lúcia Serrano Pereira
Instituto APOA - Clínica, Intervenção e Pesquisa em Psicanálise

Prof.ª Dr.ª Simone Zanon Moschen
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.ª Dr.ª Ana Lúcia Mandelli Marsillac
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. José Geraldo Soares Damico
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Professor Orientador - Presidente da Banca Examinadora

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, José Geraldo Soares Damico, por ter acolhido este trabalho mesmo em andamento, por ter feito contribuições fundamentais para o (re)despertar da minha escrita. Pela generosa transmissão sobre a importância em descolonizarmos o olhar diante do mundo.

Aos colegas de mestrado da turma/2019 do PPG em Psicanálise: Clínica e Cultura, com os quais pude testemunhar uma diversidade de pesquisas, trocas e conversas que amadureceram minha trajetória. Pela companhia fundamental na travessia de um mestrado atravessado pelas adversidades da pandemia.

Aos colegas Luciane David, Daniel Guterres e Ismael Salaberry, pela união das nossas forças no engajamento político da representação discente.

Ao Programa de Pós - Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura (UFRGS), por ter aberto espaço para a construção desta pesquisa.

À Lúcia Serrano Pereira, pela leitura atenta e pelas contribuições fundamentais na qualificação para o avanço deste trabalho. Por aceitar novamente contribuir com seu olhar na defesa final.

À Ana Lúcia Marsillac e à Simone Moschen, por terem generosamente aceitado o convite para participação na banca de defesa.

Às colegas e amigas Isadora Lago, Ana Lúcia Guaragna e Martina de Oliveira, pelo importante trabalho no grupo de pesquisa, pelos drinks, desabafos e conversas.

Ao Gustavo Possamai e à Fundação Iberê Camargo, pela acolhida desta pesquisa e pelo acesso detalhado ao acervo virtual das obras de Iberê Camargo.

Aos meus pais, incentivadores das minhas escolhas.

Ao meu companheiro Daniel, pela companhia nas belas e terríveis travessias da vida.

À minha irmã Gabriella, pela sensibilidade e inspirações artísticas desde criança.

À querida amiga Ariádini de Andrade, pelas conversas profundas.

Ao grupo de mulheres Fora da Asa, pelo incentivo da escrita feminina.

À Camila Alexandrini, por ter aceitado lançar o seu sensível olhar de escritora sobre meu texto.

À Heloísa Helena Marcon, por sua leitura e pela instigação ao trabalho com os restos e os avessos.

À minha analista, por me acompanhar em minhas intensas travessias.

À cidade de Porto Alegre/RS, pelos laços que construí.

Ao Iberê Camargo, por seus carretéis terem me convocado a tecer outras trajetórias.

RESUMO

Netto, Giovana. (2022). *Torções entre Psicanálise, Iberê Camargo e outras obras artísticas: uma queda do gaúcho heroico* (Dissertação de Mestrado). Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil.

Este trabalho parte dos efeitos produzidos na autora diante de algumas obras visuais e literárias do artista gaúcho Iberê Camargo (1914-1994), na articulação com elaborações conceituais da psicanálise freudo-lacaniana (Banda de Moebius, *objeto a*, *Das Ding*, etc.) e outros campos de saber, como a história, a antropologia e a filosofia. O *efeito de avesso* (Pereira, 2008), que parece atravessar toda obra iberiana, produziu *torções* neste trabalho, revirando o imaginário social do gaúcho de tipo heroico presente em boa parte das obras visuais e literárias riograndenses consideradas oficiais. Tendo isso em vista, esta pesquisa transita pela hipótese de que a obra iberiana revira a história sulina oficial em seus *avessos*, produzindo memória com os *restos* fantasmáticos da cultura que parecem ressoar o horror de violências extremas produzidas pelo espírito colonizador que nos habita e que historicamente demarcaram o corpo social. No fio associativo do significante *avesso*, antecipado pela obra iberiana, teceram-se enlaces com a obra literária *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, e com a lenda *A Salamanca de Jarau*, de Simões Lopes Netto. Por fim, as obras artísticas trabalhadas nesta pesquisa antecipam à psicanálise importantes reflexões sobre nosso tempo, assim como, ao revirarem a imagem absoluta do *mito do gaúcho heroico*, se aproximam de um dos efeitos mais radicais de uma experiência psicanalítica: a queda da imagem absoluta do pai ideal.

Palavras-chave: Iberê Camargo. Arte e Psicanálise. Restos. Aversos. Efeitos da Colonização.

ABSTRACT

Netto, Giovana. (2022). *Torções entre Psicanálise, Iberê Camargo e outras obras artísticas: uma queda do gaúcho heroico* (Dissertação de Mestrado). Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil.

This paper comes about from the effects caused by some visual and literary works of gaúcho artist Iberê Camargo (1914-1994), linking them with conceptual formulations about Freudian and Lacanian psychoanalysis (Möbius Strip, *object a*, *Das Ding*, among others), and other fields of knowledge, such as History, Anthropology, and Philosophy. The *other side* effect (Pereira, 2008), which seems to be all over Iberê Camargo's work, has caused some *twisting* in this research, turning over the heroic-type gaúcho's social imagery, found in a good portion of Rio Grande do Sul's visual and literary works considered official. With this in mind, this research states the hypothesis that Iberê Camargo's work turns over the official history of southern Brazil, concerning its *other sides*, producing memories with *leftovers* of cultural fantasies that seem to resonate with the horror of extreme violence caused by the colonialist spirit that lies within us, and which, historically, delimit the social body. In the associative thread of the *other side* signifier, provided by Iberê Camargo's work, we have intertwined the fictional book *The Flipside of Skin*, by Jeferson Tenório, and the tale *A Salamanca de Jarau*, by Simões Lopes Netto. Lastly, the artistic works used in this research bring relevant reflections about the times we are living, and, by turning over the perfect image of the heroic gaúcho myth, it gets closer to one of the most extreme effects of a psychoanalytical experience: the downfall of the absolute image of the ideal father.

Keywords: Iberê Camargo. Arts and Psychoanalysis. Leftovers. Other Sides. Colonization Effects.

Lista de Figuras

Figura 1 - Banda de Moebius	17
Figura 2 - Homem, mulher e cabrita (1956)	27
Figura 3 - Outdoor de Iberê Camargo, 1983	29
Figura 4 - No vento e na terra I, 1991	30
Figura 5 - No vento e na terra II, 1992	31
Figura 6 - Estátua Laçador	35
Figura 7 - Gaúcho, s.d.	35
Figura 8 - Carretéis 1, 1959	36
Figura 9 - Carretéis em equilíbrio, 1959	36
Figura 10 - Um carretel, 1960	36
Figura 11 - Formação de carretéis, 1960	36
Figura 12 - Dinâmica de carretéis, 1960	37
Figura 13 - Estrutura em movimento (5), 1962	37
Figura 14 - Signos 1, 1978	37
Figura 15 - Carretéis com figura, 1984	38
Figura 16 - Signo branco I, 1976	38
Figura 17 - Desdobramento, 1978	38
Figura 18 - Sem título, 1970	38
Figura 19 - Símbolos, 1976	39
Figura 20 - Sem título, déc.1970	39
Figura 21 - Sem título, déc.1970	39
Figura 22 - A idiota, 1991	47
Figura 23 - As idiotas, 1991	48
Figura 24 - Tudo te é falso e inútil III, 1992	48
Figura 25 - Tudo te é falso e inútil IV, 1992	48
Figura 26 - Outono no Parque da Redenção I, 1988	49
Figura 27 - Ciclistas, 1989	49
Figura 28 - Sem título, 1942	56
Figura 29 - Sem título, 1943	56
Figura 30 - Sem título, 1945	56
Figura 31 - Sem título, 1944	56
Figura 32 - Sem título, 1944	57
Figura 33 - Mulher sentada 5, 1944/1945	58

Figura 34 - Sem título, sem data	58
Figura 35 - Sem título, 1943	59
Figura 36 - Sem título, 1943	59
Figura 37 - Mulatas, 1943	59
Figura 38 - Mulher amamentando e menina, 1943	59
Figura 39 - Pintura "anônima"	61
Figura 40 - Sem título, 1943	61
Figura 41 - Painéis Salamanca do Jarau, 1960	75

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	11
1.1 Passagens entre os restos e os avessos: um "método-travessia" de pesquisa?	15
1.2 Torções entre as artes e a psicanálise	20
2 RECORTE HISTÓRICO	25
2.1 Iberê Camargo - um artista inconformado	25
2.2 Fragmentos: alguns cenários das obras iberianas e um breve recorte da história da arte no Rio Grande do Sul	31
3 COMPONDO COM OS CARRETÉIS DE IBERÊ: ENTRE OS RESTOS E O AVESSO PARA A PSICANÁLISE	36
4 ECOS DE FANTASMAS: UM AVESSO INQUIETANTE	47
4.1 Entre gravuras, desenhos e pinturas iberianas: "onde estão os(as) negros(as)?"	54
4.2 Fragmentos da escravização no Rio Grande do Sul: entre o passado e o presente	65
4.3 Preservar o avesso: um outro giro entre o passado e o presente	69
5 A SALAMANCA DO JARAU: UM OUTRO AVESSO	74
MOMENTO DE CONCLUIR	84
REFERÊNCIAS	91

EPÍGRAFE DE ABERTURA

Minha contestação é feita de renúncia, de não participação, de não convivência, de não alinhamento com o que não considero ético e justo. Sou como aqueles que, desarmados, se deitam no meio da rua para impedir a passagem dos carros da morte. Essa forma de resistência, se praticada por todos, se constituiria em uma força irresistível. O drama, trago-o na alma. A minha pintura, sombria, dramática, suja, corresponde à verdade mais profunda que habita no íntimo de uma burguesia que cobre a miséria do dia a dia com o colorido das orgias e da alienação do povo. Não faço mortalha colorida.

*

Por que sou assim? Porque todo homem tem um dever social, um compromisso com o próximo.

*

Para mim arte e vida confundem-se.

Iberê Camargo, *Um esboço autobiográfico*, 1969.

1 APRESENTAÇÃO

"Aquela latrina no fundo do quintal, construída de tábuas velhas carcumidas pelo cupim" (Camargo, 2012, p. 73) é o cenário onde se inicia o drama de Savino. Aterrorizado pelos insetos que poderiam lhe atacar, o homem desce apressadamente do assento, deixando cair na imundície dos seus próprios dejetos a única herança que recebera de sua avó: um precioso *relógio*. Ao decidir reavê-lo a qualquer custo, primeiro tenta com a enxada no exato lugar onde caiu o objeto, mas quando estava quase alcançando, *a coisa* desliza novamente na fossa. Não desiste, mete a enxada revirando a merda para todos os lados. Anoitece e decide continuar a busca no outro dia, mas a noite se prolonga como nunca antes. "Savino vive cada fração de tempo fragmentado pelo tique-taque do relógio perdido" (Camargo, 2012, p. 74).

Após dois dias, o homem anima-se ao encontrar os elos da corrente e decide esvaziar a fossa em busca das outras partes do relógio. Esparrama o conteúdo fétido sobre algumas folhas de zinco e examina minuciosamente cada fragmento, não se inibe em usar as próprias mãos. "Apaixona-se. Não lhe importam mais as aranhas, o nojo e o fedor" (Camargo, 2012, p. 75) desde que encontre os preciosos rubis que faziam parte do velho objeto. Savino vai obrando grandes e pequenos montes pelo pátio, grumos da merda, e pedaços de panos apodrecidos grudam em seus dedos. Repete a si mesmo:

- Destroços, destroços.

Os dias vão passando, acaba encontrando o mostrador, depois os ponteiros, a âncora e a roda, os envolvendo com ternura num paninho:

- Quero-o como antes, inteiro.

Também encontra um suspensório, um soldadinho de chumbo com a perna quebrada, uma cornetinha, carretéis e uma medalhinha. Até mesmo as galinhas surgem para surrupiar sua preciosa coleta. Depois, um grupo de guris aparece por cima da cerca assobiando, voam pedras, mas Savino os ignora, pois está absorto no reviramento do amontoado de *restos*. Prazer e sofrimento se entrelaçam no seu rosto. Os vizinhos o chamam de louco, debocham do seu estranho ato escavatório, mas Savino continua siderado no seu frenesi. Os dias passam, está sujo e exausto, a merda seca e vira pó entre as suas mãos, lançando os fragmentos ao vento. "Agora, nem mesmo a noite o detém. Com os braços erguidos e a cabeça derrubada sobre o peito, repete desvairado: - O tempo, o tempo ..." (Camargo, 2012, p. 78).

Neste estridente apelo de Savino, a trama se finda. Este conto chama-se *O relógio*, escrito pelo artista gaúcho Iberê Camargo, em 1959, e só é publicado em 1988. No conjunto de seus escritos, o escolhi por trazer uma narrativa que convida a leitora e o leitor a uma certa experiência de um contínuo *reviramento de restos*, por isso achei necessário apresentá-lo em

certos detalhes, mas também por ter sido um conto de forte impacto pessoal, com o qual descobri que além de pintor, Iberê foi um instigante escritor. Nesta obra, Iberê nos oferece a construção de uma ficção que traz um protagonista solitário, inconformado e preso em um circuito repetitivo em busca dos *restos* de um objeto perdido, nada menos que um tempo que escorre, se perde, vira pó incorpóreo.

Essa ênfase ao *tempo* e aos *restos* que tramam a narrativa deste conto iberiano nos lança a algo que concerne à problemática do sujeito e que é muito caro à escuta psicanalítica: o originário e seus efeitos de transmissão entre as gerações. O que remete a como cada sujeito, diante de sua história singular na sua relação de *mal-estar* na cultura, se apropria do "depósito de destroços de mundos que se sucederam" (Lacan, 2005, p. 43), ou seja, daqueles *restos* de cenas vividas na infância e no mundo, resíduos de real que se decantam das passagens entre os tempos e insistem em não se inscreverem na malha discursiva do sujeito ou do tecido social. Por representar algo de insuportável para o sujeito e/ou uma cultura, aquilo que fica fora da ordem simbólica, esquecido e não nomeado entre as gerações, retorna de alguma forma e é preciso ter coragem para olhar para esses *restos* que se acumulam. Movimentar o que está fixado talvez seja a desordem necessária que as obras de arte poderão inscrever.

Nesse sentido, não seria justamente uma certa oscilação entre movimento e fixação, o que parece estar em jogo neste conto iberiano? "Se há uma 'fixação'¹ em cena é o do real, ou seja, do impossível que *fixa* o sujeito na linguagem" (Sousa & Slavutzky, 2021), sendo a *ficção* o que produz desvio e rebeldia, referem estes autores. Na perspectiva de Lacan (2008b), o movimento se refere à possibilidade de se produzir um novo no *encontro do real* (tiquê), um despertar para além do automatismo da repetição, do retorno sempre do mesmo que fixa o sujeito ou uma cultura em determinada mesma versão da sua história. A que desvios este conto e outras obras de Iberê poderiam nos levar?

Essa trama coloca em cena Savino, *fixado* em busca do objeto perdido. O protagonista parece jogar com as bordas do real o tempo todo, produz um buraco através do total esvaziamento da fossa, e vai esculpindo com suas próprias mãos vários montes pelo pátio. No entanto, inconformado, sua "obra escatológica" não parece ressoar a dialética do cheio e vazio, como na metáfora do oleiro em que Lacan (2008b) trabalha no seminário sobre a ética da psicanálise: o ato de esculpir as paredes de barro do vaso cria um vazio, introduzindo a perspectiva fugidia de preenchê-lo. Assim, vazio e cheio entram no mundo, como o homem modela significantes que circunscrevem o buraco do real, a coisa - *Das Ding*, objeto caído.

¹ Jogo de linguagem, entre *ficção* e *fixação*, trabalhado no texto *O aturdido* por Lacan (2003b).

Ao contrário disso, Savino permanece no contínuo *ato de obrar* sem intervalos. Parece não conseguir construir "paredes significantes" em que possa se agarrar e trilhar novos percursos simbólicos - o que supõe um luto e perda de gozo -, mas é tragado em um circuito repetitivo que o prende no fascínio em recuperar o objeto inteiro. Os restos *caem*, viram pó, mas seu atordoado grito final parece indicar que permaneceu preso numa suspensão do tempo, sem despertar diante do horror, da compulsão à repetição.

Podemos lembrar aqui um fragmento clínico trabalhado por Chemama e Hoffmann (2020, p.22): se trata de uma mulher que morava perto de um dos locais onde ocorreram os atentados terroristas, em novembro de 2015, em Paris. Ela não enxergou diante de si as cenas de sangue, mas ficou aterrorizada pelos estrondos que escutou da varanda. Na noite do ocorrido, achou melhor se fechar em casa por segurança, ao mesmo tempo em que não conseguia sair da sacada onde havia escutado os perturbadores barulhos. Percebeu que, nas semanas que se sucederam, foi à sacada mais vezes do que costumava fazer antes. Primeiro, em suas reverberações associativas no espaço da análise, acreditou que este ato repetitivo era para lhe certificar que aquilo não iria acontecer de novo, mas depois, reconheceu que "estava suspendida no terror que ela tinha conhecido, era como se, no seu comportamento, ela procurava encontrar o traumatismo inaugural". Ou seja, uma suspensão fascinante a prendeu justamente ali onde a perturba, em algo que talvez tenha efeito de trauma para esta analisante diante dos barulhos que ressoavam uma violência extrema do corpo social.

Por outro lado, esse empuxo à sacada também não estaria convocando a mulher a uma tentativa de construir um novo a cada retorno ao mesmo lugar? Pois, afinal, a cada nova ida na sacada ela não estaria encontrando um *vazio*, uma *ausência* do som escutado anteriormente que a expôs aos barulhos violentos do corpo social? Lembremos a "função estruturante do vazio" que introduz um corte na saturação da demanda do Outro, a qual Lacan (2005, p.67) trabalha no seminário da angústia. Um certo vazio que precisa ser preservado na relação primordial entre a mãe e a criança, no movimento de presença- ausência que inscreve a falta e faz advir o sujeito, jogo tão bem representado pelo *Fort-Da* trabalhado por Freud.

A partir deste recorte clínico, podemos pensar esse *vazio estruturante* articulado ao circuito pulsional da voz, trabalhado por Lacan, o qual ampliou, ao lado da pulsão escópica, a gramática do circuito pulsional proposta por Freud. Assim como, para o sujeito advir, é necessário *se fazer ver* diante da vacilação do olhar do Outro, também é preciso *se fazer ouvir* para que sua voz ressoe, lembrando que "os ouvidos são, no campo do inconsciente, o único orifício que não se pode fechar" (Lacan, 2008b, p. 190). Vivés (2018) retoma essa questão lembrando que é necessário um certo *ponto surdo* com efeito de metáfora, de substituição

significante que possibilite o sujeito ser ouvido em seu próprio timbre e não só invadido com os sons da voz do Outro. O sujeito invocado pelo som originário passa a advir justamente "ali onde o silêncio da espera leva o eu (moi) a ter de responder pela possibilidade de sua existência" (Vivès, 2018, p. 24). No que se refere aos efeitos do corpo social sobre o sujeito, como evidenciado no caso clínico acima, faremos mais algumas aproximações ao longo desta pesquisa. Por enquanto, vale memorizar esse enlace entre o sujeito e os efeitos do cenário urbano em seu próprio corpo.

Voltando ao conto iberiano, mais do que capturar o leitor em torno do movimento repetitivo do drama de Savino e nas bordas do *vazio* que estrutura toda existência humana, o conto em si parece nos oferecer uma importante pista de enlace com o lugar dos *restos* na cultura, produzindo alguns desvios e torções. Como bem pontua Walter Benjamin (2000, p.14). a partir de Baudelaire: "os poetas [artistas] encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heroica". Enquanto a burguesia dorme, o artista trapeiro trabalha silenciosamente, nos lembra o autor². Neste sentido, Iberê Camargo parece trabalhar com um certo *reviramento* dos *restos* que recolhe do imaginário social, construindo outras imagens *ficcionais* para além daquelas consideradas oficiais. Ao representar um personagem encarado como louco, solitário e aprisionado em si mesmo, Savino encarna um certo "herói decaído", que recolhe os restos, que, por um lado, está enlameado num suposto passado glorioso, mas, por outro lado, faz furo na imagem romântica de grandes heróis triunfais. Torção importante para essa pesquisa, pois, como descreve a psicanalista Tânia Rivera (2018, p.181)³: "o herói moderno é decaído, é um operário; sabe-se de antemão que ele jamais triunfará. Ele não cria nada de novo, belo ou sublime; apenas recolhe os dejetos da civilização". Neste sentido, o *efeito de avesso*, elaboração conceitual proposta pela psicanalista Lúcia Serrano Pereira (2008), que parece atravessar toda obra iberiana e que trabalharemos ao longo desta pesquisa, produz *torções*, revirando o imaginário social do gaúcho de tipo heroico presente em boa parte das obras visuais e literárias riograndenses, consideradas oficiais, do séc. XIX e XX. À vista disso, esta pesquisa transita pela hipótese de que a obra iberiana "vira a história [*oficial gaúcha*] em seus avessos" (Sousa, 2021, p. 2, [grifo e acréscimos meus]) produzindo memória

² No que se refere ao poeta/artista como um trapeiro, Walter Benjamin inspirou-se na significativa passagem de Baudelaire: "Temos aqui um homem — ele deve apanhar na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a grande cidade deitou fora, tudo o que perdeu, tudo o que despreza, tudo o que destrói — ele registra e coleciona. Coleciona os anais da desordem, o Cafarnaum da devassidão, seleciona as coisas, escolhe-as com inteligência; procede como um avaro em relação a um tesouro e agarra o entulho que nas maxilas da deusa da indústria tomará a forma de objetos úteis ou agradáveis". (Benjamin, 2000, p.15).

³ A cada autora citada pela primeira vez neste trabalho, será mencionado seu nome completo. Não apenas porque facilmente, constar apenas o sobrenome, pode ser confundida com um autor, mas também como um ato de resistência à tentativa de apagamento histórico das mulheres em diferentes campos de saber – o que não foi diferente na Psicanálise.

com *restos* que parecem ressoar o horror de violências extremas produzidas pelo espírito colonizador⁴ que nos habita e que historicamente demarcaram o corpo social. Por isso, talvez possamos pensar que as obras iberianas comporiam um certo saber fazer com os *restos* fantasmáticos da cultura, colocando em cena os *avessos* fugidios.

1.1 Passagens entre os *restos* e os *avessos*: um "método-travessia" de pesquisa?

Certamente há que se dar tempo à construção de um escrito, principalmente aos complexos enlaces entre cultura e clínica psicanalítica. Talvez eu não teria percorrido pelas obras de Iberê Camargo, se me fosse permitido escolher. Provavelmente eu poderia ter ido por outros caminhos, por outras inúmeras obras. No entanto, uma escolha diz de um desejo inconsciente atravessado por uma forte transferência da autora com as obras do artista gaúcho que antecipa o tempo inicial desta pesquisa. Seria impossível descrever apenas em palavras o verdadeiro impacto da obra iberiana sobre mim.

Minhas travessias pelas obras do artista gaúcho iniciaram desde que fui estudante de arquitetura por um breve período. Em 2008, na inauguração da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre/RS, algo de suas pinturas me capturaram. Fui afetada já na porta de entrada diante dos ágeis rabiscos de sua famosa bicicleta no vidro e com a imensidão daquele lugar localizado privilegiadamente diante das águas do lago Guaíba. Fui tocada pelo impacto da fartura de crostas de tinta das obras, pelas criaturas fantasmagóricas passeando entre os sulcos das imensas telas, as quais quase sempre habitam ambientes áridos e desérticos. Fui capturada pelas aglomerações de carretéis que se deformam e se amontoam em variadas cores e formas, às vezes parecendo ossos e caveiras que se condensam em penumbras, e pelas imagens de paisagens da região da campanha que lembram a solidão da vida no campo gaúcho ou taperas desabitadas.

Tão impactante quanto suas obras são os seus gestos incessantes de refazer, repintar e "rasgar"⁵ as imagens com o cabo do pincel ou da espátula, abrindo fissuras entre a materialidade corpórea das tintas que se sobrepunham pastosas sobre as telas. Nesse momento, pude testemunhar, através de vídeos transmitidos em algumas exposições, cenas do pintor no processo de construção de suas obras as quais pareciam apontar, como refere a pesquisadora e crítica de arte Mônica Zielinsky (2003, p. 108), a uma "violenta revolta, impressa nos relevos e incisões da tinta, nas cores e matizes de cada pincelada, assim como

⁴ Quando remeto, nesta pesquisa, ao "espírito colonizador" ou "herança colonial" que atravessa o nosso tempo, refiro-me aos efeitos nefastos do processo de colonização brasileira, a qual durante séculos explorou populações nativas e africanas trazidas para cá, perpetuando a violência racial e a segregação.

⁵ Vídeo de Iberê Camargo pintando. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UfLVJQt8t3Q&t=614s>

nos pigmentos jorrados diretamente das bisnagas no suporte dos quadros". Imagens que pareciam demonstrar um Iberê, no mínimo, intrigado diante de "um processo para sempre inacabado" (Zielinsky, 2003, p.95). Aliás, o inacabado, o interminável parece ser uma das marcas do artista, o qual deixou uma imensa tela não terminada antes de morrer, chamada *Solidão*⁶ (1994).

Nas viagens entre Santa Maria (cidade onde morei muitos anos para estudar) e Porto Alegre, as obras iberianas sempre foram como um certo ímã de descobertas, com forte impacto sobre minha trajetória formativa da arquitetura à Psicanálise. Pouco tempo depois que me mudei para a capital gaúcha, a instituição iberiana abriu uma mostra chamada *Visões da Redenção* (2019)⁷ – ocasião em que a enunciação do próprio artista “Há gente caminhando dentro de mim” (Camargo, 2009a, p.54) me tocou profundamente, pois foi quando descobri que o artista foi, não só um primoroso pintor, mas também um escritor de instigantes contos pouco conhecidos. Quando a morte lhe rondava, começou a escrever um livro de memórias, reunidos na edição *Gaveta dos guardados*, na qual se encontram alguns contos e vários relatos preciosos do artista sobre sua vida e formação. Numa escrita marcada por um estilo descontínuo e lacunar, suas ficções são impregnadas pela dimensão do fragmento, do duplo, do erotismo, da morte, etc; produções que impactam o leitor e também estão reunidas na obra *No andar do tempo*, publicada nos anos 80, em que se encontram nove contos do pintor-escritor.

A exposição, comentada acima, reuniu algumas obras de Iberê produzidas na década de 80, a partir da observação do pintor às pessoas em vulnerabilidade social que transitavam pelo *Parque da Redenção*, colocando em cena aqueles que são considerados os "restos" sociais. Voltei pra casa com imagens que davam contorno aos moradores de rua lavando suas roupas no chafariz do parque, bem como dos artistas, indígenas, loucos e ciclistas que por ali transitam. Nessa exposição, me dei conta do compromisso visceral deste artista em não se conformar com a dor e sofrimento do mundo, inscrevendo suas obras em um lugar de testemunho e função política. Foi então que houve um importante reviramento em minha trajetória formativa, de forte enlace entre a clínica psicanalítica e a cultura, motivando o endereçamento desta pesquisa para o Programa de Pós Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura, que aceitou acolher meu trabalho.

⁶ Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/solid%C3%A3o-solitude-iber%C3%AA-camargo/dgESGKEAs3v7IQ?hl=pt-br>

⁷ Atualmente essa exposição se encontra online. Recuperado de <https://artsandculture.google.com/exhibit/exposi%C3%A7%C3%A3o-iber%C3%AA-camargo-vis%C3%B5es-da-reden%C3%A7%C3%A3o-funda%C3%A7%C3%A3o-ibere-camargo/vQJCo-dG1BNZLA?hl=pt-BR>

Nesse sentido, um certo *efeito de avesso* (Pereira, 2008) despertado pelas obras iberianas, abriu movimentos de *passagens* do tempo de Iberê para o nosso, de dentro das suas obras para o mundo e do mundo para o abismo das suas tintas e letras, das artes e da história para a psicanálise, do individual para o coletivo, da *ficção* para a realidade social, do passado colonial à atualidade, da ausência para a presença, assim como das obras iberianas para outras obras artísticas trabalhadas nesta pesquisa que, em associação livre, também parecem trabalhar com um jogo de *avessos* e são de transferência da autora. Considerado como um possível "método-travessia" da pesquisa psicanalítica deste trabalho, esse *efeito de avesso* introduz torções que colocam em abalo a dimensão binária exterior/interior, produzindo um contínuo deslizamento entre o dentro e o fora de inúmeros mundos e abrindo passagem a um possível encontro com o real que suspende certas fixações recobridoras (Pereira, 2014) do imaginário social. Movimento análogo à figura topológica da fita de *Moebius*, bastante explorada por Lacan em seus seminários a partir dos anos 1962 para tratar da estrutura do inconsciente:

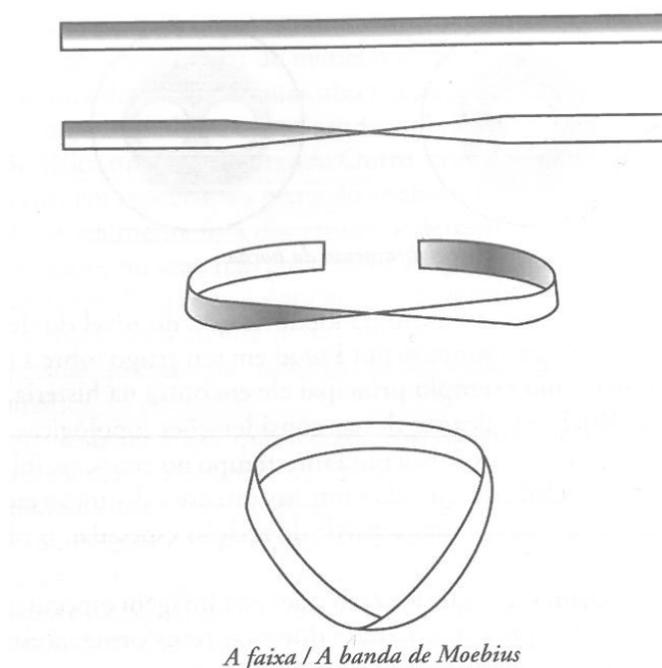


Figura 1 - Banda de Moebius

Fonte: O seminário: A angústia - Livro 10 - Lacan, J. (2005, p. 110)

Após operar uma meia-torção, a banda de *Moebius* se fecha num círculo e sua propriedade topológica se mostra em função dessa meia-torção que produz uma só borda e uma só face. Assim, o lado direito e o lado *avesso* se reencontram continuamente: um está

contido no outro. No seminário da angústia, Lacan (2005) utiliza a conhecida imagem da formiga andando pela banda de Moebius para lembrar que o inseto passa de uma face para a outra sem a necessidade de passar pela borda. Com sua torção, a estrutura moebiana desarticula o duplo e o ultrapassa, assim como as formações do inconsciente se mostram no discurso consciente sem atravessar nenhuma borda, como feixes que se movimentam misturados (Pereira, 2008). Como pontua o psicanalista francês, é pela linguagem que o sujeito faz seu interior passar pelo exterior (Lacan, 2005).

Considerando a constituição moebiana implicar uma continuidade entre o individual e o coletivo, poderíamos pensar que as torções plásticas e literárias de Iberê Camargo, em cotejamento com outras obras, são reveladoras de profundas tensões sociais? Ao subverter e fragmentar certezas, as obras iberianas parecem criar ruídos na tradição heroica da arte gaúcha e apontam para outras camadas na construção das imagens. Num movimento de aparição e desaparecimento de mundos (*avessos*), suas obras jogam com os *restos* do imaginário social, acolhendo uma certa tensão que parece sempre prestes a se dissolver. Esse efeito parece colocar em cena a ausência histórica daquilo que é recoberto e excluído pelo laço social, na tentativa de preservar os *restos* e os *avessos*, lugar para a memória de terríveis acontecimentos genocidas e dos diversos traços de alteridade que compõem a história gaúcha.

Esse jogo de *reviramento dos avessos* produz torções críticas que tem a ver com a descolonização do olhar diante de importantes obras e acontecimentos gaúchos, introduzindo um movimento a contrafluxo da linearidade do tempo e daquilo que é imposto por uma certa cultura heroica como universal. Nesse sentido, nas articulações entre passado, presente e futuro, ao considerar que um *tempo* incide sobre o outro, assim como uma história incide sobre a outra, as obras iberianas parecem rasgar os discursos universais do tecido social. Este ato de corte relança enigmas e parece se aproximar do momento fugaz que o *avesso* é produzido pelo inconsciente, "direito e avesso" como dupla face instantânea que, ao se revelar, já se desfaz, pois não está mais como inconsciente (Pereira, 2008, p. 109). Ali onde imperam as imagens triunfais para não fazer aparecer os restos fantasmáticos da cultura, numa tensão entre presença e ausência e um saber-fazer, sempre em obras, com o lixo social, as obras iberianas lutam contra a morte da memória viva. O *avesso* seria então o que está fora do palco principal e que coloca em cena aquilo ou aqueles que estão marginalizados ou recobertos pelo discurso do mestre: negros, indígenas, mulheres; acontecimentos genocidas, etc.

Portanto, este trabalho foi se compondo nas fendas dos reviramentos cotejantes entre determinadas obras de Iberê recolhidas para esta pesquisa – no mergulho profundo pela autora

no acervo virtual da Fundação Iberê Camargo – e outras obras visuais e literárias escolhidas no fio associativo do significante *avesso* e sempre apostando nas trilhas que essas obras abriram para as construções psicanalíticas. Um encontro com duas telas - figuras 4 e 5 que se encontram na seção 2– que o pintor gaúcho produziu, inspiradas na obra literária, *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, foi um dos primeiros movimentos fundamentais para este trabalho, pois essas obras pareciam colocar em cena justamente um certo *avesso* do romantizado gaúcho heroico. No fluxo desse significante *avesso*, outro cotejamento importante em que suas telas conduziram à literatura foi o encontro com a lenda *Salamanca de Jarau*, de Simões Lopes Neto, a qual inspirou pinturas do artista, articulação trabalhada na seção 5. E num giro entre passado e presente, o enlace com a obra contemporânea, *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, trabalhada na seção 4.3, abriu alguns interrogantes do *mal-estar* no laço social atual, jogando com a importância de preservarmos o *avesso* que compõe inúmeras histórias. A escolha dessas obras literárias a partir das montagens das imagens não foi com intuito de reduzir o campo das pinturas à literatura, ou vice e versa, mas sim apostar em construções com os *restos* que, numa temporalidade retorcida das atrocidades do nosso conservador passado colonial e patriarcal, ecoam entre as gerações.

Aqui também se faz importante pontuar que, ao trabalharmos nesta pesquisa com construções artísticas visuais e literárias em aproximação com a história gaúcha e com a psicanálise, também levamos em conta a formulação lacaniana "a verdade tem estrutura de *ficção*". Para a psicanálise, a *ficção-fantasia* não se trata de construções ilusórias, abertas a quaisquer sentidos, mas sim, diz dos efeitos de verdade produzidos pelo sujeito dividido como efeito da operação analítica e que fazem passagem pela *Outra cena* do inconsciente (Pereira, 2014). Como elabora Certeau (2020), a historiografia ocidental luta contra os mitos e lendas da memória coletiva, tratando a *ficção* como falsa e autorizando-se a falar em nome do real. No entanto, o autor apresenta os diversos modos da *ficção* – míticas, literárias, científicas ou metafóricas – como um "discurso que dá forma ["informe"] ao real" (Certeau, 2020, p. 48) sem a pretensão de representá-lo. É, nesse sentido, que as obras trabalhadas aqui nesta pesquisa, ao questionarem a tradição heroica do patrimônio cultural gaúcho, jogam um saber-fazer com os *restos* e os *avessos* históricos. Lembremos a riqueza do pressuposto benjaminiano ao enunciar que "não há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie" (Benjamin, 2020, p.117). No entanto, como pontua Didi-Huberman (2018, pp.34-35): "devemos ter o cuidado de não identificar o arquivo de que dispomos, por mais proliferante que seja, com os fatos e gestos de um mundo do qual ela [interpretação histórica] não nos dá senão meros vestígios".

1.2 Torções entre as artes e a psicanálise

Aproximar as dimensões das artes e da psicanálise é um desafio, pois, por mais que possamos produzir diálogos e ensaios entre esses dois campos bem delimitados no laço social, não se trata de fazer uma leitura psicanalítica das obras de arte ou do autor, mas de considerar que os artistas são "como faróis (...) antenas do seu tempo " (Sousa, 2015, p. 318), que antecipam à psicanálise fantasias e enigmas de uma determinada época, indicando "desvios em nossas travessias" (Sousa, 2015, p. 318). Apaixonado pelo campo das artes, especialmente a literatura,⁸ no texto sobre a *Gradiva*, Freud (2015a, p.16, [acréscimo meu]) ressalta que "como os mais profundos conhecedores da alma humana", os "escritores [e outros artistas] (...) estão muito à frente de nós, homens cotidianos, pois recorrem a fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência". Há inúmeras referências literárias na obra do fundador da psicanálise, como as citações de *Goethe*, as importantes construções do complexo de Édipo, inspiradas pela tragédia *Édipo Rei* (Sófocles) e de Hamlet (Shakespeare), o conceito de *estranho*, elaborado a partir da obra literária *O homem de Areia*, de Hoffman, entre outros.

Como elemento metafórico dessa aproximação entre arte e psicanálise, Rivera (2018, p.11) lança mão da imagem topológica da banda de *Moebius* e comenta: "passeando o dedo por sua superfície, passar de dentro para fora e logo, em continuidade, de fora para dentro, tento deslizar entre os dois campos de modo a dar voz ora a um, ora ao outro, pondo em prática uma torção que talvez defina a ambos". Para a autora, trata-se de tentar explicitar algo que ambos os campos exploram de formas diferentes: "uma reversão do eu e do mundo (...) que nos convida a reconfigurar a relação com nós mesmos e com o outro" (Rivera, 2018, p. 12).

Nesse sentido, talvez tenha sido uma verdadeira *torção* que Freud produziu em seu ensaio sobre a escultura de Moisés, de Michelangelo, possivelmente a única obra visual a que o psicanalista tenha se dedicado minuciosamente. Esta lhe causou um verdadeiro fascínio que o fez visitá-la inúmeras vezes na Igreja San Pietro in Vincoli, em Roma: "nunca antes experimentei um efeito tão forte quanto diante dessa estátua" (Freud, 2015b, p.186). No ensaio que dedica a esta escultura, o criador da psicanálise reconhece que vivenciou a ilusão provocada pela idolatria de uma imagem e pontua que "o essencial e o melhor para o entendimento dessa obra de arte se encontra escondido, por trás dela", ou seja, fora do campo das evidências.

⁸ Freud ganhou até mesmo o prêmio Goethe de literatura, recebido por sua filha Anna Freud, em 1930, na cidade de Frankfurt.

Ao lembrar que a intenção do artista numa obra é intransmissível (Freud, 2015b, p. 211), por isso indecifrável, pois passa pelas barreiras do recalque, Freud não se inibe em construir cuidadosamente a sua própria leitura da versão de Moisés, esculpida por Michelangelo, munido de um olhar em busca das contradições. Através da minuciosa pesquisa nos escritos de estudiosos que se dedicaram a essa obra, no retorno ao texto bíblico e à história do monumento, e até mesmo através de desenhos que trabalham os movimentos da escultura, o psicanalista atentou aos mais ínfimos detalhes, aparentemente despercebidos até então, que o levaram a uma distinta leitura do "Moisés histórico ou tradicional" - aquele que, ao flagrar o povo adorando o bezerro de ouro, joga as tábuas da lei, destruindo-as. Nos *detalhes* do braço direito, repousando e protegendo as tábuas, bem como o dedo indicador da mão direita, mergulhando fortemente na barba, Freud sugere que Michelangelo propôs um Moisés que renunciou aos seus impulsos agressivos e não quebrou as tábuas sagradas. Desta forma, a leitura freudiana interpretou a obra visual como texto (Weinmann, 2017), destacando a potência das obras de arte em provocar diversas sensações no espectador, bem como inúmeras interpretações: "o mestre realmente colocou na pedra uma inscrição tão obscura e ambígua, que tornou possível leituras tão diferentes?" (Freud, 2015b, p. 189).

A subversão freudiana, em construir outros interrogantes diante da imagem tradicional de Moisés, nos lança uma pista importante no que se refere à importância de revirar, produzir cortes na fixação de imagens onipotentes que insistem a cada época e, como iremos ver, tem a ver com a experiência psicanalítica. O historiador Ginsburg (1989) retoma o percurso do *detalhe*, pelo qual Freud se detém no texto sobre a escultura de Moisés, assim como em muitos outros textos freudianos, ressaltando a influência intelectual que o pintor italiano Morelli teve sobre o psicanalista antes mesmo da fundação da psicanálise. Entre cópias e originais, Morelli desvendava a autoria das pinturas através dos detalhes das unhas, dos lóbulos das orelhas, das pontas dos dedos, indicando esses *detalhes*, em relação ao todo, como reveladores da assinatura do artista, pois lhe fugiam ao controle consciente que, sem se dar conta, dava lugar a traços individuais. Nesse sentido, Ginzburg (1989, p.149) ressalta que Freud muito se interessou pelos ensaios de Morelli, devido ao "método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores".

Aqui é válido fazermos uma diferença entre *detalhe* e *fragmento*, que demandaria bastante aprofundamento, mas que rapidamente destaco o que a autora Pereira (2008, p.81) propõe: "fragmento acentuando a concepção do 'todo' com sua parte; o detalhe apontando o reenvio para o desvelar de uma cadeia significativa". No campo da clínica psicanalítica, os *detalhes* considerados reveladores, além de poder funcionar, na concepção freudiana, como

suporte da verdade do sujeito, os pequenos traços de detalhes compõem "o jogo posicional da relação do sujeito com o real que o interroga" (Pereira, 2008, p. 82), jogo que tem a ver, por um lado, com o irreduzível do buraco do real, naquilo em que faltam palavras para dizer, mas, por outro lado, ao revirar o sujeito ao avesso pela ventania do significante (Sousa & Slavutsky, 2021), permitem a construção da verdade pelo campo simbólico.

Na permeabilidade da experiência do inconsciente, esses "pequenos detalhes irrelevantes" se revelam nas formações do inconsciente – sonhos, fantasias, atos falhos – que insistem, sempre retornam na repetição da cadeia discursiva, surpreendendo o sujeito em seu saber consciente numa dimensão que ultrapassa o sujeito naquilo que ele "acaba achando ao mesmo tempo mais e menos do que esperava" (Lacan, 2008b). É algo de uma certa experiência de vertigem (Pereira, 2008), um traço de abertura que faz surgir a ausência que, ao "achar", sempre está prestes a escapar de novo, instaurando a dimensão da perda (Lacan, 2008b).

É, desse modo, que talvez a psicanálise possa ser compreendida pela dimensão subversiva das artes ao produzir furos nas visões tradicionais de mundo e de vida, como uma destituição subjetiva que se propõe, como demarca a psicanalista Denise Maurano (2010, p. 28, [acréscimo meu]), a "destituir o herói épico que fizemos de nós mesmos [e de outros], para o melhor e para o pior, fascinados por essa imagem na qual nos fixamos, em detrimento de vivermos a dimensão mutante da vida".

Após a descoberta freudiana do conceito de inconsciente, nunca mais o eu será totalmente senhor em sua própria casa. Ele estará irremediavelmente dividido; o espelho que a psicanálise e a arte lhe oferecem está em pedaços, e nele o eu se vê irremediavelmente fragmentado. (Rivera, 2005, p.7)

Despedaçar espelhos talvez seja o intuito desta pesquisa ao considerar que a dimensão das artes pode carregar uma potência de subverter o espírito colonizador que nos habita, revirando não quaisquer imagens, mas aquelas que refletem o engodo europeu de grandes heróis triunfais. Este ato não tem como não ser forçosamente doloroso e que antecipa à psicanálise a sua própria práxis, pois introduz a queda dos ideais para que o sujeito/cultura se ocupe de seus próprios conflitos e divisões como uma importante "estratégia de reviramento da submissão aos totens e tabus dos colonizadores" (Rivera, 2020, p. 17) que negam a dimensão da alteridade, naturalizando a violência de raça e gênero. O que demanda uma verdadeira suspensão de certas imagens e discursos encobridores que reverberam a miragem de que o Brasil seria um país tropical, onde todos viveriam em plena harmonia. Trata-se de uma travessia complexa por meio da qual talvez, com o potente trabalho entre o campo das

artes e a psicanálise, possamos descolonizar o nosso olhar diante de um mundo fortemente marcado por uma história monumental.

Na aproximação entre esses campos "não há a tranquilidade ou o júbilo do reconhecimento das semelhanças, em espelho, mas cisão, irrupção da diferença, fragmentação das similitudes" (Rivera, 2005, p. 26) que desestabiliza o sujeito/cultura diante da onipotência de imagens triunfais que recobrem a memória de outras histórias. Lembramos aqui "o perigo de uma história única" a que a escritora Chimamanda Adichie (2019, p.33) nos adverte: "quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso". O mesmo talvez possamos pensar sobre o sujeito em um processo analítico ao se implicar em construir outras ficções sobre a sua própria história, que não só aquela contada pelas narrativas familiares, como nos lembra a conhecida passagem escrita por *Goethe*, e recortada por Freud (1912-1913/2012) no texto *Totem e Tabu*: "o que herdaste de teus pais, conquista-o, para que o possuas" (p.241), possibilitando a construção de outros destinos a contrafluxo daquilo que lhe é esperado pelo mundo.

Didi-Huberman (2018, p.34), filósofo e historiador da arte que muito se debruçou sobre a psicanálise para construir seus escritos, nos lembra que, "traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva nós sabemos bem que cada memória é sempre ameaçada pelo esquecimento". Lembremos aqui o *recalque* ou as *lembranças encobridoras* que, na experiência da clínica psicanalítica, lançam o sujeito ao esquecimento daquilo que diz do insuportável do real das suas origens, mas, por outro lado, o convidam a *ficcionalizar*, construir através dos *restos* – conceito que veremos mais detalhadamente na seção 3 – com os vestígios de outras épocas que insistem na cadeia discursiva. Nesse sentido, em seu texto *O poeta e o fantasiar*, Freud (2015c) ressalta a importância do fantasiar no fluxo da vida psíquica, pelo qual através do brincar, já na infância, a criança transpõe coisas desagradáveis do seu mundo, assim como os sonhos em relação com a fantasia, os quais também ajudam a elaborar e criar outras imagens diante dos percalços da vida. Talvez assim como a "literatura é uma acomodação de restos" (Lacan, 2003), a experiência psicanalítica pode ser um complexo trabalho de tecer com o *lixo*, com as ruínas do tempo que se acomodam e se mostram em imagens como rastros diante dos nossos olhos.

Nessa via dos *restos*, Didi-Huberman (2018, p.33) pontua que "não podemos mais, então, falar de imagens sem falar de cinzas". Podemos pensar aqui o desafio da passagem de imagens para palavras a que as/os analisantes se aventuram nos seus singulares percursos de análises. Ali onde um fragmento de memória inquieta; "saber olhar uma imagem seria, de

certo modo, tornar-se capaz de discernir *onde ela queima* (...) onde a cinza não esfriou" (Didi-Huberman, 2018, p. 47). O que não quer dizer dar sentidos fechados àquilo que nos desestabiliza diante das formações do inconsciente, mas sim de um movimento dialético em que, ao mesmo tempo que nos desconcerta, pode renovar a linguagem.

Certas imagens provocam desconcerto, justamente no sentido de que a "imagem desmonta a história assim como o raio desmonta o cavaleiro, o faz cair de seu cavalo" (Didi-Huberman, 2015, p. 131). O que supõe uma queda naquilo que do passado se fixa no presente, no sentido que a *imagem que desmonta a história*, a faz assim como se desmonta um relógio, rompendo-se as peças de um mecanismo, fazendo-o parar numa certa ruptura dialética do tempo: por um lado "para aniquilar com o insuportável tique-taque da contagem do tempo, mas também para entender melhor como funciona, e até mesmo para [tentar] consertar o relógio defeituoso" (Didi-Huberman, 2015, p. 131, [acréscimo meu]).

Lembremos aqui a captura pelo relógio do personagem Savino no conto iberiano que abriu a apresentação deste trabalho. Talvez possamos pensar que as obras de Iberê Camargo trazem algo dessa queda que, em relação com outras obras literárias e visuais que serão trabalhadas nesta pesquisa, pelo fluxo associativo do *avesso*, são produções artísticas que parecem ecoar uma *imagem que queima*:

Ela queima pelo *real* de que ela mesma, em um momento, se aproximou (...) pelo *desejo* que a alma (...) pela urgência que manifesta (...) pela *destruição*, pelo incêndio que esteve prestes a pulverizá-la, do qual escapou e, conseqüentemente, é capaz hoje de oferecer o arquivo e a possível imaginação (...) queima por seu *movimento* intempestivo (...) por sua *audácia* (...) queima pela *dor* (...) a *imagem que queima* pela memória (...) ainda que só seja cinza. (Didi-Huberman, 2018, pp. 68-69)

Não importa como, as imagens *sobrevivem* apesar da tentativa de queima de documentos históricos importantes sobre a diversidade cultural e acontecimentos brasileiros, como iremos ver ao longo desta pesquisa. Nesse sentido, "é preciso ousar, é preciso aproximar o rosto da cinza" (Didi-Huberman, 2018, p. 69), deixar que o real nos interogue para "ficcionalizar o nome que se apaga (...) para que possamos saber um pouco mais sobre os avessos que nos constituem" (Sousa e Slavutzky, 2021, p. 66). Tal ato se aproxima da radicalidade da experiência analítica, a qual se propõe a produzir cortes, furos em discursos totalitários, abrindo a oportunidade para cada sujeito construir outras imagens e narrativas. Isso parece ter muito a ver com o que Iberê Camargo diz, em entrevista com Clarice Lispector, em 1969, à pergunta da escritora sobre se, antes de pintar um quadro, o artista já o visualizava pronto: "Criar um quadro é criar um mundo novo (...) Eu só consigo pintar quando

consigo esquecer o que aprendi (...) não é antever o que, só à chegada, se revela" (Camargo, 1969).

2 RECORTE HISTÓRICO

2.1 Iberê Camargo - um artista inconformado

Iberê Camargo (1914 - 1994), nascido em Restinga Seca-RS e filho de pais ferroviários, começou a desenhar com quatro anos de idade debaixo da mesa da casa da família, rabiscando horas a fio (Camargo, 2009c). O artista iniciou sua aprendizagem em pintura, no ano de 1928, na Escola de Artes e Ofícios da Cooperativa da Viação Férrea de Santa Maria (RS) e veio para Porto Alegre, em 1939, para trabalhar como desenhista técnico na Secretaria Estadual de Obras Públicas do Rio Grande do Sul e frequentar o Curso Técnico de Desenho de Arquitetura no Instituto de Belas-Artes, momento em que também se casou com Maria Coussirat, graduada em pintura pelo mesmo instituto. Em 1942, vendeu sua primeira tela em óleo, intitulada *Paisagem*, e, ao receber uma bolsa do governo, foi para o Rio de Janeiro estudar na Escola de Belas Artes, onde não permanece por muito tempo, pois discorda da sua orientação acadêmica, mas continua sua formação através de pequenos grupos e aulas particulares com o pintor brasileiro Alberto da Veiga Guignard, momento em que conhece e estabelece relações com grandes artistas como Cândido Portinari (Catálogo FIC, 2009/2010).

Em 1944, Iberê Camargo começa a participar de diversas exposições coletivas no Brasil e no exterior, ganhando vários prêmios, como o de Viagem ao Estrangeiro pela Seção de Pintura no 52º Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1947. No próximo ano, viaja à Europa: em Roma, estudou gravura com Carlo Alberto Petrucci, pintura com De Chirico, materiais com Leoni Augusto Rosa e afresco com Achille; em Paris, pintura com André Lhote. Em 1950, retorna ao Brasil e, no ano seguinte, começa a dar aulas de desenho e pintura no seu ateliê no Rio de Janeiro. No ano de 1960, em Porto Alegre, Iberê ministra o curso de pintura, na Galeria Municipal de Arte, que dá origem ao Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, voltado para a formação de artistas. Com a famosa série de pinturas *Fiada de carretéis*, conquistou o prêmio de Melhor Pintor Nacional na VI Bienal de São Paulo, no ano de 1961 (Catálogo FIC, 2009/2010). É nítida a imensa dedicação de Iberê Camargo com a sua formação e transmissão, bem como a preocupação com a qualidade dos materiais que utilizava e com a detalhada documentação das suas inúmeras obras, nos deixando um vasto legado que ressoa uma importante crítica social. O artista abriu-se a várias influências artísticas e, apesar de muito estudo e rigor, não se dobrava às regras acadêmicas.

No início da sua formação, um marcante episódio chama atenção. Um professor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), do Rio de Janeiro, insinuou em uma de suas aulas

que Van Gogh não sabia pintar, pois não tinha escola e Iberê chegou ao limite de sua tolerância quando encontrou uma de suas obras repintada pelo professor. Nesta ocasião, "Iberê Camargo irritou-se, tomou o pincel e traçou um X sobre o quadro" (Gullar, 2003, p. 10). Com esta rasura de sua própria obra, deformada pelo professor da ENBA, produz um ato que marca uma fissura entre o controle acadêmico da Escola e a preservação do seu próprio traço, o qual já se revelou nas primeiras pinturas de paisagens do interior do Rio Grande do Sul através da marca da "matéria pastosa e farta, tratada com vigor e paixão" (Gullar, 2003, p. 10), prenunciando o intenso pintor que iria se tornar anos mais tarde.

No seu texto *Um esboço autobiográfico* (1969), escrito e alterado pelo artista inúmeras vezes, Iberê nos conta sobre este episódio em que sua obra foi repintada pelo professor da ENBA, revelando que essa pintura representava uma índia Acarajá e, diante das suas agressões aos padrões da academia, o professor teria, com o propósito de "ensinar", transfigurado sua indígena numa "suave Madona" (Camargo, 2009c). Importante gesto do artista gaúcho, pois, além de resistir ao apagamento de seu próprio traço, o ato de não se conformar à transfiguração do traço indígena para traços europeizados talvez também possa dizer de sua posição crítica diante das tentativas de apagamento histórico da diversidade de traços étnico-raciais pelo imaginário social brasileiro.

No mesmo texto autobiográfico, Iberê também conta que ele e Vasco Prado, importante escultor gaúcho, foram grandes amigos e parceiros de trabalho no início dos anos 1940. Vasco montou seu primeiro ateliê em Porto Alegre com a parceria de Iberê Camargo e os dois iam até a Sopa do Pobre (Instituição de Caridade de Porto Alegre) para contratar modelos, mensalmente (Camargo, 2009c). É importante lembrar que, nesse momento dos anos 1940, nosso país (e mundo) atravessava os tempos da Segunda Guerra Mundial, bem como a ascensão da urbanização e industrialização atravessada por uma construção de valores europeizados e patriarcais. No Brasil, vivia-se o patriotismo do Estado Novo no Governo Getúlio Vargas. Em 1942, Iberê Camargo desce no Rio de Janeiro para investir em seus estudos no mesmo dia em que o Brasil declarou guerra aos países do Eixo.

Outro episódio curioso de "censura" e destruição foi na mesma época do desacerto com o professor da ENBA, quando Iberê fundou o Grupo Guignard junto com outros artistas. Este operou durante um ano, onde Alberto da Veiga Guignard ia duas vezes por semana ver os trabalhos, conversar com os alunos e transmitir técnicas de pintura e gravura. A única exposição do Grupo Guignard foi realizada no Centro Acadêmico da ENBA, provocando a fúria e ataque dos estudantes da Escola aos quadros ali expostos, os quais foram jogados no

chão e pisoteados. No entanto, a mostra resistiu e foi acolhida pela Associação Brasileira de Imprensa (Gullar, 2003).

Em 1956, houve outro episódio curioso, desta vez com a obra de água-tinta *Composição* [Homem, mulher e cabrita], a qual foi recusada pela comissão organizadora do V Salão Nacional de Arte Moderna, no Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, com a justificativa de que "havia exagero na figuração de um espécime humano de sexo masculino". A gravura foi colocada numa sala próxima do salão, provocando intensa curiosidade. Mas, após protestos de artistas e intelectuais, a obra é reconduzida ao Salão Nacional (FIC, D1235). Será que esse episódio controverso, justificado pela temática sexual da obra, também poderia ser uma recusa aos traços negros e indígenas que essa imagem parece representar?



Figura 2 - Homem, mulher e cabrita (1956)

Impressão póstuma, 2004

água-tinta (processo do açúcar) 28,5 x 37,5 cm

Iberê Camargo

Fonte: acervo FIC (G231-1)

Foto de Fábio Del Re

Apesar de alguns ataques públicos, as obras de Iberê Camargo resistiram à destruição e parecem *transfigurar* em suas telas e contos o mal-estar do sujeito inserido na cultura. Como demarca a historiadora e crítica de arte, Maria Alice Milliet, na poética de Iberê, suas "operações de ordem plásticas [assim como seus escritos] nunca estiveram desvinculadas da

angústia existencial (...)" (Milliet, 2012/2013, p.9, [acréscimo meu]). O que ressoa uma "atenção de Iberê fixada sobre o real, em outras palavras, diante da miséria humana e dos limites indelévels da vida" (Zielinsky, 2003). Seus veios expressivos parecem se recusar à conformidade em relação à desagregação do mundo moderno, pois são inúmeras as obras visuais e literárias em que Iberê parece colocar em cena o sujeito se debatendo com a desilusão, a morte, a destruição e a alienação. Como expressa Osório (2016, p.13): "É justamente o mergulho nas visões cruas e dolorosas da vida que me parece evidenciar a dimensão trágica da pintura de Iberê, sua densidade existencial".

É o que parece ressoar uma de suas grandes obras. No ano de 1982, quando o artista voltou a morar na capital gaúcha, no ano seguinte, entre 30 outros artistas, foi convidado pela Rede Brasil Sul para produzir um enorme painel urbano em comemoração ao ano novo (1984) na cidade de Porto Alegre, RS. Nesta época, o nosso país vivia tempos de fim da ditadura e a ebulição da campanha das Diretas Já. Como artista da resistência e da denúncia, neste painel sua homenagem foi às mulheres pacifistas da Alemanha Ocidental, que formaram uma barreira humana para tentar impedir a passagem dos mísseis nucleares Cruise, instalados na Europa pelos EUA, apontados para a União Soviética. Em entrevista, Iberê fala de seu painel: "Meu trabalho é uma homenagem a essas mulheres que lutam para gorar os ovos da morte que os Governos semeiam pela terra (...)" (ZH, "panfletário talvez, omissio não", 1983).

Nessa entrevista, segue falando que "A arte é a voz do Homem" e não ficaria omissio, pois não nasceu para enfeitar o mundo. Conta que nesse outdoor empregou velhos símbolos como *A criação do homem*, de Michelangelo – o Criador toca a mão da criatura com vida – "para lembrar que agora esse homem tem a capacidade de destruir o que foi criado" (ZH, "panfletário talvez, omissio não", 1983). Se observarmos mais de perto a fotografia desse painel, logo abaixo, veremos que, ao lado da pintura, segue a seguinte legenda: "Colorimos a cidade com otimismo, feliz 1984":



Figura 3 - Outdoor de Iberê Camargo, 1983

Porto Alegre

Fonte: acervo FIC (Tombo F4864)

Recuperado de <http://iberecamargo.org.br/documento/f4864/>

Essa "moldura ZH" escancara uma enorme contradição. Cores escuras e vermelho sangue, caveiras, ossos, gente amontoada como restos que não estavam ali para colorir a cidade, mas para denunciar a barbárie humana. Ao contrário da pintura de Michelangelo, onde a criação do homem está em questão, nesta pintura, a morte e a destruição pulsam na tela. Nesse sentido, a imagem também parece fazer alusão à pintura *Guernica*, de Picasso.

Colocar o *avesso* em cena parece ser uma característica que atravessa toda a obra de Iberê Camargo. É, nos anos 80 e 90, que esta marca parece se mostrar ainda mais forte através das figuras trágicas que transitam por suas telas. *Corpos fantasmáticos* com formas transparentes, como refere a pesquisadora e crítica de arte Iceia Borsa Cattani (2009-2010), vão adentrando nas suas pinturas, como nas séries *Fantasmagorias*, *Idiotas*, *Ciclistas*, etc; produzidas a partir da observação do pintor no Parque da Redenção. As obras desta época impactam e capturam o espectador não só pela intensidade das cores e das figuras, mas também pela sobreposição de tintas que transbordam a dimensão plana da tela, como na ocasião em que, numa exposição de suas obras, parei para observar por muito tempo um autorretrato do pintor em que seu olho parecia saltar da pintura, quase como uma escultura,

como assim descreve Cattani (2003, p. 79): "Iberê modela as imagens com a carne maleável da tinta, criando-as com espessura corpórea".

Este estilo singular de Iberê parece escancarar os *restos* e os *avessos* da herança colonial que a cultura insiste em esconder ou apagar, inserindo furos nas arraigadas cenas de muitas obras de arte gaúchas que enaltecem mitos heroicos para recobrir a violência e os inúmeros traços étnicos que compõem a população do nosso Estado. Nesse sentido, uma primeira *torção* importante nesta pesquisa foi o encontro com duas de suas pinturas: *No Vento e na Terra I e II*. Inspiradas na obra literária gaúcha de Érico Veríssimo, *O Tempo e O Vento*, essas telas parecem "queimar pelo real que se aproximam" (Didi-Huberman, 2018), tocando num ponto onde palavras e imagens faltam diante do real, mas colocando em cena um certo *avesso* da imagem onipotente do gaúcho heroico, tipologia tão presente na obra de Veríssimo através do aclamado capitão Rodrigo. Parece que Iberê recolheu na obra do escritor algo que escapa a essa imagem romantizada e ressoa o lado do horror na história e fundação do Rio Grande do Sul.



Figura 4 - No vento e na terra I, 1991

Óleo sobre tela 200 x 283 cm

Iberê Camargo

Fonte:

http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/10/catalogo_paisagens-de-dentro-as-ultimas-pinturas-de-iberecc82-camargo.pdf



Figura 5 - No vento e na terra II, 1992

Óleo sobre tela 200 x 283 cm

Iberê Camargo

Fonte:

http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/10/catalogo_paisagens-de-dentro-as-ultimas-pinturas-de-iberecc82-camargo.pdf

2.2 Fragmentos: alguns cenários das obras iberianas e um breve recorte da história da arte no Rio Grande do Sul

A obra de Iberê Camargo também é bastante conhecida por parecer colocar em cena a dimensão da memória. O próprio retorno do artista aos objetos e locais da sua infância e juventude nos enunciam isso, assim como sua preocupação em arquivar minuciosamente suas obras, croquis, rascunhos e textos para que sua produção permanecesse viva para as próximas gerações:

Movido pelo obscuro desejo de permanência - que é inerente ao homem - elaboro e plasmo a minha visão num esforço sem pausa e sem repouso, para deixar atrás de mim *um rastro ainda que perecível* como a pisada do boi no barro fresco, como a pegada do homem sobre o pó da terra ou como o simples decalque da mão. (Camargo, 2009d, p.74, [grifo meu])

Seguindo esse *rastro perecível* iberiano, talvez os locais inspiradores de muitas obras de Iberê possam apontar algo do nosso tempo. Em 1982, no retorno de Iberê Camargo do Rio de Janeiro, local onde também morou por muitos anos, a Porto Alegre, o *Parque da*

*Redenção*⁹ foi um dos principais cenários das suas pinturas dos anos 80 e 90. Lá rabiscava em seus cadernos o seu olhar diante dos mendigos, artistas, ciclistas e loucos que por ali transitavam. Dos rabiscos construídos no seu andarilhar de pintor pelo parque, posteriormente, muitos dos croquis se transformaram em grandes telas produzidas em seu ateliê, como suas famosas séries das *Idiotas* e dos *Ciclistas*. Como um dos locais públicos mais importantes do cotidiano porto-alegrense e que já testemunhou e testemunha diversas manifestações políticas, culturais e populares, o *Parque da Redenção* carrega as marcas da escravização gaúcha, como veremos no próximo capítulo. Depositar o olhar sobre os locais que Iberê Camargo frequentou na cidade de Porto Alegre para inspiração das suas obras se faz como um ponto fundamental de resgate das marcas históricas e multiculturais que nossa cidade carrega para a reflexão daquilo que suas produções parecem ressoar: *restos* do horror da violência colonial fundante da população gaúcha.

Outro local muito frequentado por Iberê Camargo foi a Rua da Praia. Por lá, o artista muito observou as vitrines das lojas que serviram de inspiração para a série das *Manequins*. Assim como o Parque da Redenção, a Rua da Praia, hoje Rua dos Andradas, também carrega muita história. Foi a primeira e principal rua de Porto Alegre e, por ser localizada junto ao Porto, despontou como núcleo comercial, como demarca Daniele Machado Vieira (2017) em sua dissertação de mestrado sobre os territórios negros em Porto Alegre. Ao final da Rua da Praia, se localiza a atual Praça Brigadeiro Sampaio, local onde ocorriam enforcamentos públicos no "Largo da forca" e que já foi chamada, respectivamente, Praça Martins de Lima, Praça Três de Outubro e Praça da Harmonia, talvez numa tentativa de eliminar o caráter detestável de sua origem pela fixação da imagem da "harmonia", em um local onde ocorreram enforcamentos, na sua maior parte de escravos. Nesse sentido, parece se tentar apagar um passado escravista para prevalecer a percepção de uma história sem conflitos e diferenças internas, embora elas se coloquem, a todo instante, na constituição da imagem do gaúcho (Macedo, 2016).

Sem o intuito de fazermos aqui uma profunda pesquisa sobre a história da arte rio-grandense, o mais importante é destacarmos a influência do Estado na construção dessa imagem do gaúcho, através de encomendas públicas que enalteceram supostos grandes heróis em obras de arte para o Palácio do Governo, em esculturas públicas e urbanas ou nomes de ruas. O apelo ideológico às imagens de grandes heróis é impulsionado no Brasil, nos séculos XIX e XX, através de aquisições públicas que hoje povoam nossos museus, para instituir uma

⁹O Parque da Redenção é considerado patrimônio ambiental de Porto Alegre - RS e um dos locais mais tradicionais da capital gaúcha, onde ocorrem feiras, encontros, manifestações, etc. Já carregou muitos nomes e foi construído na parte mais antiga da cidade, rodeado pela crescente urbanização.

certa representação visual da nação. Com o advento da República em 1899, esse movimento se prolongou e deslocou-se do Rio de Janeiro, sede da Corte, para os estados, com o anseio de forjar uma certa identidade regional que ressaltasse contribuições regionais para a construção da República, assim como fortalecer as forças políticas locais para dar visibilidade ao seu poder (Gomes, 2021).

Este cenário não foi diferente no Rio Grande do Sul. Já na primeira década do séc. XX, depois de muito tempo de monarquia, em busca da construção de uma nova imagem e através de uma iniciativa pública, o Estado sulino contrata artistas para pintar o novo herói da República, Tiradentes. Nesta época, em 1908, há a criação do Instituto Livre de Belas Artes, atual Instituto de Artes da UFRGS, e, em 1910, inicia o processo de constituição de uma formação artística. Outro aspecto importante deste momento é que o Rio Grande do Sul vai abandonando sua origem rural, agrícola e pastoril, para dar lugar ao processo de urbanização e industrialização. De 1890 até por volta de 1950, em menos de 50 ou 60 anos, essa trajetória de mudanças irá aparecer nas artes plásticas (Gomes, 2016).

É importante destacar que os artistas que influenciaram a construção da imagem do gaúcho foram quase todos estrangeiros, com exceção de Pedro Weingartner e João Fahrion. No entanto, na década de vinte, o Estado faz uma nova encomenda para um artista local, nascido em Rio Grande, Augusto Luis de Freitas, que produz duas grandes telas para o Palácio Piratini¹⁰: *A Tomada da Ponte da Azenha* (1924) – acontecimento da Revolução Farroupilha em 1835 – e a tela *Chegada dos Casais Açorianos* (1924). Ao contrário das pinturas que representavam algumas etnias e a terra, bem como das encomendas que impunham uma determinada percepção histórica, essas telas representam a chamada *pintura de história* que traz uma visão mais voltada para a questão da inclusão do RS no Brasil. Em todo esse complexo processo, se percebe como o Estado interfere diretamente na construção da identidade visual através das artes plásticas (Gomes, 2016), como nos deteremos melhor no próximo capítulo.

No período do Estado Novo, de Getúlio Vargas, que começa em novembro de 1937, há uma ruptura da construção dessas subjetividades regionais – lembrando a famosa cerimônia da queima das bandeiras dos estados para a elevação da bandeira do país – e o Brasil se torna uma unidade sem individualidades. Com o final do governo Getúlio Vargas, em meados de 1945, o RS entra em um processo de atualização de suas expectativas. Em 1948, é criado o CTG 35 e também é o ano em que Érico Veríssimo (1905-1975) lança o primeiro volume de *O Tempo e o Vento* (Gomes, 2016).

¹⁰ Atual sede do Poder Executivo do estado brasileiro do Rio Grande do Sul, localizado na Praça da Matriz no centro histórico de Porto Alegre - RS.

Na década de 50, o Estado assume o papel de gestor e instituidor cultural, período em que são criados muitos espaços culturais, como o Museu de Artes do Rio Grande do Sul. Nesse momento, Aldo Locatelli e Antônio Caringi são contratados para fazer obras que representassem o RS para decorar o Palácio Piratini. Locatelli é convidado para tratar especificamente da lenda do Negrinho do Pastoreio (Gomes, 2016) e, nos outros murais que produziu, chama a atenção o enaltecimento do gaúcho de base heroica. Como reação, há um grupo de artistas que, através do *Clube de Gravura*, mostrará miséria e sofrimento do trabalho no mundo rural e da escravização nas charqueadas, como Danúbio Gonçalves, colocando em cena a dura realidade do RS. Nessa mesma época, entre 1937 e 1954, Cyro Martins publicou sua Trilogia do Gaúcho a pé e, em 1949, é o ano de reedição¹¹ da obra do importante escritor gaúcho Simões Lopes Neto (1865-1916).

A conhecida estátua *Laçador*, marca importante do cenário porto alegreense, produzida pelo artista Antonio Caringi e localizada na Av. dos Estados, próxima ao aeroporto Salgado Filho, foi encomendada em comemoração ao quarto centenário de São Paulo (em 1952 apresentada em gesso e, em 1958, fundida em bronze). Houve um concurso para escolha da escultura com a participação de vários artistas. Vasco Prado propôs um *Laçador* descalço, com feições indígenas, no contraponto da figura grandiosa e heroica de Caringi (Gomes, 2016). A escolha do Estado foi pela escultura que exclui os traços indígenas – aqueles que não só compõem a diversidade cultural da subjetividade gaúcha, mas também representam as populações originárias.

¹¹ Nos anos 1940, foi republicada a obra de Simões Lopes Neto pela Editora Globo, como literatura consistente, sendo as primeiras edições publicadas nas primeiras décadas dos anos 1900, mas ainda sem muito reconhecimento social.



Figura 6 - Estátua Laçador

Antônio Caringi

Inaugurada em 1958

Recuperado de:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A1tua_do_La%C3%A7ador



Figura 7 - Gaúcho, s.d.

Vasco Prado

Gesso

108.00 x 33.00 x 28.00 cm

Disponível no Acervo Virtual do MARGS

Recuperado de:

<https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/V/42468/>

3 COMPONDO COM OS CARRETÉIS DE IBERÊ: ENTRE OS *RESTOS* E O *AVESSO* PARA A PSICANÁLISE

Passemos o olhar na montagem de carretéis abaixo:

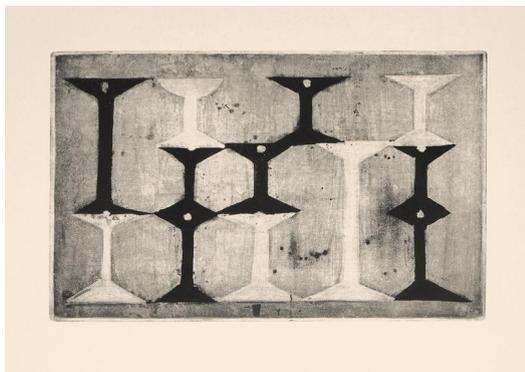


Figura 8 - Carretéis 1, 1959
 Água tinta, verniz mole e relevo 25 x 39,8 cm
 Iberê Camargo
 Acervo FIC (G066-4)
 Foto de Fábio Del Re

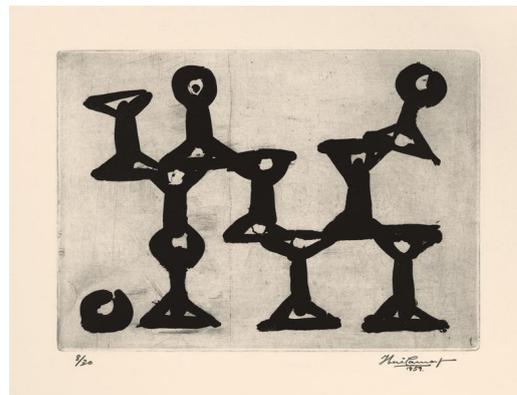


Figura 9 - Carretéis em equilíbrio, 1959
 Água-tinta (processo do açúcar) 29,9 x 49,6 cm
 Iberê Camargo
 Acervo FIC (G076-2)
 Foto de Rômulo Fialdini



Figura 10 - Um carretel, 1960
 Água-forte e água-tinta 49,5 x 28,2 cm
 Iberê Camargo
 Acervo FIC (G079-1)
 Foto de Fábio Del Re

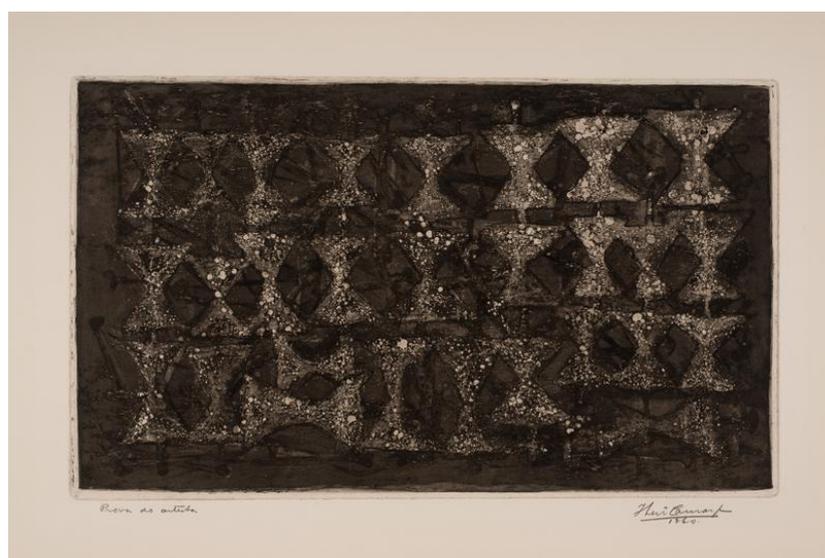


Figura 11 - Formação de carretéis, 1960
 Água-tinta e relevo 29,9 x 49,9 cm
 Iberê Camargo
 Acervo FIC (G084-1)
 Foto de Fábio Del Re



Figura 12 - Dinâmica de carretéis, 1960

Maneira negra e ponta-seca 19,9 x 59,2 cm

Iberê Camargo

Acervo FIC (G089-1)

Foto de Gustavo Passamai



**Figura 13 - Estrutura em movimento
(5), 1962**

Água-tinta (lavis) 49,3 x 70,3 cm

Iberê Camargo

Acervo FIC (G091-2)

Foto de Fábio Del Re



Figura 14 - Signos 1, 1978

Litografia 32,5 x 46,7 cm

Iberê Camargo

Acervo FIC (G237-1)

Foto de Fábio Del



Figura 15 - Carretéis com figura, 1984

Óleo sobre tela 55,3 x 109,7 cm

Iberê Camargo

Acervo FIC (P070)

Foto de Rômulo Fialdini



Figura 16 - Signo branco I, 1976

Óleo sobre tela 99,5 x 172,3 cm

Iberê Camargo

Fonte: acervo FIC (P080)

Foto de Fábio Del Re



Figura 17 - Desdobramento, 1978

Óleo sobre tela, 100 x 141 cm

Iberê Camargo

Acervo FIC (P075)

Foto de Rômulo Fialdini



Figura 18 - Sem título, 1970

Óleo sobre tela 100 x 141,2 cm

Iberê Camargo

Acervo FIC (P076)

Foto de Fábio Del Re



Figura 19 - Símbolos, 1976
Óleo sobre tela, 93 x 132 cm
Iberê Camargo
Acervo FIC (P077)
Foto de Rômulo Fialdini



Figura 20 - Sem título, déc.1970
Óleo sobre papel 32 x 47 cm
Iberê Camargo
Acervo FIC (P132)
Foto de Fábio Del Re



Figura 21 - Sem título, déc.1970
Óleo sobre papel 32 x 47 cm
Iberê Camargo
Acervo FIC (P133)
Foto de Fábio Del Re

Recolhidos aleatoriamente na obra iberiana conforme uma certa lógica que traz para essa montagem de imagens um *continuum* de carretéis, os objetos partem de uma simetria de

formas e cores, cheios e vazios, que vão se transfigurando e explodindo entre as telas. Na última imagem (P133), sobra apenas um *resto* e é a partir deste que tentaremos adentrar na teoria psicanalítica para preparar melhor o terreno antes de algumas outras construções. Apesar de essas pinturas representarem uma *presença de objetos*, carretéis "personagens", enunciados pelo próprio Iberê como *restos* recolhidos das costuras da mãe para brincadeiras na sua infância, essa *presença* de objetos introduz algo que ao mesmo tempo se desloca e parece não se mostrar no campo do visível, fora da moldura das pinturas. Tal questão tentaremos trabalhar ao longo desta seção. Por enquanto, a seguinte interrogação poderá nos acompanhar ao longo desta pesquisa: o que as obras de Iberê Camargo poderiam ressoar do *mal-estar* do nosso tempo, bem como produzir furos na imagem universal do gaúcho de tipo heroico e na teoria psicanalítica?

Desde Freud, o estatuto dos *restos* tem lugar fundamental na construção da psicanálise. No *Projeto para uma psicologia científica*, de 1985, através de um pequeno recorte do caso *Emma*, Freud descreve a fobia de uma moça para entrar sozinha em lojas de roupas. Nas construções da analisante, *Emma* associa o traço do sorriso de um balconista com os traços do dono de uma confeitaria frequentada na sua infância que lhe beliscava os genitais por cima das roupas. Os traços mnêmicos que ligam as duas cenas da infância e da adolescência (*sorriso* e *roupas*), retornam como pequenos *restos* com sentido sexual em um tempo *a posteriori* na puberdade, traumatizando a cena anterior da infância. Desta forma, Freud sugere que o trauma se dá em dois tempos. Como lembra a psicanalista Ana Maria Medeiros da Costa (2019b), essa ruptura entre as duas cenas carrega os "destroços do infantil", constituindo o recalque e o sintoma.

Na construção da teoria dos sonhos, Freud (1900/2014) também dá ênfase ao estatuto dos *restos diurnos* que se condensam e se deslocam nas imagens oníricas, formações do inconsciente que se apresentam numa espécie de "pictografia, cujos signos cabe traduzir um a um na linguagem" (p.299-300), lembrando que esse "traduzir" é sempre incompleto, sempre sobrar um outro *resto*, uma outra *Coisa*. É no *a posteriori* do sonho que o já vivido convoca o sujeito à elaboração daquilo que resta de enigmático e insiste em se fazer representar, seja no retorno de uma fantasia inconsciente ou tentativa de elaborar um trauma (Costa, 2019a). No texto *Além do princípio do prazer*, a primeira abordagem freudiana do sonho como realização de desejo inconsciente dá lugar à insistência dos sonhos repetitivos de soldados que retornaram da guerra, lançando mão dos conceitos de *compulsão à repetição* e *pulsão de morte*. Mas, antes de chegar nessas importantes formulações do texto que considera os efeitos sociais externos como algo que, no excesso pulsional, invade a vida psíquica do sujeito e o

joga na repetição da cena traumática, Freud (1920/2010) traz o recorte de uma cena que seu neto Ernst, de um ano e meio, brincava com um *carretel*, produzindo um novo na construção da teoria psicanalítica do avô. Na ausência da mãe, o pequeno menino jogava o carretel para dentro do berço emitindo o som "óóóóó", o que na opinião da sua mãe e de Freud significava *fort* (foi embora), logo depois puxava alegremente o objeto para fora do berço emitindo o som *da* (está aqui). Freud observa o fato da *ausência* da mãe precisar ser encenada como brincadeira num jogo entre prazer e desprazer, presença e ausência, posição ativa que alivia a angústia e introduz o sujeito no campo simbólico da linguagem. Freud então se atenta ao intenso jogo entre pulsão de vida e pulsão de morte.

No seminário 11 - *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* - Lacan (2008b) avança um pouco mais a partir desse recorte freudiano e considera que o jogo *fort da* é a resposta do sujeito diante daquilo que a ausência da mãe criou na fronteira de seu domínio (as bordas do berço): um *fosso*, em torno do qual só lhe resta brincar. O psicanalista pontua que o *carretel* não representa a ausência da mãe, mas sim "alguma coisinha do sujeito que se destaca embora ainda sendo bem dele, que ele ainda segura" (2008b, p.66), *objeto a* que precisa cair para o sujeito advir. "É com seu objeto que a criança salta as fronteiras de seu domínio transformado em poço e que começa a encantação" (2008b, p.66): do *fosso* ao *poço*, fonte do desejo que poderá compor bordas de significantes ao redor do *vazio* deixado pela ausência do objeto original perdido. São vários os momentos de sua obra, em que Lacan demarca que esse objeto perdido não se trata da mãe, mas sim de partezinhas de si mesmo (objetos *a*) que caem do sujeito já ao nascer, como a queda da placenta que serviria para simbolizar o mais profundo objeto perdido (Lacan, 2008b). Por isso, o trauma do nascimento não seria a separação da mãe, mas se trata de um *corte* dos envoltórios embrionários considerados partes do próprio sujeito pela embriologia (como elementos do corpo da criança que se desenvolvem e se diferenciam a partir do óvulo numa relação de interior/exterior), que o lança no mundo exterior para aspirar um meio intrinsecamente Outro (Lacan, 2005). De forma análoga, a criança não é desmamada, mas "ela se desmama. Desliga-se do seio, brinca" (Lacan, 1962-1963, p. 355). Nesse sentido, como representante lógico da perda, o *objeto a* cai dos dois lados, de si próprio e do Outro. Assim, os objetos pulsionais seio, fezes, voz e olhar, representam parcialmente o *objeto a*, este como resto irreduzível da operação de divisão e representante lógico da perda, e seguem como bordas eróticas de troca com o mundo. Se num primeiro momento, para entrar no campo da linguagem a alienação é a operação essencial em que se funda o sujeito no campo do Outro, num segundo momento o *corte* de separação

demanda uma renúncia pulsional ao gozo absoluto para instauração do objeto *a* como causa de desejo.

É importante pontuar que esse jogo entre alienação/separação é um movimento claudicante. Ora o sujeito está alienado e, quando o *objeto a* se presentifica, surge a angústia, ora tenta separar-se com a construção de sintomas para não assujeitar-se ao Outro. Lembremos aqui a formulação freudiana sobre as *neuroses de guerra* como sendo um *protesto* dos soldados contra os papéis que lhe foram atribuídos pelos superiores nas forças armadas (Freud, 2020). Nessa mesma direção, Lacan (2008b) pontua que a alienação é um certo *vel* que faz borda dialética entre o interior e o exterior, o sujeito e o Outro, o individual e o social. E "o que quer que se faça, sempre se está um pouquinho mais alienado, quer seja no econômico, no político, no psicopatológico, no estético e assim por diante" (Lacan, 2008b, p. 205), pois há sempre um *resto* da operação inicial fundante do sujeito que demanda trabalho psíquico.

Talvez possamos pensar que os objetos pulsionais *voz* e *olhar* são os que mais organizam o sujeito numa passagem do laço familiar ao laço social, levando em conta não só sua posição enunciativa diante dos discursos sociais, ou seja, da implicação da sua própria *voz* na distância necessária entre o eu e o Outro, mas também naquilo que o sujeito simboliza parcialmente do jogo pulsional escópico e invocante nas obras visuais, literárias e musicais como *restos* caídos que circulam pelo mundo. Nesse reviramento dialético entre o sujeito e a cultura, é importante termos o cuidado para não rapidamente transpormos as especificidades da clínica psicanalítica e dos mecanismos dos sintomas para temáticas do laço social, mas podemos nos autorizar a algumas aproximações, levando em conta o princípio freudiano no texto *Psicologia das massas e análise do eu* (2020), ao nos lembrar que toda psicologia individual é também social. Ou seja, é necessário considerar que há um verdadeiro enlace entre os efeitos sociais, políticos e históricos que atravessam o sujeito em *mal-estar* na cultura. E por sua vez, considerando que as artes nas suas mais diversas formas são construídas pelas mãos do sujeito, estas ressoam o *mal-estar* de uma época num movimento de *extimidade* (exterioridade íntima) como refere o neologismo de Lacan (2008a).

Portanto, cabe aqui interrogarmos o trabalho sublimatório para avançarmos um pouco mais no campo da estética, pois não se trata apenas de criar algo ao redor do *vazio*, como comentado anteriormente. Ao trabalhar a metáfora do oleiro, também já mencionado aqui anteriormente, Lacan (2008a) ressalta que a *Coisa, Das Ding*, conceito nomeado por Freud (1985, p.226) como aquilo que diz de "uma parte constante e incompreendida", só poderá ser "representada" por um *vazio* que é determinante em toda forma de sublimação, destacando o

fato que ao moldar o vaso, o homem cria esse vazio e se depara com a (im)possibilidade de preenchê-lo. Estando *fora-do-significado* e se apresentando de forma sempre velada, *Das Ding* não é imaginável e simbolizável. Por isso, nas obras de arte, se trata de cingir *a Coisa* (Lacan, 2008a), ou seja, mais do que representar certos objetos, pois ao padecer de significante *a Coisa* é irrepresentável, se trata de presentificar para ausentificar. Nesse sentido, ao preservar o vazio que resiste à simbolização, como referem as psicanalistas Ariana Lucero e Ângela Vorcaro (2013), que *ausência* os carretéis iberianos poderiam se aproximar na pulsação de suas pinturas?

Wajcman (2016), p.57) enfatiza que a *ruína* é o objeto que melhor caracterizaria o século XX, erigida como um certo monumento desta época: o "século das ruínas". Mesmo que a *ruína* sempre tenha sido fabricada pelo homem desde os tempos mais remotos quando a memória passou a existir, o autor pontua que se trata de um objeto que se tornou "tagarela", ou seja, a ruína é reduzida a um traço que fala, que passa pela linguagem, lembrando que o séc. XX foi um momento de *boom* na invenção das artes e dos artistas pelo mundo todo, seja no cinema, na literatura, teatro, pintura, entre outros. Nesse sentido, essas *ruínas* parecem se acumular ao longo do tempo e ter a ver com o que Lacan (2005, p.43) adverte sobre um certo empilhamento de "destroços de mundos" na história:

Tudo o que temos chamado de mundo ao longo da história deixa resíduos superpostos, que se acumulam sem se preocupar minimamente com as contradições. O que a cultura nos veicula como sendo o mundo é um empilhamento, um depósito de destroços de mundos que se sucederam e que, apesar de serem incompatíveis, não deixam de se entender muito bem no interior de todos nós.

Nessa via dos *restos*, Wajcman (2016) enuncia que, ao historicizar um século como aquele das *ruínas*, corremos o risco de generalizá-lo, dissolvê-lo na sequência dos séculos. No entanto, essa marca denuncia os grandes massacres em massa ocorridos no séc. XX (guerra de 1914, bomba atômica, etc) e, para este autor, a verdadeira invenção desta época seria a *Shoah*, mesmo que antes desse século já tenha havido inúmeras outras carnificinas. O que nos interessa aqui é que a especificidade da grande indústria nazista foi tentar apagar as suas marcas, ou seja, fabricar a *ausência*, o invisível, irrepresentável, pois produziu cinzas em vez de ossuários, projeto que tentou excluir toda forma de produzir memória ao pretender arrancar esse crime das páginas da história para que ficasse fora da cena e sem rastros (Wajcman, 2016). Mas sabemos que muitos artistas visuais e escritores tentaram nomear em suas obras o testemunho disso que, de tanto horror, é inominável.

Reviremos essa tentativa de *apagamentos* na história e *destruções de mundos* para a realidade brasileira. A partir da citação anterior de Lacan, a autora Costa (2019b) ressalta que "nosso mundinho" pode ser rompido por acontecimentos em que os significantes ordenadores de uma cena podem decair, mas não desaparecer. Ou seja, insistem num mundo reconstituído por outra cena, mas "esses destruídos de significantes, esses restos que permanecem ali, perdem sua propriedade simbólica, que é a de representar o sujeito para um outro significante" (Costa, 2019b, p. 29). Nesse sentido, ao trabalhar com *ruínas/restos* que se transfiguram entre as composições, as obras iberianas parecem recolocar em cena algo que diz desses destruídos de mundos sem inscrição no laço social, enunciando traços que insistem em ficar fora da história, excluídos da construção da memória social gaúcha.

No Brasil, o século XX também foi marcado pelos efeitos das grandes guerras mundiais, assim como pela ditadura em seu auge nas décadas de 1960 e 1970¹² e pelos expressivos impactos da escravização colonial nos séculos anteriores. Sendo o Rio Grande do Sul um estado fortemente atravessado pelo processo de colonização europeia, as marcas da escravização e a tentativa de inúmeros apagamentos de práticas genocidas e da diversidade histórica de traços da cultura negra e indígena persiste até os dias de hoje. "Quantas conciliações arranjadas foram necessárias, para varrer para de baixo do tapete nossos cadáveres, que retornam fantasmaticamente, e que são, por exemplo, o domínio patriarcal, a escravidão e as ditaduras?" (Costa, 2019b, p. 67). Na mesma via dessa questão, no livro *Sobre o autoritarismo brasileiro*, a antropóloga Lilia Schwarcz (2019, p.224) tenta reconstruir algumas raízes do autoritarismo no Brasil e também pontua algo importante sobre o passado brasileiro:

O nosso passado escravocrata, o espectro do colonialismo, as estruturas de mandonismo e patriarcalismo, a da corrupção renitente, a discriminação racial, as manifestações de intolerância de gênero, sexo e religião, todos esses elementos juntos tendem a reaparecer, de maneira ainda mais incisiva, sob a forma de novos governos autoritários, os quais, de tempos em tempos, comparecem na cena política brasileira.

Apesar desta pesquisa fazer um recorte da história local do Rio Grande do Sul, tentando colocar em cena, mesmo que fugidamente, as tentativas de apagamentos da violência histórica sobre determinadas populações que são recobertos pela glorificação da tradição heroica de boa parte da arte e história gaúcha supostamente oficiais, considera-se que tentar trabalhar com *destruções de mundos* não inscritos na historiografia riograndense também

¹² Primeiro período ditatorial da Era Vargas, entre 1937 - 1945 e, o segundo período iniciou com o golpe militar de 1964 que se estendeu até fins da década 1980.

diz dos efeitos nacionais do *mito da democracia racial*¹³ que estruturou toda sociedade brasileira a partir de um falso ideal de convivência harmoniosa entre brancos, pretos e índios, como se todos tivessem as mesmas oportunidades de existência sem nenhuma interferência. Esta perigosa mística racista, como refere Abdias Nascimento (2016), tem como objetivo desaparecer com o descendente africano, seja fisicamente ou espiritualmente através da maliciosa pretensão de embranquecer a pele e a cultura negra como estratégia genocida.

É quase impossível estimar o número de escravizados¹⁴ que entraram em nosso país, principalmente pelo covarde ato de apagamento da Circular n.29, de 13 de maio de 1891, assinada pelo ministro das Finanças, Rui Barbosa, que ordenou a queima de todos os arquivos e documentos históricos relacionados com o comércio de escravos e a "escravidão" em geral (Nascimento, 2016). Inventar e contar uma história única, oficial e pátria – a europeia – tem um papel estratégico nas políticas de Estado ao engrandecer certos eventos e suavizar acontecimentos que a nação vivenciou no passado, mas prefere esquecer, com o intuito de criar um passado repleto de harmonia, mas também construída na base da naturalização de mando e obediência (Schwarcz, 2019).

O esforço épico de edificar um novo país brasileiro embranquecido pela cultura europeia se mostra nas mais sofisticadas tentativas de silenciar as representações daquilo que é considerado "feiura", como os inúmeros genocídios, nos documentos históricos, assim como, nas obras artísticas. Mesmo que não haja objeto ou resíduo do real que se deixe representar todo, as culturas precisam inventar um lugar simbólico para o Mal, pois toda representação evoca a ausência e a distância da *coisa*, traço de saudade e resto de silêncio, como enuncia a psicanalista Maria Rita Kehl (2000). Daquilo que é terrível é preciso falar, cantar, dançar, pintar e escrever. Nas ritualizações como formas coletivas de invocar e resistir às barbáries sociais, o intenso jogo pulsional entre Eros e Tânatos, entre o sagrado e o profano, se mostra naquilo que no gingado da roda de capoeira, no remexer dos corpos carnavalescos do samba ou nas obras visuais e literárias dos artistas, zombam da morte. Como se interroga Didier-Weill (1997, pp. 24-25): "não é o pintor aquele que sabe ouvir o invisível e sabe deixá-lo à mostra com algumas manchas de cor?". Nesse sentido, não seria a "luta contra

¹³ Termo cunhado por Gilberto Freyre

¹⁴"O Brasil foi o maior território escravista do hemisfério ocidental por quase três séculos e meio. Recebeu, sozinho, quase 5 milhões de africanos cativos, 40% do total de 12,5 milhões embarcados para a América. Como resultado, é atualmente o segundo país de maior população negra ou de origem africana do mundo. Os afrodescendentes brasileiros, classificados nos censos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) como pretos e pardos, somam hoje cerca de 115 milhões de pessoas, número inferior apenas à população da Nigéria, de 190 milhões de habitantes, e superior à da Etiópia, o segundo país africano mais populoso, com 105 milhões. O Brasil foi também a nação que mais tempo resistiu a acabar com o tráfico negreiro e o último a abolir oficialmente o cativo no continente americano, em 1888 — quinze anos depois de Porto Rico e dois depois de Cuba." (Gomes, 2019, p.19).

toda ameaça que paira sobre a existência da palavra" (Didier-Weill 1997, p. 30) uma possível aproximação entre a ética psicanalítica e os artistas?

Lacan (2008b, p.102) pontua que o pintor dá a ver seus quadros como uma pastagem para o olho, convidando o espectador a "depor ali seu olhar, como se depõem as armas" e lança a seguinte interrogação: "Será que se um pássaro pintasse, não seria deixando cair suas penas, uma serpente suas escamas, uma árvore se desfolhar e fazer chover suas folhas"? (2008b, p. 114). A imagem parece ter a ver com a dimensão da perda que às artes parecem convocar o sujeito, pois estas nos implicam a depor o olhar diante de inúmeros mundos, dos traços de alteridade entre o eu e o Outro, para deixarmos "cair as penas, folhas e escamas", ou seja, uma espécie de *restos* que dizem dessa dialética entre o eu e o mundo, torção entre sujeito e arte que se aproxima da experiência psicanalítica. Assim, com seus "carretéis restos", a obra iberiana nos convoca ao movimento de subversão para (re)construir outras imagens im(possíveis), movimento que tem a ver com o que Rivera (2007, p.21) propõe: "entrar em movimento entre si e o objeto, sendo tomado então de uma vertigem (a vertigem do carretel). Re-tornar-se: convocação analítica, convocação artística".

4 ECOS DE FANTASMAS: UM *AVESSO* INQUIETANTE

Ao propor que, diante da imagem, estamos sempre diante do tempo, Didi-Huberman (2015) dá ênfase ao movimento de anacronismo das imagens, as quais cavam uma espécie de vincos do tempo como raios que se mostram nos vãos de portas que se abrem e quase nos cegam, nos ardem os olhos. Pulsão escópica que relança os "restos preservados" (Freud, 2017, p.368) e transfigurados do passado no presente, subvertendo o curso da história cronológica. Depor o nosso olhar diante da queimação desértica do mundo dos fantasmas iberianos e submeter-nos ao mistério espectral desses seres que perambulam entre as telas talvez possa nos levar a um certo "encontro secreto, entre as gerações passadas e a nossa" (Benjamin, 2020, p.33).



Figura 22 - A idiota, 1991
Óleo sobre tela 154,8 x 199,8 cm
Iberê Camargo
Fonte: acervo FIC (P085)
Foto de Fábio Del Re



Figura 23 - As idiotas, 1991

Iberê Camargo

Óleo sobre tela 200 x 250 cm

Fonte: acervo FIC (P128)

Foto de Rômulo Fialdini



**Figura 24 - Tudo te é falso e inútil III,
1992**

Iberê Camargo

Óleo sobre tela

200,2 x 235,8 cm

Fonte: acervo FIC (P129)

Foto de Rômulo Fialdini



**Figura 25 - Tudo te é falso e inútil IV,
1992**

Iberê Camargo

Óleo sobre tela

200 x 236 cm

Fonte: acervo FIC (P0330)

Foto de Rômulo Fialdini



Figura 26 - Outono no Parque da Redenção I, 1988
Óleo sobre tela 65 x 92 cm
Iberê Camargo
Fonte: acervo FIC (P195)
Foto de Rômulo Fialdini



Figura 27 - Ciclistas, 1989
Óleo sobre tela 180 x 213 cm
Iberê Camargo
Fonte: acervo FIC (P016)
Foto de Rômulo Fialdini

O que vemos nestes fantasmas que também nos olha? O que estes espectros ressoam do nosso tempo? Pois, afinal, assim como enuncia Walter Benjamin (1987, p.223), em seu texto *Sobre o conceito de história*, de 1940: "[...] não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?".

Quando passado e presente se misturam "estamos na dobra exata da relação entre tempo e história" (Didi-Huberman, 2015, p. 33), sendo o anacronismo a pedra no sapato do historiador positivista, a *parte maldita* que ele evita a todo preço, como pontua Didi-Huberman. A filosofia histórica de Walter Benjamin também se ocupa em subverter a linearidade do tempo ao propor uma história *descontínua* do ponto de vista dos supostos vencidos, diferente daquela narrada pela História Universal que adiciona uma "massa dos fatos para preencher o tempo homogêneo e vazio" (Benjamin, 2020, p.57).

Nas teses benjaminianas, o autor ressalta que "articular o passado historicamente não significa conhecê-lo "como ele foi de fato". Significa apoderar-se de uma recordação, tal como ela relampejou no instante de um perigo" (Benjamin, 2020, p.36). Passagem que nos indica a possibilidade de revermos a história a partir da aparição desses efêmeros relampejos mnemônicos que podem introduzir a construção de um novo, uma *Outra cena* do inconsciente. Se a verdadeira imagem do passado é irrecuperável e sofre ameaça de desaparecer a cada presente como lembrou Benjamin (2020), despertar com os ruídos causados pelas irrupções desses traços do tempo se faz necessário para que possamos furar com a *continuidade* de narrativas que encobrem a história das lutas e resistências (Muller & Seligmann-Silva, 2020).

Construir novas imagens que explodem com esse *continuum* da história (Benjamin, 2020) parece ser o papel fundamental de muitas das obras de arte modernas e contemporâneas que *reviram pelo avesso* o tradicionalismo oficial, inscrevendo criticamente o *mal-estar* da cultura. Nesse sentido, o que está em jogo é o movimento dialético entre o que uma obra faz lembrar e o que ela faz esquecer. Lembrar violências esquecidas do passado que insistem ecoando no presente, implica "escovar a contrapelo o couro demasiado brilhante da história" (Benjamin, 2020, p.101) para que possamos fazer rupturas com esse passado atual. Se faz urgente questionar o "*phatos* heroico e teatral" (Warburg, 2010) que assola o espírito de cada época em cenas triunfais de poder. Aqui é importante nos referirmos ao *phatos* não no sentido usualmente compreendido como ligado à doença, mas na ambiguidade do termo que o autor Martins (1999) trabalha, como algo que é do humano e que, com Kant, tomou o sentido das grandes paixões que alienam o sujeito.

Os fantasmas iberianos justamente parecem introduzir uma inscrição a *contrapelo* do que se mostra em boa parte da cena pública dos patrimônios artísticos gaúchos tão atravessados pelas *paixões* do imaginário romântico e ideais positivistas que produziram uma identificação em massa pelo mito do gaúcho heroico. Essas fantasmagorias trazem à luz um "*inquietante avesso* que nos tira o tapete e nos faz ir além da completude ilusória de nossa imagem no espelho" (Rivera, 2018, p.99), produzindo uma quebra na imagem épica do herói gaúcho livre e guerreiro que contempla a identificação de apenas determinada parte das camadas sociais. Como demarca a historiadora Sandra Pesavento (1989) a história regional do Rio Grande do Sul, tradicionalmente conservadora, introduz uma homogeneização que considera todos seus habitantes iguais e herdeiros de tradições gloriosas. Construída de forma ideológica pela auto-imagem das camadas privilegiadas, a fixação da figura do grande *monarca das coxilhas* exclui as diferentes etnias e representa um tempo que vigorava a ilusão de uma verdadeira *democracia dos pampas* em que peões e estancieiros trabalhavam lado a lado, como se não houvesse hierarquias e diferenças sociais. Essa imagem, segundo a autora, é ainda mais fixada quando o acúmulo de riquezas subsidiado pelo trabalho rural começa a entrar em crise, no início do séc. XX, com o advento da industrialização e urbanização.

Algumas décadas antes, em 1868, com o surgimento do *Partenon literário*, os intelectuais da época (mesmo a monarquia tendo sido derrubada) mantiveram seus heróis e deram impulso a registros folclóricos, ao culto às tradições e datas cívicas, introduzindo o movimento do *regionalismo* no Rio Grande do Sul. Dentro do *Tradicionalismo* sempre articulado com os ideais positivistas do Estado rio-grandense, a maior parte dos artistas dessa época, infelizmente excluíram a presença da arte popular que também traria elementos

folclóricos de origem africana e do universo dos minifúndios (Golin, 1983), sendo as mulheres também excluídas desse mundo dos triunfos. No campo da pintura, estas eram apenas coadjuvantes ou discípulas desses artistas, se inserindo no território das artes do Rio Grande do Sul apenas nas primeiras décadas do séc. XX, ainda com muitas dificuldades em serem reconhecidas e apenas autorizadas a comporem obras com temáticas de uma feminilidade dócil e caseira como natureza-morta, cenas cotidianas, retratos e flores, como pontuou a professora em artes visuais Úrsula Silva (2020). Por muito tempo as mulheres não eram permitidas nas escolas de Belas Artes do país, ou ainda, sendo um ambiente ocupado pelo privilégio das mulheres brancas de classe média que ainda precisavam pedir autorização para os pais ou maridos. As mulheres negras nem mesmo tinham acesso aos ambientes acadêmicos, sendo ainda mais excluídas desse meio artístico, como nos lembra a jornalista Taís Seganfredo (2020).

A arte tradicionalista acabou se difundindo como obra universal do Rio Grande do Sul, se tornando um verdadeiro "instrumento cultural da classe dominante" (Golin, 1983, p. 122) para transmitir seu universo de um tipo ideal para todo corpo social. Mas é impossível não pensarmos no gaúcho como *resto*, no sentido daqueles que foram expulsos para as periferias das cidades no processo de "êxodo rural" (Pesavento, 1989, p. 57) com o cerceamento dos campos por grandes proprietários de terras, movimento que fez decantar um gaúcho despossuído de seus direitos civis até os dias de hoje. Nesse processo de ocupação das terras sulinas, as marcas da violência colonial contra os nativos indígenas e os africanos trazidos para cá, são constantemente soterradas por uma história monumental que eterniza os "grandes heróis" como aqueles que deveriam ser cultuados e lembrados. No contrafluxo desse movimento, parece importante considerarmos a hipótese de que as obras iberianas abrem a possibilidade da experiência estética de um *inquietante avesso* que ecoa o mal-estar da cultura gaúcha recoberto por um imaginário social que acentua o positivismo das imagens heroicas.

Esses espectros rompem com as imagens oficiais, introduzindo uma *explosão*, um momento de *reviramento*, de aproximação e distanciamento do real fantasmático das violências passadas que perturbam a história oficial gaúcha. Lembremos aqui o texto *O estranho*, no qual Freud (2010b) subverte a estética do belo e grandioso e privilegia a inquietante experiência com o *estranho familiar* (unheimlich), ou, *inquietante estranheza* como em outras traduções, origem de angústia e horror que produz certo desarvoramento subjetivo e rompe com a tranquilidade daquilo que é linear e apaziguador. Ao considerar a estética como uma "teoria das qualidades do nosso sentir", Freud (2010, p.329) trabalha o *efeito* desse *estranho familiar* na desordem introduzida pelo objeto olhar, a partir de alguns

elementos da narrativa do conto de E. T. A. Hoffmann, *O homem da areia*. Como pontua Rivera (2018), neste texto, Freud propõe uma certa *antiestética* oposta à "teoria do belo".

Esse efeito de *estranho*, jogo entre fascínio e mal-estar, do duplo, do traço do outro que estranhamos, mas que também nos pertence, parece ser o efeito que essas "aparições" desabrocham na imensidão das telas iberianas ao inundar o olhar do espectador, efeito que infelizmente é bastante reduzido através das fotografias. Esses fantasmas fazem ecoar uma inquietante sensação do retorno de algo que deveria perdurar nas sombras, algo que "deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu" (Freud, 2010b, p.338). Nesse sentido, através do olhar crítico de Iberê diante do *Parque da Redenção*, somos praticamente lançados ao *mundo dos mortos* que se endereçam aos vivos de alguma forma. Por um lado, essas fantasmagorias retornam em cena num verdadeiro circuito de repetição que parece dizer de um passado demoníaco que insiste em não se inscrever, mas, ao mesmo tempo, evocam a construção da memória, subvertendo o esquecimento. Como lembra Lacan (2010, p.159): "o demoníaco [...] é aquilo por que os deuses dão a escutar suas mensagens aos mortais, que estejam adormecidos ou acordados", algo que paira entre os mortais e os imortais.

Também vale lembrar aqui o *modelo fantasmal* da história da arte proposto por Aby Warburg como um importante contraponto ao ideal renascentista das belas formas. No modelo warburguiniano, os tempos se mostram não pela transmissão linear dos saberes, mas pela via de "sobrevivências" (*Nachleben*), reaparições das formas que de tempos em tempos retornam quase sempre de forma inesperada (Didi-Huberman, 2013). É através de pequenos detalhes, em traços que mal são visíveis, como nos ventos que revoam os cabelos e vestidos das ninfas, que as vozes da antiguidade são redespertadas nas imagens renascentistas (Warburg, 2010). Isso faz lembrar o efeito movediço dos famosos carretéis iberianos que ora aparecem em suas obras de forma explícita, ora "sobrevivem" quase imperceptíveis ou transfigurados numa explosão de outros objetos. Nas telas acima, os sutis carretéis capturam o olhar dos fantasmas ou reaparecem nas rodas das bicicletas. Nesse movimento de presença e ausência, na tênue fronteira do que se mostra e do que se esconde nas imagens, talvez possamos considerar estes objetos como pequenas ruínas do tempo que presentificam uma certa ausência que é pintada, um quadro *com o nada*, como refere Wajcman (2016), através do qual a intensidade pictórica adensa corpos e objetos em cenas movediças que vão compondo quase um memorial em forma de pintura que joga com o *vazio* da história.

Nesse sentido, o artista Iberê parece saber a importância de reavivar o terreno da memória ao evocar as vozes silenciosas daqueles que são percebidos apenas como ruído, seres sem nome e privados de inscrição simbólica na cidade (Rancière, 2018). Como enuncia

Wajcman (2016, p.66): "se a voz da Testemunha cessar, é a verdade que, com ela, cairá no silêncio". Diante do *Parque da Redenção*, o gesto iberiano parece tentar remontar os restos fantasmáticos do mundo e nos convida a lembrar alguns fragmentos históricos que este local carrega, pois é um dos espaços públicos mais importantes do cotidiano porto-alegrense que testemunhou diversas manifestações políticas, culturais e populares.

O significante *Redenção* prevaleceu na linguagem cotidiana, resistindo ao tempo e ao apagamento da memória daqueles que foram escravizados em Porto Alegre e dos grupos negros que frequentavam este território e suas imediações para a realização de batuques que se mantêm até os dias de hoje (Vieira, 2017). Em 1884, a Câmara de vereadores alterou o nome *Campo do Bom Fim* (antiga *Várzea*) para *Campo da Redenção*, como nos lembra Maria Angélica Zubaran, (2009), marcando a vitória da luta abolicionista local, quatro anos antes da abolição no restante do país. Historicamente, considerado um dos inúmeros territórios negros portoalegrenses, um certo *avesso* do privilegiado *Parque Moinhos de Vento*, o parque da *Redenção* foi rebatizado, em 1935, por *Parque Farroupilha* (Macedo, 2016).

Com a abolição da escravatura (1888), tudo que lembrasse o passado colonial foi sendo banido a partir do desejo de modernidade com a instauração da República (1889), o que provocou uma reorganização territorial e mudança nos nomes de ruas e praças de Porto Alegre que lembravam a monarquia (Vieira, 2017). Houve, assim, uma grande transformação estética do espaço urbano que tentou excluir as habitações populares da parte central da cidade de Porto Alegre, a qual foi sendo ocupada por grandes prédios, igrejas e obras de arte públicas produzidas por artistas e materiais, na sua maior parte, europeus. Rufino (2019, p.14) nos lembra que o Brasil, assim como a América Latina e África, são grandes "aterros que guardam as sobras da edificação da Europa e do mundo ocidental". Conforme a potência da *sabedoria das frestas*, trabalhada por este autor, sendo uma certa reconstrução da vida pela via do *encantamento* que produz rompimento crítico diante do horror, é possível produzir presença daquilo que permaneceu nos porões do esquecimento por muito tempo. Nesse sentido, ao "desobedecer a ausência", como enuncia Grada Kilomba (2020, p. 16), é possível resgatar o timbre das vozes que foram sendo soterradas e excluídas da memória social gaúcha para recuperar a invenção da vida.

De alguma forma, o *encantamento* das vozes sopradas nas rodas de capoeira, nas cantorias dos umbandistas, pretos velhos e mães de santo pelos arredores da antiga *Várzea*, parece habitar as obras iberianas ao invocarem a presença de traços das sabedorias ancestrais que foram colocadas em uma gramática subalternizada ao longo do processo colonial (Rufino, 2019). No enlace com a atualidade, esta pesquisa demarca alguns efeitos do momento

histórico em que estamos vivendo de fortalecimento e reconhecimento do movimento negro que reintroduziu importantes debates em diversos espaços públicos brasileiros.

No mês de julho de 2020, a Fundação Iberê Camargo disponibilizou pela primeira vez seu acervo virtual completo¹⁵, expondo uma diversidade impressionante da obra do artista. Ato que produziu um *dano* e "desfez as partilhas sensíveis da ordem policial" (Rancière, 2018, p. 44) que possivelmente também tenha influenciado em quais obras do artista se tornaram mais conhecidas. Para Rancière (2018, p.43) a potência do *dano* justamente "faz ver o que não cabia ser visto" e escancara "a contradição de dois mundos em um só" (2018, p. 40), produzindo ruptura na cena hegemônica de poder, *dano* na repetição sempre das mesmas imagens mais conhecidas e expostas do artista até então. Se as obras das fantasmagorias iberianas, dos anos 1980/1990, carregam traços que parecem convocar a construção de memória diante de restos que enunciam atrocidades de um "passado" colonial, as obras de Iberê dos anos 1940, mesmo não sendo de uma fase madura do trabalho do artista, são tão belas quanto suas obras posteriores e produzem um *dano* na ausência de traços negros e indígenas na obra usualmente conhecida do artista, revirando pelo *avesso* não só a repetição das consagradas e importantes fantasmagorias, mas também produzindo torções na corriqueira imagem do gaúcho heroico tão presente nas obras de arte gaúchas consideradas oficiais.

Como demarca Milliet (2013, p.9): "investigar a emergência da alteridade na arte de Iberê Camargo é como penetrar sua obra pelo *avesso*; é resgatar o verso da imagem estereotipada que o público tem de sua pintura – esse rio de águas turvas (...)". Passemos por algumas dessas obras abaixo.

4.1 Entre gravuras, desenhos e pinturas iberianas: "*onde estão os(as) negros(as)?*"

A expressão "Onde estão os negros?" foi uma indagação feita por Sartre ao visitar o Brasil para uma conferência, em companhia de Simone de Beauvoir, em 1960, segundo relato de Nelson Rodrigues. Essa enunciação sartriana, foi testemunhada pelo escritor brasileiro em um encontro no apartamento de um colega:

O gênio não vira nas suas conferências, um mísero crioulo. Só louro, só olho azul e, na melhor das hipóteses, moreno de praia. Eis Sartre posto diante do óbvio. Repetia, depois de cuspir o caroço da jabuticaba: — "Onde estão os negros?". Na janela um brasileiro cochichou para outro brasileiro: — "Estão por aí assaltando algum *chauffeur*" (Rodrigues, 1993, p. 49).

¹⁵Recuperado de <https://artsandculture.google.com/partner/funda%C3%A7ao-ibere-camargo?hl=pt-BR>

O "Ondes estão os negros", ressoa a pergunta que fiz quando me deparei, nos escritos de Iberê Camargo, com aquele episódio comentando anteriormente, na seção 2.1, sobre sua pintura da índia transfigurada pelo professor conservador da escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. "Onde estava esta índia?"¹⁶ me levou a verificar se essa pintura existia documentada no acervo da FIC. Mas só encontrei Iberê contando, numa entrevista, que, ao tentar retomar a pintura que tinha iniciado, diante daquela interferência em "ocre de academia", borrou a obra toda e foi embora: "eu tinha me desesperado e estraguei o quadro" (Massi, 1992, pp. 6-10). A pergunta que me fiz sobre essa pintura iberiana deslocou para "existem composições que representam negros e indígenas na obra de Iberê Camargo?".

Nessa busca, me deparei com uma quantidade enorme de obras pouco conhecidas do artista, que parecem colocar em cena figurações de traços negros e indígenas, do início da sua carreira na década de 1940. Provavelmente existem mais do que uma centena, como afirmou o responsável pelo acervo da FIC com quem mantive contato durante esta pesquisa.

Muitas dessas obras, da década de 1940, fazem parte do acervo da Fundação Iberê Camargo e algumas já foram expostas em algumas exposições, nacionais e internacionais, a partir de 1943 (Camargo, 2014/2015). Algumas não têm registros detalhados de informações, como nome ou data, talvez porque a preocupação do artista em catalogar suas obras em detalhes tenha sido mais tardia ou porque simplesmente algumas não nomeou. Mas é interessante perceber que nesse momento dos anos 1940, após o período inicial dedicado à pintura de paisagens do interior do Rio Grande do Sul, Iberê Camargo começou a pintar ocupando-se das figuras humanas, visto que, a partir dos anos 1950, destinou longos anos aos *carretéis* em suas telas.

Como comentado na seção 2.1, nos primeiros anos dessa década de 1940, na companhia do amigo Vasco Prado, Iberê foi buscar modelos nas ruas de Porto Alegre para desenhar. Relatado pelo próprio pintor, iam em busca de "tipos de rua, empregadas domésticas" e trabalhavam num galpão de madeira que Vasco construiu perto de casa, "tão remendado como uma maloca" (Camargo, 2009c, p. 126), numa época em que Porto Alegre era uma cidade provinciana e conservadora, nos conta Iberê.

Em 1942, quando Iberê se mudou para o Rio de Janeiro na condição de bolsista, parece visível a influência de Cândido Portinari – artista com quem muito conviveu – na obra iberiana, tanto na temática de cunho social, quanto nos detalhes da própria pintura, como as

¹⁶ A reconstrução mais tardia dessa pergunta que me fiz durante o tempo inicial desta pesquisa, ressurgiu a partir da leitura do ensaio "O Édipo negro: colonialidade e forclusão de gênero e raça", ao me deparar com a questão "onde está a babá?" (2021), que a antropóloga Rita Segato também formulou a partir da expressão sartriana, se referindo às antigas amas de leite negras transformadas nas atuais babás da classe média, as quais estas últimas pouco aparecem na historiografia brasileira.

deformações, com vista à expressividade, visíveis nas desproporções das mãos e pés em relação ao resto do corpo (Gomes, 2015), como demonstram as imagens abaixo.



Figura 28 - Sem título, 1942
Óleo sobre tela 70 x 59,5 cm
Iberê Camargo
Fonte: acervo FIC (P156)
Foto de Fábio Del Re



Figura 29 - Sem título, 1943
Óleo sobre tela 109,3 x 82 cm
Iberê Camargo
Fonte: acervo FIC (P031)
Foto de Fábio Del Re



Figura 30 - Sem título, 1945
Óleo sobre tela 99 x 81 cm
Iberê Camargo
Fonte: acervo FIC (P046)
Foto de Fábio Del Re



Figura 31 - Sem título, 1944
Óleo sobre tela 69,2 x 59 cm
Iberê Camargo
Fonte: acervo FIC (P032)
Foto de Fábio Del Re



Figura 32 - Sem título, 1944

Óleo sobre tela 90 x 61,7 cm

Iberê Camargo

Fonte: acervo FIC (P054)

Foto de Fábio Del Re

Nas obras gráficas, desenhos e gravuras dessa década de 1940, como as imagens abaixo, as peças também são marcadas pela temática social dos negros, pobres, trabalhadores do campo, proletários urbanos, como figuras e temas recorrentes no campo artístico brasileiro das décadas de 1930 e 1940, em contraponto às questões formais da vanguarda modernista brasileira da época (Gomes, 2015). Nesse contexto, a obra de Iberê Camargo, parece surgir "em condições adversas, na periferia da periferia da cultura universal" (Filho, 2003, p 127). Se por um lado o artista estudou com afincamento as obras de tradicionais artistas para entendimento dos meios técnicos estabelecidos e assim enriquecer sua formação artística, por outro lado, Iberê se mostra como um importante artista que se dedicou à *periferia* dos discursos universais da época, como um "antiprovinciano e antiburocrático" (Filho, 2003, p. 128), um verdadeiro "operário da arte" (Gomes, 2015).

Não podemos ignorar, que a maior parte dessas obras da década de 1940, são mulheres negras, surgindo uma sequência de gravuras com mulheres sentadas, que poderiam até mesmo compor a ordenação de uma série (Zielinsky, 2006).



Figura 33 - Mulher sentada 5, 1944/1945

Impressão póstuma, 2003

Buril e ponta-seca 17,9 x 11,3 cm

Iberê Camargo

Fonte: acervo FIC (G276-1)

Foto de Fábio Del Re



Figura 34 - Sem título, sem data
grafite e nanquim sobre papel 35,8 x 33,7 cm
Iberê Camargo
Fonte: Fundação Iberê Camargo (D2601)
Foto de Fábio Del Re



Figura 35 - Sem título, 1943
Grafite e pastel seco sobre papel 38 x 25,5 cm
Iberê Camargo
Fonte: acervo FIC (D2171)
Foto de Fábio Del Re



Figura 36 - Sem título, 1943
Grafite sobre papel 31,7 x 16,4 cm
Iberê Camargo
Fonte: acervo FIC (D1164)
Foto de Fábio Del Re



Figura 37 - Mulatas, 1943
Impressão póstuma, 2003
Água-forte 20,6 x 16,1 cm
Iberê Camargo
Fonte: acervo FIC (G277-1)
Foto de Fábio Del Re



**Figura 38 - Mulher amamentando e
menina, 1943**
água-forte, 25,5 x 24,1
Iberê Camargo
Fonte: acervo FIC (G200-1)
Foto de Fábio Del Re

Na companhia dessas imagens, podemos retomar aqui a questão do *mito da democracia racial*. A filósofa e antropóloga Lélia Gonzalez (1980, p.228), pioneira nos estudos sobre a cultura negra no Brasil, aponta que é justamente no carnaval que esse mito é atualizado com toda a sua força simbólica:

E é nesse instante que a mulher negra transforma-se única e exclusivamente na rainha, na “mulata deusa do meu samba”, “que passa com graça/fazendo pirraça/fingindo inocente/tirando o sossego da gente”. É nos desfiles das escolas de primeiro grupo que a vemos em sua máxima exaltação. Ali, ela perde seu *anonimato* e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la. Estes, por sua vez, tentam fixar sua imagem, estranhamente sedutora, em todos os seus detalhes anatômicos; e os “flashes” se sucedem, como fogos de artifício eletrônicos. E ela dá o que tem, pois sabe que amanhã estará nas páginas das revistas nacionais e internacionais, vista e admirada pelo mundo inteiro. Isto, sem contar o cinema e a televisão. E lá vai ela feericamente luminosa e iluminada, no feérico espetáculo.

Se por um lado, a presença do sujeito negro no carnaval brasileiro tem um caráter de subversão ao discurso dominante, pois "deixa de ser marginal pra se transformar no símbolo da alegria (...) do encanto especial do povo dessa terra chamada Brasil" (Gonzalez, 1980, p. 239), em contrapartida, como todo mito, lembra Lélia, oculta alguma coisa para além do que mostra, exercendo sua violência simbólica especialmente sobre a mulher negra, pois o outro lado desse endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher como empregada doméstica. Nesse sentido, "Mulata e doméstica" são atribuições de um mesmo sujeito: "a *nomeação* vai depender da situação em que somos vistas" (Gonzalez, 1980, p. 228, [grifo meu]). Nesse sentido, nos é importante perceber que Iberê retrata justamente o que está fora dessa bela cena de exaltação carnavalesca, privilegiando (no fio associativo dos *avessos*) a realidade social da mulher negra. Tal gesto dá a ver o anonimato desta que, na obra iberiana, parece se mostrar às *avessas* da "exaltação mítica da mulata" (Gonzalez, 1984, p. 230).

Em associação livre, o encontro com um específico desenho iberiano, também sem nomeação, fez eco com a imagem que a antropóloga, Rita Segato, utiliza na capa do seu livro *Crítica da colonialidade em oito ensaios* (2021). Observemos as duas composições visuais.



Figura 39 - Pintura "anônima"

Fonte: Segato (2021)



Figura 40 - Sem título, 1943

Nanquim sobre papel, 32,1 x 23,4 cm

Iberê Camargo

Fonte: FIC (D1325)

Foto de Fábio Del Re

Entre essas duas imagens, não podemos perceber um forte eco entre diferentes tempos? No desenho iberiano, uma mulher negra vestindo uma roupa/camiseta mais urbana aparentemente segura um bebê branco. Na imagem trabalhada por Segato (2021), outra mulher negra com um vestido mais antigo também segura um bebê branco que lhe toca o seio. São muitas as nuances da leitura que Segato (2021, p.229) constrói sobre essa pintura supostamente "anônima", chamando atenção que "o quadro parece ser, simultaneamente, o de um bebê e uma alegoria do Brasil que se apega a uma mãe pátria jamais reconhecida, mas nem por isso menos verdadeira: África (...)". De tal modo, a ternura desta imagem da mulher negra como ama de leite é usada para minimizar a violência da escravização, pontua a autora.

A antropóloga se deparou com essa pintura, quando passeava com alguns colegas, anos atrás, no Museu Imperial de Petrópolis, e salienta que a obra estava sem nenhuma identificação¹⁷ e o que lhe sobressaltou aos olhos foi a atualidade da representação: "vi uma cena cotidiana, nossa, de nossa casa (...) Dois seres de cor de pele contrastante unidos por um abraço que delatava intensa sedução amorosa: o erotismo materno-infantil (...) Babá e criança, ontem e hoje, disse para mim mesma." (2021, p.227). Foi a partir do encontro com essa pintura que a antropóloga se questionou onde estariam as babás na historiografia brasileira, como comentado na roda de rodapé 16. É interessante a percepção da autora desse confronto e anacronismo entre os tempos. O que ela construiu em texto, Iberê pareceu transpor em imagem, trazendo para a cena dessas obras uma continuidade da herança escravocrata: a mulher negra como babá dos filhos da classe média/alta brasileira. Quanta atualidade! E como *restos e avessos*, o que esse desenho iberiano "sem nome", de 1943, e a pintura "anônima", supostamente produzida por Debret, poderão antecipar à psicanálise?

¹⁷ Sete anos depois do primeiro encontro com essa pintura, em 1995, e, em busca de informações sobre essa imagem na Biblioteca Latino-Americana da Universidade da Flórida, Segato (2021) reencontra a imagem em antigos livros de história brasileira, recortando que, segundo o historiador Pedro Calmon, tratava-se de um retrato a óleo de Debret, no qual representou "d.Pedro II, com um ano e meio de idade, no colo da sua ama". A autora também destaca que encontrou a reprodução da pintura no livro *As barbas do Imperador*, da antropóloga Lilia Schwarcz, constando sem a identificação referida por Pedro Calmon, mas introduzindo uma duvidosa legenda que limita-se a dizer que as figuras pintadas por Debret são atribuídas a d.Pedro e sua babá. Segato (2021) refere que, na primeira publicação de seu artigo, o Museu Imperial de Petrópolis exibia a pintura como "Anônimo. Mucama com criança nos braços. Óleo sobre tela sem assinatura", pontuando que ainda hoje, na ficha oficial da pintura consta sem identificação, mas esclarece: "Trata-se de um retrato de Luís Pereira de Carvalho, Nhozinho, no colo de sua Mucama Catarina". Porém a autora suspeita dessa descrição a partir de dois "pequenos detalhes": todos os retratos não religiosos do Museu Imperial são de d. Pedro ou de seus parentes imediatos, assim como a marcante testa larga do bebê remete ao conhecido rosto do imperador adulto, como nas inúmeras imagens que existem dele.

Segato (2021) chama atenção ao sentimento edipiano de propriedade territorial que acomete toda criança em relação ao corpo da mãe como parte do próprio – eco na pintura "anônima" – e mesmo quando o senso de unidade é perdido, permanece o sentimento de propriedade, sendo facilmente o amor transformado em ira diante da perda daquilo que se crê próprio. Aqui podemos pensar numa importante articulação entre os efeitos individuais e coletivos, pois essa "maternidade transferida" para as amas de leite ou atuais babás, delinea, conforme Segato (2021), uma objetificação do corpo materno - seja escravo ou livre, negro ou branco que aproxima "escravidão" e maternidade "com impacto definitivo na psique da criança no que diz respeito à percepção do corpo feminino e do corpo não branco" (Segato, 2021, p.236). Longe de romantizar esse encontro inicial do "parentesco de seio", Segato (2021, p.238) afirma que "o racismo e a misoginia, no Brasil, estão entrelaçados em um gesto psíquico único" nessa cena. Nesse sentido, a aproximação entre raça e maternidade é encoberta pelo esquecimento dos significantes da ancestralidade negra que também compõem nossas origens.

Aqui é importante lembrar o texto *Racismo e sexismo na Cultura Brasileira*, no qual Gonzalez (1984, p.235) ressalta que a *função materna* é exercida pela negra, por isso a " 'mãe preta' é a mãe", construindo uma alegoria do *infans* com a cultura brasileira "cuja língua é o pretuguês" (1984, p.235), pois essa função de cuidado materno também diz respeito à transmissão da língua materna. Nesse sentido, aos psicanalistas atentos à sua época, talvez seja importante pensar como a recusa ou esquecimento dessa herança linguageira transmitida pelas "mães pretas" na cultura brasileira impacta nos processos de subjetivação individuais/coletivos diante das marcas profundas da escravização, como um gozo que ultrapassa e antecede o próprio nascimento do sujeito. Podemos pensar que não é qualquer herança que é recusada aqui, pois se trata de uma herança colonial que "retira da mãe-babá sua condição humana e a transforma em objeto de compra e venda" (Segato, 2021, p. 243).

Em contrapartida, tanto essas obras de Iberê quanto a pintura destacada por Segato ajudam a desvelar isso que na cultura brasileira talvez seja insuportável para muitos reconhecer: que a *função materna*, a qual se refere à dimensão do cuidado, daquela(e) que cria, educa e acolhe, independente de sexo ou gênero, exercida pela mãe preta produziu uma importante e significativa transmissão que carrega as marcas de uma brasilidade, pela qual se transmite o "pretuguês" como um traço de filiação, "tendo em vista sua participação na produção de uma visão de mundo, de uma emocionalidade específica, e mesmo de um modelo ético nacional brasileiro" (Aragão, 1990, p.9). Não à toa inúmeros artistas descrevem em suas obras seus laços afetuosos com as amas de leite ou babás, assim como o próprio Iberê: "Das

minhas raras alegrias, uma me vem à mente: criança, aguardo ansioso a chegada do trem que traz a Bua¹⁸ (Camargo, 2009f, p.31).

Para a psicanálise a dimensão da filiação é algo fundamental na constituição do sujeito, no que se refere ao reconhecimento dos traços familiares e/ou da cultura que permite uma continuidade simbólica na cadeia geracional da qual pertencemos. No texto *Os complexos familiares na formação do indivíduo*, Lacan (2003c) comenta que, em grupos sociais, os ritos, costumes e tradições espirituais são transmitidos, mas é na instituição familiar que prevalece a aquisição da língua, legitimamente chamada materna, organizando as emoções conforme o ambiente e os processos fundamentais do desenvolvimento psíquico. Mas, se estamos falando aqui de uma recusa à filiação pela função materna da mãe preta, um não reconhecimento histórico, um desmentido ou uma certa "forclusão da mãe negra" (Segato, 2021, p. 226) como ausência de inscrição desse traço, talvez possamos pensar que isso poderá incidir em diversos impasses no que se refere às condições de investimento libidinal nas relações, de reconhecimento de uma dívida histórica e de suportar a presença da alteridade no laço social.

Por outro lado, nessa via da transmissão geracional, é importante considerar o saber que as inúmeras mulheres negras que habitaram e ainda habitam os lares brasileiros carregam exercendo trabalhos domésticos e cuidando das crianças de outras famílias. Trata-se de um saber demarcado pelos "segredos mais íntimos da sociedade branca", como demarca Patricia Hill Collins (2016, p.99), que desmistifica o poder branco, pois testemunharam que "não era o intelecto, o talento ou a humanidade de seus empregadores que justificava o seu *status* superior, mas o racismo". A transmissão desse saber que carrega o testemunho da dimensão do racismo contra mulheres negras é fulgurante na obra *Memórias da plantação*, de Grada Kilomba (2019), assim como em muitas outras obras de diversas autoras negras. O "racismo cotidiano" (Kilomba, 2019, p. 29), que reencena um passado colonial a cada década, impõe uma realidade traumática ao sujeito negro que não pode ser negligenciada. Talvez seja essa uma das dimensões que muitas vezes permanece no campo do não-dito, sem inscrição simbólica na cultura brasileira que glorifica sua história colonial. No entanto, com as obras visuais e literárias, talvez possamos pensar que "aquilo a que nos dá acesso o artista é o lugar do que não pode ser visto - e resta ainda nomeá-lo (Lacan, 2003d, p.192).

4.2 Fragmentos da escravização no Rio Grande do Sul: entre o passado e o presente

¹⁸ Apelido da ama de leite negra que se chamava Juliana Burn.

" Um talho fundo na carne do mapa:
Américas e África margeiam.
Um navio negreiro como faca:
mar de sal, sangue e lágrimas no meio.

Um sol bem tropical ardendo forte,
ventos alísios no varal dos juncos
e sal e sol e vento sul no corte
de uma **ferida que não seca nunca.** "

(Charqueada Grande, *Oliveira Silveira*)

No anacronismo dos restos históricos que se reviram entre passado e presente, seguimos com mais algumas construções para tentar abordar alguns efeitos da colonização e escravização no Rio Grande do Sul que ainda ecoam em nossas cidades de forma cada vez mais sofisticada. O marco da *Revolução Farroupilha* ou *Guerra dos Farrapos*, uma das batalhas mais lembradas na historiografia sulina, introduziu elementos que até hoje compõem o imaginário social sobre o gaúcho. Através da comemoração do dia 20 de setembro, a população "revive anualmente uma espécie de herói positivado" (Golin, 1983, p. 85) em grandes espetáculos de desfiles públicos e festas tradicionalmente *gauchescas*. Pesavento (1985, p.75) pontua que a visão que se difundiu da Revolução Farroupilha "assume contornos de tragicomédia", pois evoca a imagem de uma certa epopeia que eleva os atos de bravura dos principais "heróis", entre eles o líder militar Bento Gonçalves, justamente no momento em que a miragem triunfal do *centauro dos pampas* começou a entrar em declínio com a entrada na modernidade, "personagem" que insiste com força até os dias de hoje.

A construção simbólica do mito do gaúcho heroico parece ter iniciado com a inserção do gaúcho dito primitivo nas estâncias privadas. Quando esse "gaúcho primitivo" não existia mais, pontua Schüller (2016), o mito do gaúcho soberano, montado em seu belo cavalo, defensor das fronteiras e da liberdade, é incorporado. Os aparatos ideológicos dessa imagem heroica foram ainda mais reforçados como via de sustentação de poder dos grupos dominantes que enfrentavam uma crise, nas décadas de 1930 e 1940. O padrão de acúmulo de capital pelos pecuaristas gaúchos mudou com a especialização do Estado em exportar a baixo custo produtos alimentícios para consumidores urbanos do mercado interno brasileiro, reafirmando sua posição em ser o *celeiro do país* e, findando-se, assim, a ilusão de autonomia e isolacionismo riograndense (Pesavento, 1989).

Da monarquia à república, a insistência da figura do gaúcho heroico é fortemente atravessada pela representação dos traços de colonizadores europeus e militares, usualmente conservadores e violentos, que ocuparam inúmeras posições de poder nas batalhas e

apropriações das terras sulinas, bem como, em cargos políticos. Mesmo com toda a crise econômica, política e social que assola a contemporaneidade, o monumentalismo heroico persiste, transmitindo uma herança colonial. Eleva-se o traço do gaúcho heroico ali onde essa imagem já se mostra decaída, eliminando quaisquer outros traços étnicos que dizem da herança africana e indígena que também marcaram as origens sulinas e foram "aprisionados nas margens da história" (Rufino, 2019, p. 9). Desta forma, se constrói um mito universalizante, incorporado por boa parte do corpo social, que dissolve os traços da alteridade e, como pontua Costa (2019b), quaisquer outros traços que se mostrem diferentes no plano do imaginário e que interpelam a sustentação de um ideal mantido por um grupo é respondido com agressividade.

Também cabe aqui, tentarmos pensar alguns efeitos das paixões por essa "bela imagem" do *centauro dos pampas* e o que ela recobre. A construção de um mito tenta dar conta dos efeitos da *cena originária* que funda um sujeito ou uma cultura, questão fundamental para a psicanálise desde Freud. Se em *Moisés e Monoteísmo*, Freud (2018) considera a *verdade histórica* como algo que se transmite através de traços mnêmicos entre as gerações, no seminário *O avesso da psicanálise* Lacan (1992) relança a questão da *verdade* ao considerá-la em sua dimensão de *semi-dizer*, sendo o mito o que melhor a encarna. É no meio da "besteirada" em torno do mito, lembra Lacan (1992, p.116), que a "verdade se mostra em uma alternância de coisas estritamente opostas".

Nesse sentido, os significantes das imagens míticas, tomadas na concepção do mito como linguagem, quer seja visual ou verbal e, ao se apresentarem em relação com a história e de forma ambígua, simultaneamente pleno de um lado e vazio de outro (Barthes, 2001), parecem se constituir num certo emaranhado de "polaridades amontoadas" (Didi-Huberman, 2013, p.175) que agitam os restos fossilizados do passado no presente entre o movimento e a paralisia, o encanto e o horror, Eros e Tânatos. Algo como a *phatosformel* de Aby Warburg, pela qual ou "por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas" (Didi-Huberman, 2013, p. 173).

Lévi-Strauss (2021, p.35) pontua que ao enunciar que "o conjunto de mitos de uma população é da ordem do discurso. A menos que a população se extinga física ou moralmente, esse conjunto nunca é fechado", sendo a exigência de um discurso mítico total algo sem sentido, refere o autor. Falar em mito de origem de um determinado imaginário social passa pela elaboração inventiva de uma memória coletiva, suporte das identificações, mas, também é importante considerar que "a autenticidade de um mito não se mede pela sua adequação ou não à realidade objetiva, mas sim, pelo *poder de evocação e mobilização dos discursos e*

imagens" (Pesavento, 1993, p 388 [grifo meu]). O poder de pregnância das imagens e palavras que, para a psicanálise, como vimos anteriormente, enlaça fortemente o sujeito com o mundo, opera justamente nessa construção do mito, simultaneamente individual e coletivo, que um sujeito ou cultura de cada época vem a construir em torno do *vazio* estrutural das origens. Nesse sentido podemos pensar que, construído a partir da predominância de uma história monumental, o estereótipo do gaúcho heroico, além de recobrir a diversidade de traços étnicos que compõem a população gaúcha, recusa a violência das nossas origens.

Considerando a verdade em seu caráter de *ficção*, Lacan (1995, p.258) ressalta que o mito "demonstra certas constâncias que não estão absolutamente submetidas à invenção subjetiva". O que o psicanalista parece estar apontando é que as construções míticas também são atravessadas pelo efeito dialético da cultura sobre o sujeito. Inspirados em Barthes e Lacan, os autores Corso, Mano & Weinmann (2018, p.80) tomam o mito como "ficções coletivas que recobrem o real do desamparo". Por outro lado, a psicanalista Neusa Santos Souza (1983) considera que além de escamotear o real, o mito é um discurso que produz o ilusório e nega a história, objetivando a transformar em "natureza". Além disso, conforme esta autora: "é a autoridade da estética branca quem define o belo e sua contraparte, o feio, (...) é ela quem afirma: "o negro é o outro do belo" (1983, p. 29), sendo o mito, o instrumento formal da ideologia. Mais ainda, como evidencia Gonzalez (1988, p.70), se trata de um "véu ideológico do branqueamento" que minimiza e tenta apagar a contribuição da cultura negra, bem como indígena, das formações histórico-culturais para manter elevado um mito de superioridade branca.

Voltamos a mais alguns elementos históricos que forjam o mito do gaúcho heroico tão exaltado pelo marco da Revolução Farroupilha. Se faz importante lembrar que essa guerra foi movida por interesses econômicos e políticos de grupos pecuaristas, como estancieiros e charqueadores, que estavam insatisfeitos com as taxações de impostos cobrados pelo governo imperial e, em 20 de setembro de 1835, iniciou-se uma guerra civil que durou quase dez anos. A exaltação do caráter guerreiro, da liberdade e independência em relação ao poder central passou a falsa ideia de que todos os gaúchos lutaram juntos contra o império, discurso que serviu muito mais para legitimar os ideais da elite farroupilha, do que para questionar a manutenção da "escravidão", pois foi defendida uma liberdade restrita a seus próprios interesses (Kuhn, 2011).

Para conquistar seus ideais, os farrapos capturaram negros das tropas adversárias para incorporá-los ao seu exército em troca de liberdade da condição de escravos. No entanto, a construção da historiografia oficial gaúcha normalmente não conta que os farrapos

começaram a perder a guerra e, com isso, o Império não aceitaria a libertação dos escravos. Com medo de uma rebelião, o destino dos negros farrapos foi serem covardemente desarmados pelo General David Canabarro e, logo após, exterminados pelas tropas Imperiais, ao comando de Duque de Caxias, episódio conhecido como *Massacre de Porongos*, em 14 de novembro de 1844 (Silva, 2010).

Além de recobrir um conflito perdido, a identificação mítica com os farroupilhas como heróis vencedores (Betts, 2016) soterra as marcas de uma luta que foi financiada pela venda de homens e pela traição infame aos combatentes negros que receberam a morte como alforria. O genocídio negro de *Porongos*, ficou fora da inscrição histórica da memória social gaúcha, pelo menos na transmissão daquela historiografia que é considerada oficial, elevando-se os traços daqueles que produziram tamanha violência. Nesse sentido, como pontua Costa (2019b, p.67): "uma imagem de poder no lugar de um trauma, pode encobrir lutos não realizados", pois a função simbólica de reconhecimento social da existência daqueles que se foram é o primeiro tempo do luto, para que, a partir daí, cada um possa elaborar suas perdas singularmente, nos lembra a autora. Aqui vale lembrar o que Barthes (2001) pontua sobre a intenção de negar a guerra (e suas atrocidades). O autor aponta dois meios: mencioná-la o menos possível (o mais comum) ou dar-lhe um significado do seu próprio contrário, processo perversamente astucioso que está na base de boa parte das mistificações da linguagem burguesa: "*guerra* é então empregada no sentido de *paz*, e *pacificação* no sentido de *guerra*" (2001, p.87).

Assim como no resto do país, o Rio Grande do Sul se ergueu às custas da mão de obra escrava que arrebatou primeiramente os índios, com o trabalho nas plantações, estâncias e engenhos e depois os negros africanos trazidos para cá. Com o desenvolvimento da economia charqueadora nas terras gaúchas, que se intensificou ainda mais, entre os anos de 1810 a 1828, principalmente na região de Pelotas, o tráfico de escravos vindos do Rio de Janeiro aumentou consideravelmente, pois eram utilizados como mão de obra preferencial (Kuhn, 2011). Mesmo depois do fim da *Guerra Farroupilha*, o número da população escrava, em 1858, era bastante alta, sendo os escravos mantidos como mão-de-obra nas charqueadas, estâncias e atividades urbanas.

Para finalizarmos aqui, antes do próximo *giro* entre passado e presente, se faz importante considerar que a história da escravização precisa ser lembrada não só como uma história marcada por muito sofrimento, etnocídio, exploração e opressão do corpo negro, mas também pela resistência e criação na luta contra a humilhação da escravização, pois a *herança africana* é revificadora das forças (Gonzalez, 1988).

4.3 Preservar o *avesso*: um outro giro entre o passado e o presente

"É necessário preservar o *avesso*, você me disse. Preservar aquilo que ninguém vê. Porque não demora muito e a cor da pele atravessa nosso corpo e determina nosso modo de estar no mundo" (Tenório, 2020, p. 61). Esse recorte é da obra literária *O avesso da pele*, ganhadora do prêmio Jabuti, no ano de 2021, do autor contemporâneo Jeferson Tenório. No enlace entre individual e coletivo, passado e presente, de forma crítica e avessa às narrativas gaúchas de ideal heroico, esta obra coloca em cena a dolorosa experiência de *tornar-se negro*, como lembra a psicanalista Neusa Santos Souza (1983), em terras sulinas. A narrativa é ficcional, mas diz muito dos ecos da escravização que ainda assombram os dias de hoje e assim como as obras do artista Iberê Camargo, é uma obra literária que *preserva o avesso*, reaviva a memória soterrada.

Diante da sua ancestralidade e história familiar, as enunciações em segunda pessoa do narrador Pedro, colocam em cena a tentativa de reinvenção da vida tecida por um filho enlutado que conversa postumamente com o pai, morto pela sua cor da pele num bairro periférico da cidade de Porto Alegre, local onde este dava aulas de literatura para adolescentes numa escola. Ter alcançado o sonho de se tornar professor movido por sua paixão pelas narrativas literárias, não o protegeu de tamanha violência racial, como enunciado por um dos alunos: "o professor Henrique Nunes não morreu por mera circunstância da vida, morreu porque era alvo de uma política de Estado" (Tenório, 2020, p. 180). Não leva muito tempo para o filho se dar conta que o seu pai tentou lhe transmitir, desde muito cedo, a importância de resistir e lutar contra a opressão racial entranhada nas relações cotidianas. O filho enuncia:

As pessoas que te mataram ainda estão soltas (...) mas elas nunca saberão nada sobre o que você tinha antes da pele. Jamais saberão o que você carregava para além de uma ameaça. Por isso, sigo recontando a tua vida, que também é um pouco da minha (Tenório, 2020, p.184).

Na transmissão geracional entre pai e filho, e naquilo que a própria construção *ficcional* desta obra literária nos transmite coletivamente, o saber fazer com os *restos* e o *avesso* de memórias soterradas produz certo anteparo àquilo que do traço da pele negra é tomado como uma ameaça no laço social, perpetuando violências. Como uma obra que possibilita a construção de uma *Outra cena* do sujeito/cultura, da *ficção* individual de cada personagem que toca naquilo que é da ordem da realidade social, *O avesso da pele* é como um arquivo que restitui os negros à sua história, pois tudo o que estes viveram como memória não

necessariamente deixou vestígios e onde foram produzidos não foram preservados, como ressalta Mbembe (2014). São como "restos dispersos em todos os cantos do mundo", sendo que o "gesto histórico por excelência consistirá doravante em passar do estatuto de escravo ao de cidadão como *os outros*." (Mbembe, 2014, p. 60).

A obra de Tenório (2020) é no mínimo contundente em despertar no leitor a violenta realidade das pessoas negras em nosso país e também lembra que talvez, por algumas especificidades históricas, "no sul do país, um corpo negro será sempre um corpo em risco" (p.184). No livro *A violência no coração da cidade* (2005), o psicanalista Paulo Endo tece uma profunda análise sobre os efeitos discriminatórios e violentos do processo de urbanização de uma grande metrópole, como São Paulo, enfatizando a herança viva de nosso passado colonial que incide em outras formas de violências atuais, como vimos anteriormente com Schwarcz, na seção 3. A borda contínua entre corpo, violência e grandes cidades, traça fronteiras no direito de habitar e circular pela cidade que não é igual para todos, recaindo sobre o corpo negro e pobre o horror da violência policial ligado aos processos de desapropriações, segregação e exclusão: "A cor da pele, a região geográfica da cidade ou do estado de origem, a roupa, a conta bancária, podem definir e demarcar as fronteiras de quem é cidadão e quem não é" (Endo, 2005, p. 86).

As inúmeras formas de violência que incidem "sobre um corpo sem cidadania e dessubjetivado, privado de seus lugares e, conseqüentemente, de suas referências históricas como habitante da cidade" (Endo, 2005, p. 68), atingem o sujeito negro em sua corporeidade como refere Fanon (2020), pois este se vê confrontado com a linguagem da cultura metropolitana, incorporando uma "máscara branca" para salvar a própria pele. Nesse sentido, este autor ressalta que a "epidermização dessa inferioridade" (Fanon, 2020, p. 25) que demarca a pessoa negra, precisa ser pensada não só no campo do individual, mas também na dimensão social. Como um *resto* fantasmático não inscrito no laço social, o racismo impera em nossas cidades, demarcando a distribuição de bens e recursos entre as populações, erguendo muros entre a convivência urbana.

As cenas que narram os pesadelos repetitivos de um policial, na obra de Tenório (2020), parecem tocar um pouco nisso. Barulhos que vêm da *área de serviço* invadem as construções oníricas do policial que dormia depois de um intenso e violento dia de trabalho, se levantando para verificar. É surpreendido por homens negros armados que entram pela cozinha e "invadem" seu apartamento para levar seus filhos e esposa. O policial acorda angustiado. Os sons desses corpos negros que perturbam seus sonhos não o deixam dormir. Não é possível fechar os ouvidos! Como representantes de um Estado violento, abordar e

matar corpos negros (que também existem como filhos, esposas, maridos, pais, etc) é rotina na polícia brasileira. Depois da insistência desses pesadelos, o policial volta para o trabalho inquieto. O que não o impede de seguir com a sede de vingança pela morte de um colega policial. Aborda todo e qualquer negro que cruza pela sua frente, entre eles o professor *Henrique*, fuzilado ao ser abordado na saída de uma aula, pois resistiu com aquilo que imaginava ser sua arma: no ato de retirar um livro de literatura da sua própria bolsa.

Aqui é importante trabalharmos um pouco mais com a *pele negra* como um marcador social de ameaça e invasão. Talvez possamos pensar os sons dos corpos negros que invadem a casa do policial em seus sonhos desta cena literária, como uma forte alusão que o território brasileiro não transpôs os *ecos* que restam de não resolvidos do seu próprio "passado" colonial. Aqui não existiria um certo *ponto surdo* na pulsação do corpo social que abriria espaço para a construção de um novo diante dos restos fantasmáticos não resolvidos do passado. Nesse sonho, os sons dos homens negros parecem ressoar algo carregado de sentido e sem aberturas, como supostos "ladrões" do gozo pleno que se infiltram na casa do policial. "Corpos-coisas indesejáveis" (Endo, 2005, p. 66) que só lhes seria permitido ter acesso a determinados bairros das grandes cidades pela área de serviço/cozinha.

Lembremos que o *som* não é da mesma natureza que a *voz*, sendo esta última situada como objeto da pulsão. Na clínica, muitas vezes o *som* se apresenta como um traço de construções alucinatórias, como nas formações paranoicas, nas quais se tem certeza que o som pertence a um Outro que deseja o mal do sujeito (Costa, 2019b). No laço social, talvez possamos pensar que a invasão de sons/barulhos ressoam algo de um resto de real que ainda não passou pela dimensão simbólica da linguagem coletiva. Algo empurrado para baixo do tapete da nossa história monumental, como a violência racial.

Aqui não parece se tratar do *estranho familiar*, no sentido daquele que numa constituição moebiana carrega traços que também me compõem: todos nós como "*amefricanos*" (Gonzalez, 1988, p. 77), uma composição de traços étnicos que romperia com as fronteiras de caráter territorial, linguístico e ideológico, como pontua esta autora. Mas sim, de um *estranho invasor*, onde a "imagem do *duplo* se confunde com o eu ideal" (Souza, 1998, p. 159) e não reflete a própria imagem de onipotência e plenitude daquele que olha, recusando os traços de alteridade. A imagem do duplo toma um sentido ameaçador e terrífico por fazer contraste e apontar a precariedade do eu: "o que era imagem especular, vira espectro, vulto, fantasma anunciador da morte. O que era motivo de júbilo torna-se causa de estranheza, o familiar agora é estranho" (Souza, 1998, p. 159).

Vale a pena lembrar que a fundação desse conceito do *estranho familiar* na psicanálise se deu com Freud (2010b) no texto, *O inquietante*, como já comentado anteriormente, e numa breve nota de rodapé o psicanalista traz um precioso recorte que relata a sua própria recusa e estranhamento diante da sua imagem mais envelhecida no reflexo de uma janela de trem em que estava viajando: "logo reconheci, perplexo, que o *intruso* era minha própria imagem, refletida no espelho da porta de comunicação. Ainda lembro que a figura me desagradou profundamente" (2010b, p.370, grifo meu). É interessante esse destaque que Freud dá a algo de um traço do próprio eu, ou seja, algo da dimensão do familiar que se mostra como "intruso", rompendo com o espelho de uma imagem apaziguadora no plano do imaginário, abalo narcísico que faz o próprio sujeito vacilar diante da contemplação de sua própria imagem para ver-se outro. Uma certa divisão subjetiva pela qual surge a experiência do estranho que irrompe em um espaço "entre" o eu e algo da exterioridade, surgindo uma imagem como duplo e não como unificadora do corpo.

Iberê Camargo produziu um pequeno texto, chamado *O duplo*, escrito em 1994, ano de sua morte, que também parece ressoar algo desse estranhamento que arrebatava o sujeito numa espécie de "divisão de si mesmo em duas pessoas" (Rivera, 2005 p.43) e se aproxima da experiência freudiana no trem. O conto do artista parece ter sido escrito de forma tão precisa no que se refere a essa desestabilização de si mesmo que vale a pena trazê-lo na íntegra:

Sentado num dos primeiros bancos do ônibus número 15, Praça São Salvador-Rio Comprido, vejo surpreso, e logo com crescente espanto, minha imagem refletida no retrovisor, com traje e movimentos que não são meus. Para afastar a possibilidade de uma alucinação, faço, como prova, exaustivos gestos propositadamente exagerados, que a imagem refletida não repete.

- Um sócia? Mas esse é *semelhante, jamais idêntico*.

Meu desassossego, meu espanto crescem.

O outro, com roupa e movimentos diferentes, permanece tranquilo, impassível, alheio à minha presença e parece nem se importar em ser réplica.

- Ele não me terá visto? Impossível, estamos próximos. Ele talvez ocupe um assento à minha frente. Não sei.

A ideia do indivíduo em ser dois apavora.

Já agora preso de um terror incontrolável, soo a campainha do coletivo e desço precipitado, sem olhar para trás, sem sequer ousar localizá-lo: falta-me coragem para *ver o outro que vive fora de mim*. (Camargo, 2009b, p. 33, [grifos meus])

É interessante que "ver o outro que vive fora de mim" implica a dimensão do olhar, no que este puder transpor ver além de si mesmo, um complexo trabalho subjetivo. No conto acima, Iberê também ressalta que o semelhante, jamais é idêntico, nos convocando a pensar que por mais que todos tenhamos traços em comum, também temos inúmeros traços diferentes que precisam ser reconhecidos. Parece um importante reviramento na suposta

dimensão igualitária do *mito da democracia racial* que tenta "apaziguar" ou apagar as diferenças sociais, econômicas, culturais e subjetivas de um povo.

No seminário da angústia, Lacan retoma as proposições freudianas sobre o *Unheimlich*, o estranho, destacando que *Heim*, o familiar, carrega um certo sentido de "casa do homem": "Digamos que, se essa palavra tem algum sentido na experiência humana, é o da casa do homem (...) O homem encontra sua casa num ponto situado no Outro para além da imagem de que somos feitos (...) Esse lugar representa a ausência em que estamos" (Lacan, 2005, p. 58). Esse traço do Outro para "além da imagem que somos feitos" parece situar uma dimensão importante no que se refere à sustentação das identificações e da unificação do corpo que mantém nossa unidade narcísica, como trabalhado por Lacan no *Estádio do espelho*. No entanto, quando a imagem especular se transforma na imagem do duplo, do *estranho invasor*, o sujeito depara-se com sua ausência mais radical, provocando angústia diante de uma *coisa* sem nome, um gozo sem representação. Nesse sentido, quando o outro ocupa o lugar de estranho "serve ao sujeito de cabide para projeção de seu gozo extimo – esse buraco íntimo/exterior não representável" (Costa, 2019b, p. 79). Desta forma, algo do interior é projetado em um traço do outro, situando nele algo do próprio gozo que rejeita.

Esse suposto mal que estaria localizado no outro evoca uma violência originária que, numa *continuidade* entre o "passado" colonial brasileiro e as violências atuais (Seligmann-Silva, 2016), implicam efeitos nefastos que incidem nas identificações, como *restos* fantasmáticos da escravização que insistem entre as gerações. Se por um lado os traços identificatórios compõem a unificação de uma imagem, constituindo a relação com o semelhante como vimos, por outro lado, o traço também funciona como um objeto em si mesmo, tomando o outro como um gozo que precisa ser eliminado como na lógica da segregação (Costa, 2019b). Ali algo de um mal absoluto é projetado no outro, experiência radical, que a obra de Tenório (2020) parece ressoar em sua construção literária colocando em cena os efeitos nefastos do racismo brasileiro na construção subjetiva do sujeito negro.

5 A SALAMANCA DO JARAU: UM OUTRO *AVESSO*

A partir de mais um giro, um outro avesso, a explosão do jogo de cores e *restos* que se abrigam nos abismos dos painéis iberianos abaixo abriu caminho para mais um cotejo entre as pinturas do artista e outra importante obra literária gaúcha: *A Salamanca do Jarau* (2019), lenda do escritor gaúcho Simões Lopes Neto (1865-1916).





Figura 41 - Painéis Salamanca do Jarau, 1960

Iberê Camargo

pintura sobre 8 painéis em fórmica

70x40 cm em cada

Acervo da família Oswaldo Aranha

Fotos de Fábio Del Re

Em ressonância com a lenda de Simões, esses painéis parecem jogar com um vivo que borbulha intensamente na mata como um lugar de encantamento (Rufino, 2019). Bichos,

fantasmas, santos, pedrinhas, ossadas, vento, água, plantas, índios, homens, mulheres e princesas de além-mar como "seres de encanto" (Simas & Rufino, 2018, p. 9) vão se movendo e dançando em torno de algo que, mais uma vez aqui, não se mostra explicitamente na materialidade das imagens, mas se encontra transfigurado nas redes de significantes que vão compondo um mundo *ficcional* em torno do enigmático das origens. Muitos são os pontos que envolvem o leitor na lenda da salamanca, vou tentar escolher alguns entre as inúmeras leituras possíveis. Sua musicalidade linguageira impressionante, muito marcada pelo mundo rural sulino e interiorano, rompe com certa constância e silêncio da suposta vida "pacata" do campo nas cenas literárias que se "estouram" em verdadeiros mistérios. Outro ponto importante são "as muitas *fronteiras* do Cerro do Jarau" (Guazzelli, 2018, [grifo meu]) que se mostram nas entrelinhas da lenda, como iremos ver. Aliás, não seriam as lendas uma construção ficcional que criamos diante do insuportável e/ou enigmático da travessia entre territórios estrangeiros das nossas origens?

Para a psicanálise, o movimento moebiano entre *fronteiras* é um espaço que se abre e articula o dentro e o fora de inúmeros mundos, como já comentado anteriormente. O Cerro do Jarau, onde se desenrola a lenda, localizado em Quaraí/RS, é um território *fronteiriço* muito próximo ao Rio Quaraí que faz divisa entre o Rio Grande do Sul e Uruguai, região marcada pela forte disputa de terras entre portugueses e espanhóis. Se por um lado uma *fronteira* divide territórios erguendo certas barreiras, por outro lado, nos espaços fronteiriços circulam uma diversidade de gente, línguas e coisas, borrando os limites entre o eu e o outro. À misteriosa fuma localizada no Cerro do Jarau, escura e profunda, associa-se causos sobre o desaparecimento de atrevidos que ali entravam, talvez relacionada a crenças indígenas, mas, foram as tradições de origem europeia que numa extensa mitologia sobre as covas, lhe nomearam salamancas pela provável origem em tempos medievais de Salamanca, na Espanha, entre elas a Salamanca de Jarau (Guazzelli, 2018).

A singularidade literária da Salamanca simoniana - existem muitas variações dessa lenda¹⁹ - é contundente em ecoar a diversidade de vozes fundantes locais que também retumba os traços das inúmeras cores e ritmos que configuram a riqueza da *lalingua* brasileira e também constituíram a população rio-grandense. Simas & Rufino (2018) nos lembram que, em nosso *Brasil terreiro*, o qual abraça as misturas do povo que compõem cidades e matas encantadas, os tambores são autoridades invocantes que têm bocas, falam e comem. Nesse sentido, que possamos adentrar na lenda de Simões de uma forma que seja possível escutar e

¹⁹ Guazzelli (2018) pontua ser possível que a salamanca simoniana tenha suas origens nos nossos vizinhos platinos, pois no Uruguai também existem furnas, e sobre uma delas no Cerro Arequita, correm crenças de que lá se abrigaram três feiticeiras charruas que recebiam visitas para soluções mágicas, havendo relatos de trabalhos dessas feiticeiras contra homens brancos que foram cruéis contra os indígenas.

acompanhar os ritmos e movimentos dos diversos corpos e vozes que compõem essa bela lenda.

De início, o narrador apresenta Blau Nunes, um homem simples e não poderoso²⁰, "gaúcho pobre, Blau de nome, guasca de bom porte, mas que só tinha de seu um cavalo gordo, o facão afiado e as estradas reais" (Neto, 2019, p.157). No entanto, Blau não se acanha em revirar as coxilhas mato a dentro, cantarolando e galopando em seu cavalo em busca de um boi barroso, enquanto pensava na sua pobreza e no atraso das suas coisas. Não podemos lembrar aqui o conto de Iberê, trabalhado anteriormente, o qual também trazia como personagem principal um certo homem "decaído" e às avessas da "lendária" imagem do gaúcho heroico? O autor Fischer (2014) pontua que muitos escritores, como Simões Lopes Neto ou Guimarães Rosa, narram tipos humanos de todo canto do Brasil de uma forma que olham para suas origens pessoais e culturais ligadas ao mundo rural ou do sertão, colocando em cena de uma forma não óbvia, um mundo que morria diante da lógica da cidade e da mercadoria.

De gaúcho forte e valente que sempre foi, Blau agora não tinha mais tanta força com o facão. De domador astuto, agora é "volteado". De boa mão no plantio, agora se encontrava em luta contra a praga, contra o não brotar das flores do arvoredado ou a fruta azeda. E "neste enquadre de declínio" (Pereira, 2011) do mundo rural que vai enlaçando a leitora e o leitor já no início da trama, Blau continua campeando sem topar com o boi barroso, mas, de repente, dá de cara com um vulto de "face tristonha e mui branca" (Neto, 2019, p.159). Era o santão da salamanca do Cerro, figura que muito já tinha ouvido falar nas rodas de causos, daqueles assuntos que se faz mistério, que se fala "baixinho, como num medo" (2019, p. 159). Aqui já aparece a marca transgeracional de transmissão oral dos causos misteriosos e uma travessia entre a *fronteira* do mundo real e o mundo fantástico.

No encontro com o santão, Blau claudica com arrepios, mas apeia do cavalo com coragem e nos chama atenção que cumprimenta o estranho sujeito com uma expressão cristã: "Laus' Sus-Cris' " (louvado seja cristo), o que lhe é respondido com "para sempre, amém". Nas primeiras trocas de palavras entre os dois homens, ao santão enunciar que o boi foi parar cerro acima, Blau faz menção à sua origem guarani: "sou tapejara, sei tudo, palmo a palmo, até a boca preta da furna do cerro" (2019, p. 160) e reafirma também saber algo sobre a salamanca do cerro do Jarau a partir das histórias contadas pela avó charrua. A autora Pereira (2011) salienta que já de saída, esta lenda joga com um admirável trato de linguagem, a do

²⁰ Apresentado no início do *Contos Gauchescos & Lendas do Sul* como o narrador "tapejara Blau Nunes, desempenhado arcabouço de oitenta e oito anos (...) genuíno tipo - crioulo - rio-grandense (hoje tão modificado)" (Neto, 2019, p.16), entre moço e velho acompanhou inúmeras guerras e viu desde a serra, os rios, a campina e até mesmo as cidades.

campo e a missioneira, mistura que traz o originário do povo (português, o espanhol e o índio) que configurou o Rio Grande do Sul, sendo uma *ficção* narrativa que trabalha com a herança colonial brasileira. Travessia languageira de *fronteiras*!

Especificamente nesta lenda, Simões não menciona tão explicitamente os traços dos negros escravizados como povo que também muito sofreu com o horror e a devastação dessa herança colonial em terras sulinas. Isso aparece nas entrelinhas *fronteiriças* da linguagem. Quando Blau Nunes começa a contar a história encantada que ouvira da sua avó para o santão, um detalhe que se mostra nas *dobras da linguagem* (Rufino, 2019) parece fazer alusão aos negros africanos trazidos para o Brasil. Novamente a travessia de *fronteiras*, que foi desigual para cada povo, se apresenta. O personagem narra que nas terras *além-mar*, havia uma cidade espanhola chamada Salamanca, onde viviam mouros que guardavam um condão mágico no "regaço de uma fada velha", a qual se transformava em uma linda princesa moura encantada. Ao perderem uma batalha e "fingidos de cristãos", os mouros e outros espanhóis "de alma renegada" (menção às práticas genocidas?) atravessaram o mar e vieram parar nas bandas de cá à procura de riquezas para se reerguer, como ouro e prata – elementos da natureza extraídos pelo suor do trabalho escravo – e, por segurança, trouxeram escondido a fada velha. Enuncia Blau: "e devia ter mesmo muita força o condão, porque nem os navios se afundaram, nem os frades de bordo desconfiaram, nem os próprios santos que vinham não sentiram..." (Neto, 2019, p. 161).

Aqui podemos lembrar que, com espírito colonizador, os espanhóis atravessaram vigorosos as *fronteiras* do mesmo mar em que as populações negro-africanas partiram sem retorno ou para aqueles que ficaram e tiveram que lidar com os *restos* mnemônicos dos ancestrais que não voltaram. Por isso, como propulsor do não esquecimento, os negros africanos nomeiam o oceano como "calunga grande", ou, em outras palavras, "grande cemitério" (Rufino, 2019). Águas salgadas que não necessariamente divide os mundos e faz arder as feridas daqueles que precisam reinventar uma maneira encantada de travessia para encarar o esquecimento coletivo das mortes dos escravizados, bem como, lidar com os efeitos expressivos do racismo. Não à toa, os batuques à beira-mar, os versos de um samba, o louvor ao mar, ao rio e às matas são formas encantadas de invocar os antepassados e *dobrar a morte* (Simas & Rufino, 2019).

Na continuidade da lenda, os espanhóis mal botaram os pés em terra e foram visitados pelo Diabo das terras daqui, Anhangá-pitã, que "folgou", enuncia Blau, porque os nativos dessas terras de serras e campanhas, eram gente sem cobiça de riquezas, diz ele, que só viviam dos alimentos distribuídos pelas mão de tupã: "Anhangá-pitã folgou, porque assim

minava o peito dos inocentes as maldades encobertas que aqueles chegados traziam" (Neto, 2019, p.161). Para Guazzelli (2018, p.240): "Anhangá seria uma entidade espiritual tupi-guarani ligada à vida animal, não sendo bondosa ou maldosa; sua associação ao Diabo cristão foi feita pelos jesuítas". Seguindo a lenda, se inicia aqui um reviramento de uma certa luminosidade retumbante e fervorosa na experiência de sua leitura, justamente no momento em que o diabo transforma o precioso condão mágico em pedra transparente, esfregando-o no suor do seu corpo e, com o sopro do seu bafo quente sobre a fada moura a transforma em uma lagartixa sem cabeça, a *teiniaguá*, encravando no novo corpo a pedra que era condão. Primeira "explosão" de sons e cores!

No sol vermelho do nascer do dia, "a cabeça de pedra transparente ficou vermelha como brasa e tão brilhante que olhos de gente vivente não podiam parar nela, ficando encandeados, quase cegos!..." (Neto, 2019, p. 162). Tamanha imagem enigmática! O excesso de brilho da *teiniaguá* quase cega os olhos deslumbrados dos sacristãos que se capturam pela miragem de seu brilho que encanta, provocando medo e fascínio ao mesmo tempo. São intensas as passagens que a lenda coloca em cena esse encontro dos sacristãos com a presença enigmática da *teiniaguá*.

A presença do vento, assim como da água, são elementos que parecem demarcar e revirar esses intensos momentos da lenda e arranjam o palco de momentos fulgurantes, como a partida do diabo e a "hora de encantamento" que fascina o santão. Há um "ventarrão de tormenta" quando Anhangá-pitã, levando *teiniaguá* em seu "bocó, corre por léguas e léguas sobre a correnteza do uruguai. Cansado, o diabo cochilou e "só não tomou consciência que a *teiniaguá* era *mulher*..." (Neto, 2019, p. 162, [grifo meu]). Com esta expressão que parece evocar o poder do feminino – que sempre escapa? – Blau Nunes encerra sua versão da história encantada, dito que se repete várias vezes ao longo da lenda. O santão continua a prosa a partir daí: "é certo: não tomou tenência que a *teiniaguá* era mulher" (2019, p.163). E começa a narrar que ele próprio caiu no encantamento da *teiniaguá*, que já dura 200 anos: "a minha cabeça foi banhada na água benta da pia, mas nela entraram soberbos pensamentos maus... O meu peito foi ungido com os santos óleos, mas nele entrou a doçura que tanto amarga, do pecado..." (2019, p.163), passagem que enuncia uma verdadeira mistura de suspostos mundos diferentes. O homem era sacristão nas terras perto do rio Uruguai quando aconteceu o seu encontro com *teiniaguá* e a cena que narra este momento é de tamanha ebulição fervorosa na musicalidade e figuração literária, que vale a pena passarmos por ela:

Todo o povo seesteava, por isso ninguém viu. A água da lagoa borbulhava toda, numa fervura, ronquejando tal e qual como uma marmitta no borralho. Por certo que lá

embaixo, dentro da terra, é que estaria o braseiro que levantava aquela fervura que cozinhava os juncos e as traíras e pelava as pernas dos socós e espantava todos os mais bichos barulhentos daquelas águas... Eu vi, vi o milagre de ferver toda uma lagoa..., ferver, sem fogo que se visse! (...) logo outra força acalmou tudo, apenas a água fumegante continuou retorcendo os lodos remexidos [lembramos mais uma vez aqui do personagem Savino, de Iberê?], onde boiava toda uma mortandade dos viventes que morrem sem gritar (...) quando eu estava na beira da água vendo o que estava vendo, então rompeu dela um clarão, maior que o da luz a pino do dia, clarão vermelho, como dum sol morrente, e que luzia desde o fundão da lagoa e varava a água barrenta... E veio crescendo para a barranca, e saiu e tomou terra, e sem medo e sem ameaça veio andando para mim *a sempre escapada maravilha...*, maravilha que os que nunca viram juravam sempre ser -verdade- e que eu, que estava vendo, ainda jurava ser -mentira! (...) Entrecerrei os olhos, coando a vista, cautelando o perigo; mas a teiniaguá veio-me chegando, deixando no chão duro um rastro d'água que escorria e logo secava, do seu corpinho verde de lagartixa engraçada e buliçosa... (Neto, 2019, pp. 164-165, [grifo e acréscimos meus]).

Que intensa cena que reflete o apaixonamento do sacristão, ecoando a miragem do desejo. A cilada do brilho intenso que captura o Sacristão pela bela imagem da chegada de Teiniaguá até ele, parece dizer daquilo que, para a psicanálise, o sujeito se fascina por um objeto supostamente único e pleno, quando ainda não se reconhece como dividido, como a cobiça do melhor que impulsiona o desejo, o *agalma*, aquele objeto único, "ponto supremo onde o sujeito é abolido na fantasia" (Lacan, 2010, p. 203). Apenas o tão "abençoado" sacristão viu a Teiniaguá se aproximando, enquanto os outros dormiam. A visão privilegiada era somente dele. Mas o interessante é que o sacristão precisa "entrecerrar os olhos", "cautelando o perigo" diante da Teiniaguá, essa "sempre escapada maravilha", o que parece ecoar justamente algo do encontro com a dimensão do feminino, daquilo que diante do enigmático sempre escapa, se desfaz e "evapora", que aponta à falta, que assusta tanto homem quanto mulher, remetendo ao mistério do nascimento/origem, do real da morte, do sexo e do desejo.

Ainda mais interessante é que, a partir desse encontro com a Teiniaguá, o sacristão começou a "falhar" com seus costumes transmitidos pelo "Deus todo poderoso". Sua mão direita parou como chumbo ao tentar fazer "Pelo Sinal", a lembrança recuou diante da tentativa de rezar um "Credo", não conseguiu correr e tocar o sino, nem chamar o padre superior, ficou "sem governo no corpo!" Caiu no encanto. Mas, muito curioso que, mesmo sem forças, avistou uma guampa nos capins e conseguiu rapidamente meter a Teiniaguá para dentro dela e fechar, lembrou que o padre superior contou que quem a prendesse se tornaria o homem mais rico do mundo. Correu para seu quarto na casa grande dos padres e caiu no devaneio: "mais rico que o Papa de Roma", proprietário de castelos e palácios, grandes

estâncias com muitos rebanhos, ouro, plantações, diamantes, escravos, fascinado pela soberba presunção de ser "dono da teiniaguá". Caiu na miragem do suposto gozo pleno evocado pelo espírito colonizador que devastou as terras e as gentes daqui.

Saiu do quarto para buscar mel para alimentá-la, mas, quando voltou, a teiniaguá tinha se transformado em uma formosa princesa Moura. Cada noite ficam juntos, de dia ela some e ele volta atordoado aos trabalhos santos. Numa noite, a Moura quis misturar o mel com o vinho do santo sacrifício que o santão buscou no altar no copo de ouro consagrado, os dois passaram de boca em boca pelos lábios incendiados, se embebedaram e caíram abraçados. Momento sublime de mais uma passagem entre as *fronteiras*, de mistura entre o sagrado e o profano, marca constante nessa lenda de confronto entre o santo e o infiel, deus e o diabo (Pereira, 2011).

Amanhecendo, o sacristão foi descoberto pelos santos padres através dos vestígios que sobraram daquela noite e foi sentenciado à morte por enforcamento. Enraivecido, repete que foi condenado por "ter dado passo errado com bicho imundo, que era bicho e mulher moura, falsa, sedutora e feiticeira" (Neto, 2019, p.171). Mas envolto pelo povaréu, derruba uma lágrima de saudade pela teiniaguá que é levada pelo ventarrão que por cima da lagoa retornou e "nas correntezas sem corpo, da ventania, redemoinhavam em chusma vozes guaranis, esbravejando se soltasse o padecente..." (2019, p.171). A lagoa soou um ronco nunca ouvido, "dilatado e monstruoso", e dessa vez, todos viram a teiniaguá. "Ventos, fogo, urubus e estrondos se humilharam, fenecendo, dominados!..." (2019, p.174). Adentrou o silêncio e o povo foi entrando pra cidade, o santão ficou sozinho e "ouvindo com os ouvidos do pensamento o chamado carinhoso da teiniaguá" na barranca do Uruguai, atravessou o rio, foi até ela e foram juntos para o cerro do Jarau.

Por lá, aprisionado no encantamento de 200 anos, sem fome, sem sono, sem poder gozar das riquezas entre os homens, recebe os andarilhos e os convida para entrar na furna da salamanca que se tornou famosa pelas riquezas dadas pela moura encantada. Quando convida Blau, para entrar na furna e tocar o condão, diz que lá dentro não tem ninguém, mas bem que há "vozes que falam...falam, mas não se entende o que dizem, porque são *línguas atoradas* que falam, são os escravos da princesa moura, os espíritos da teiniaguá..." (Neto, 2019, p. 177, [grifo meu]), parece aqui ser outra menção ao apagamento da língua e da história dos índios e negros escravizados em terras sulinas. Blau entra calado na furna e passa pelas "sete provas", enfrentando ventarrões, labaredas, mãos que o agarravam, esqueletos e fantasmas, jaguares e pumas, escutou choros e gemidos de peledores, passou pela boiticinga (uma cascavel amaldiçoada), por mulheres sedutoras e por tropa de anões. Encontrou-se com a

velha Cunhã que lhe deu o direito de sete escolhas já que passaste pelas sete provas, entre elas, para ser bom jogador, bom violeiro, conhecedor de ervas, não errar golpes, saber outras línguas para falar com estrangeiros, ser um artista ou ainda, ser dono de grandes campos e gado. Blau disse não para todas! Recusou à miragem colonizadora.

Então a velha disse que nada o daria. Em seu pensamento, queria lhe dizer "Teiniaguá encantada! Eu te queria a ti, porque tu és tudo!..." (Neto, 2019, p.184). Saiu da furna, montou em seu cavalo e deu de cara com o sacristão, o "vulto de face branca e tristonha" que lhe dá uma "uma onça de ouro que está furada pelo condão mágico", a qual lhe dará tantas outras que quiser, mas só de uma em uma. Com as onças de ouro que iam saindo, uma a uma, da sua guaiaca, foi comprando gados, terras, foi ficando rico, mas todo dinheiro que recebia daquilo que vendia, desaparecia, e todos aqueles que recebiam suas onças tinham prejuízo de igual valor. Maldição que o povaréu dizia ser "mandinga arrumada na salamanca do Jarau" (2019, p.190). Blau começou a ficar "solito" de novo e voltou ao cerro para devolver a onça para o sacristão: "Devolvo! Prefiro a minha pobreza dantes à riqueza desta onça, que não se acaba, é verdade, mas que parece amaldiçoada (...) Adeus! Fica-te com Deus, sacristão!" (2019, p. 191). No entanto, falar três vezes no Nome Santo quebrou o encanto. Estouro! O Jarau "tremeu de alto a baixo", os tesouros da Salamanca incendiaram, os seres da furna "corcoveavam" dentro das labaredas vermelhas e:

Ainda uma vez a velha carquincha transformou-se na teiniaguá... e a teiniaguá na princesa moura... a moura numa tapuia formosa...; e logo o vulto de face branca e tristonha tornou à figura do sacristão de S. Tomé, o sacristão, por sua vez, num guasca desempenado ... E assim, quebrado o encantamento que suspendia fora da vida das outras aquelas criaturas vindas do tempo antigo e de lugar distante, aquele par, juntado e tangido pelo Destino, que é o senhor de todos nós, aquele par novo de mãos dadas como namorados, deu costas ao seu desterro (...) a caminho do repouso! (Neto, 2019, p. 192).

Blau aliviado vai embora, certo de que era pobre como antes, mas ficaria em paz com seu churrasco, seu chimarrão e sua vida. Assim a lenda termina, mas não sem antes enunciar que, desde aí, Anhangá-pitã não foi mais visto, pois ficou desgostoso e escondido "por não haver tomado bem tenência de que a teiniaguá era mulher".

A representação da teiniaguá como "mulher moura, falsa, sedutora e feiticeira" (Neto, 2019, p. 173), na lenda simoniana, parece apontar para a dimensão do feminino como outra figura do *estranho*, como bem pontua Souza (1998, p.159): "o feminino pensado como diferença, alteridade – o feminino como Outro. Outro sexo, outro modo de gozo, outra raça, outro país, outra língua (...) que se opõe ao mesmo, resiste ao um da norma, faz objeção ao

todo, à totalização". Esta autora afirma que é nesse campo aberto do feminino que o estrangeiro habita, que mora nessa região *sem fronteiras*, que convive com outro sentido, com outra significação e que passeia com diversos mundos possíveis onde reinam outra lógica, onde se fala outra língua. É nesse sentido que talvez possamos pensar que a personagem teiniaguá também revira pelo *avesso* a imagem onipotente do gaúcho heroico, masculino e europeu, invocando o feminino e a mistura do povo em nossas origens.

Através das várias vozes que ressoam na Salamanca simoniana, a construção ficcional diante do insondável da origem desenha um casal mítico e miscigenado na origem dos sete povos das Missões que talvez tenha a ver com o voto de desejo em surgir algo novo a partir do encontro entre as diferenças (Pereira, 2011). Falando em mistura que componha todas as cores, crenças e línguas, e não que apague as diferenças, importante aqui, retomarmos, mais uma vez, as palavras da psicanalista Neusa Santos Sousa, no encerramento do seu texto, *O estrangeiro: nossa condição*:

Contra o racismo de todas as cores, de todos os sexos, de todas as crenças, de todas as línguas, de todas as culturas, de todos os países, contra esse horror, que nos valha o estrangeiro – o estrangeiro de toda parte, o estrangeiro do exterior e do interior de nós mesmos. (Souza, 1998, p. 163).

MOMENTO DE CONCLUIR

Porto Alegre/RS, 18 de fevereiro de 2022, sexta-feira. Adentro no consultório e me deparo com uma verdadeira anarquia de livros sobre Iberê Camargo e sua obra, me dando conta que preciso concluir esta escrita que foi atravessada por muitos desafios, entre eles, o fato de ter sido um trabalho elaborado, na maior parte do tempo (em pouco mais de dois anos de mestrado) com o corpo privado de circular entre os pares diante da pandemia do vírus que ainda assola nosso mundo. Ter me ancorado nesta escrita talvez tenha contribuído para atravessar esses tempos sombrios, me perdendo e me encontrando entre o emaranhado de entrevistas, textos e contos escritos pelo artista, desenhos, pinturas e fotografias das obras. Nesse momento de concluir, quase ouço o som dos seus carretéis se movimentando entre muitas cores e formas, os quais ainda fazem me perguntar o que eles ressoam, pois me levaram a muitos lugares e descobertas.

Esses "Carretéis-herança" da infância de Iberê, transmitidos pela mãe costureira, ressoam como objetos que o permitiu construir outros lugares no mundo como artista e, ao mesmo tempo, nos convocam a nos aproximar e transitar pelos *avessos* das nossas origens, dimensão onde parecem se situar os *restos* que muitas vezes tentamos recobrir ou que são (im)possíveis de termos acesso consciente, pois escapam ao campo simbólico das representações significantes. Experimentar com Iberê Camargo o mistério enigmático das origens neste trabalho, em associação com a historiografia sulina, parece nos aproximar daquilo que se mostra como um dos efeitos mais radicais de uma experiência psicanalítica: na aposta com a palavra, jogar com o lugar vazio do objeto perdido para suportar o encontro com a falta, impossível de recobrir e que, por isso, anima o movimento do desejar, permitindo a construção de outros lugares no mundo. Posição diferente daquela tomada pelo personagem Savino, do conto iberiano que abre este trabalho, o qual fica preso na tentativa impossível de recuperar por inteiro o relógio que ganhara de herança da avó. Mas esse conto nos lança um verdadeiro paradoxo: por um lado nos aproxima daquilo que fixa o sujeito neurótico numa nostálgica relação com o passado, mas, por outro lado, revira pelo *avesso* o imaginário do gaúcho heroico, imagem mítica que ainda impera em terras sulinas, influenciada pela literatura romântica e pelas encomendas públicas de obras de arte pelo governo do Estado do Rio Grande do Sul, principalmente nos sécs. XIX e XX, pois o personagem não encarna tal figura.

Porto Alegre/RS, 20 de fevereiro de 2022, domingo de calor. Na sala de casa, abro o computador para retornar a essas páginas nas quais ensaio um momento de concluir. Os efeitos da leitura da lenda simoniana, *A Salamanca do Jarau*, tiveram alguns desdobramentos neste trabalho, mas ainda se impõem. Associo: a- sala - manca. Sala que me remete ao interior, esse lugar protegido da minha casa, onde também muito escrevi essa dissertação durante a pandemia. Mas quando a "sala manca", associo ao momento em que esse interior confortavelmente privilegiado é arrebatado pelo diferente. O que também me remete ao percurso de uma análise, mais especificamente a quando somos surpreendidos pelas formações do inconsciente, pelo encontro com o real, pelas intervenções do analista, pelos impasses da filiação, momentos que convocam o sujeito a construir/escrever outros destinos, outros lugares no mundo, se impondo um trabalho com as quedas dos ideais. *A "Sala-manca" do Jarau* parece nos aproximar disso, na medida em que o encontro enigmático com a Teiniaguá também nos convida a uma verdadeira derrubada, um reviramento da imagem absoluta do *mito do gaúcho heroico*, descentrando essa miragem dos pampas ao introduzir o encontro com o feminino, com a alteridade, com outras línguas, outros seres e outras raças. Essa lenda de Simões constrói uma verdadeira mistura linguageira dos diversos povos que constituem o Rio Grande do Sul, mas vai ainda mais além, borra as fronteiras entre o sagrado e profano, como foi visto.

Essa queda dos ideais sagrados, que na cultura ocidental equivale à imagem católica do "Deus todo poderoso", na lenda simoniana, parece se apresentar através das crenças do Sacristão que vão claudicando, falhando diante do encontro com a enigmática Teiniaguá. Talvez possamos pensar que essa queda da imagem do pai onipotente se aproxima de uma das fundamentais torções que se espera de um percurso de análise pessoal: deixar cair a imagem totalizante do pai idealizado, daquele que supostamente detém um saber absoluto que dê conta do desamparo e inquietações da existência humana. O que demanda que o sujeito encare os impasses e conflitos da sua própria filiação, pois como efeito daquilo que lhe é antecipado pelo discurso do Outro, herança de uma transmissão, é atravessado pelos significantes da cultura, a qual se configura como "morada da condição humana (...) que se tece em torno do Outro enquanto absoluta alteridade, onde, paradoxalmente, se ancora o desejo onde o sujeito abriga o mais essencial dele mesmo" (Maurano, 2013, p. 20). Ponto de exterioridade íntima, *extimidade*, nos termos de Lacan, em torno do qual o inconsciente se constitui.

Nessa reverência ao Outro, o apelo em "Nome do Pai" se mostra como uma tentativa de responder aos impasses da existência: "Cernir a vida com um sentido, apreendê-la no que se pode nomear, eis aí o mais essencial da função paterna, função original e iniciadora da

existência do símbolo" (Maurano, 2013, p. 21). No entanto, talvez por onde as obras de Iberê Camargo, em aproximação com a lenda simoniana, e a ética psicanalítica mais se cotejam, seja naquilo que transpõem para "além do mito do pai (...) na desmedida do esgarçamento de seus limites, até que (...) deixa o herói ao desabrigo" (Maurano, 2013, p. 21). Nesse sentido, a dimensão subversiva da psicanálise e determinadas obras de artes, como a de Iberê Camargo, não permitem a obturação da falta que existe no saber, "não reduzem a vida à representação, e denunciam a impossibilidade de tais valores erigidos em Nome do Pai, de calarem o enigma da existência" (Maurano, 2013, p. 21).

Pela mesma via parece a lenda simoniana ecoar: "A grutas húmidas remetem, no imaginário social, aos mistérios do vazio inquietante mas fecundo", revela um espaço vazio diante do qual os homens retornam sem "nada" (Michel-Maffesoli, 1996, p.205). Lembremos que Blau quebra o encanto dos seres e fantasmas da fumaça, bem como o encantamento do Santão ao evocar o "Nome Santo" e volta pra casa convicto de que continuaria pobre, como antes, sem a Teiniaguá, mas se sentiria em paz com seu churrasco, seu chimarrão e sua vida. O que parece se aproximar do que Maurano (2013) propõe sobre o que se situa na tragédia²¹ como queda do pai, como perda de garantia daquilo que toca no registro do que está para além do domínio do *phallus*, ponto onde se localiza o enigma absoluto, no sentido da alteridade absolutamente radical, assim:

Toda a análise, na medida do possível, conduz em direção A mulher [grafado conforme proposta de Lacan, com uma barra sobre o artigo definido]. Diria que esse é o ponto limite do saber, do sentido, da representação, que está em uma relação de vizinhança com o Nada ao qual chega o herói na tragédia, para ir até o fim com o seu desejo. Ir até o fim com seu desejo, na psicanálise significa ultrapassar essa ancoragem do sentido, da espaçosa subjetividade, para tocar um Nada que mostra bem seu valor efetivo, dado que é tudo o que resta. (Maurano, 2013, p. 24, [acréscimo meu])

Relembro aqui que Lacan (1999) propõe ser "preciso ter o Nome-do-Pai, mas é também preciso que saibamos servir-nos dele", pois disso depende o sujeito para construir outros destinos diante da herança que lhe é transmitida, numa travessia dialética frente aos significantes da cultura. No entanto, talvez seja importante aqui um reviramento do mito freudiano sobre as origens da sociedade, construído em *Totem e Tabu*, sobre o assassinato do

²¹ Rapidamente aqui, situo que talvez possamos considerar que a obra de Iberê Camargo se aproxima da dimensão trágica da vida, no sentido daquilo que produz rupturas no saber racional, que embaralha as dimensões da vida e morte, sagrado e profano, assim como a lenda simoniada, mas é uma temática que precisaria de maior aprofundamento sobre o conceito de trágico, o que não se mostra possível neste momento de concluir. Muitos críticos de arte sobre a obra de Iberê fizeram esse enlace, principalmente sobre a dimensão de tragicidade que compõe a obra mais tardia de Iberê com as "assombrosas" fantasmagorias. Como expressa Osório (2016, p.13) sobre as últimas telas do artista: "o que vemos é uma paleta pouco solar, uma atmosfera de densidade angustiada, um corpo matérico onde sensualidade e sofrimento se irmanam incansavelmente".

pai como ato constitutivo da cultura ao visar colocar uma certa ordem coletiva, momento pelo qual os irmãos devoram o pai no banquete antropofágico e o incorporam, de forma igualmente compartilhada. A ambivalência desse mito organizador das paixões humanas produz como consequência o sentimento de culpa, garantia imaginária que tentaria apaziguar a sociedade de irmãos, guiados pela Lei, incorporada pelo pai como significante, que impediria qualquer um deles ocupar o lugar tirânico do pai, aquele que gozava de todas as mulheres. Rivera (2020, p.23) retoma esse mito freudiano das origens e sublinha, nessa narrativa, a "partilha igualitária do ato e do significante pelos irmãos, que serve de esteio para o consequente compartilhamento da identidade grupal simbolizada como Totem, bem como para a igualdade de condições dos irmãos frente à Lei"). A autora ainda nos lembra que "é surpreendente que nesta partilha não se mencionem as mulheres, nomeadas como objeto de gozo na situação inicial. Elas simplesmente não são identificadas neste ato fundante" (p. 23).

Assim, para Rivera (2020) o significante "irmãos" nega reconhecimento às mulheres, universalizando a posição do "irmão" como sujeito do pacto social, encobrendo a violência exercida sobre alguns que não fariam parte dessa partilha, cuja exclusão e opressão seria naturalizada por sua condição de "diferentes". Por isso, talvez possamos considerar que as torções provocadas pela leitura da lenda simoniana neste trabalho, pela obra de *Jeferson Tenório*, trabalhada na seção 4.3, bem como as obras de Iberê Camargo ao colocarem em cena mulheres negras que se aproximam das "mães pretas", pensadas na seção 4.1, como aquelas que carregam um saber transmitido na cultura brasileira, provocam um radical reviramento pelo *avesso do mito do gaúcho heroico*, o qual também tenta excluir as mulheres e os negros dessa imagem mítica que pactua o laço social gaúcho. Esse reviramento com as artes e, entre estas e a psicanálise, nos convoca a descolonizar o nosso olhar diante do mundo, o que talvez não seria possível sem o resgate daquilo que diz das nossas origens colonizadoras, por isso foi fundamental para esta pesquisa também transitar pelo campo da história do Rio Grande do Sul. Apesar dos fatos históricos, os quais não são dispensáveis, produzir um discurso acerca dos enigmas de quem somos, é transitar no intervalo entre saber e verdade para tentar construir ficcionalmente um ato de escritura, de memória, o que demanda tentar reduzir, bordear as lacunas entre as percepções conscientes e o saber inconsciente.

Porto Alegre/RS, 21 de fevereiro de 2022, segunda-feira. Início a semana de trabalho e, ao voltar para essas páginas para ensaiar o momento de concluir, fui tomada pela memória dos efeitos que a obra *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, me produziram durante o ano passado. Escolhi ler esse livro pelo fio associativo do significante *avesso* que a obra de Iberê

Camargo tivera antecipado, como comentei na apresentação deste trabalho. A experiência dessa leitura, embaralhou os meus sentidos, na medida em que pude testemunhar neste escrito algo de uma intensa dimensão subjetiva que talvez só os sujeitos negros e negras experimentam diante da violência racial que estrutura nosso país. Com essa obra, pude me aproximar um pouco mais e, já de outro lugar, do complexo conceito freudiano sobre o *estranho familiar*. Como demarca Rivera (2020), é com as artes visuais e literárias que se faz possível um estranhamento do mundo, que em determinadas situações cotidianas para o psicanalista estaria articulado ao *duplo*, diante do qual o eu se torna estrangeiro, uma certa vertigem que produz um não reconhecimento da própria imagem no espelho: "Sou, em parte, estrangeiro a mim mesmo - e essa é uma das maneiras possíveis de se definir o que a psicanálise chama de *inconsciente*" (Rivera, 2020, p. 76), o qual nos revela, afinal, que não somos iguais a nós mesmos.

É dessa forma que a obra de Tenório parece operar de forma primorosa, nos levando à *Outra cena*, a do inconsciente, pela outra face contínua do "avesso da pele". Proposta que se mostra como um verdadeiro ato estético, subjetivo e político. É de marejar os olhos, a importante transmissão da ancestralidade negra entre pai e filho, mas também da violência racial que atravessa a construção dessa obra literária, naquilo que no encontro com o outro, com a alteridade, também produz confrontos de extrema violência. Aqui talvez possamos elaborar algo mais a respeito da dimensão do *duplo* no laço social, no que diz respeito aos efeitos nefastos do racismo. Foi visto, na seção 4.3, que o *duplo* se mostra não apenas quando o familiar se torna estranho diante de uma imagem que não reflete o próprio eu, mas quando "o que era imagem especular, vira espectro, vulto, fantasma anunciador da morte." (Santos, 1998, p. 159), como propõe a psicanalista Neusa Sousa Santos ao seguir os passos freudianos. Algo aqui nesse recorte parece nos lançar um importante detalhe, pois salienta a dimensão do *duplo* como um certo "fantasma invasor".

Retorno ao texto freudiano sobre o *Unheimlich* (1919, p.329), onde o psicanalista destaca que o *inquietante* "desperta angústia e horror". Ao associar ao campo da literatura para tentar elaborar esse conceito, Freud pontua que esse sentimento do inquietante não é possível ser experienciado no campo da estética que se ocupa das belas, sublimes e positivas sensibilidades, mas naquelas contrárias, repulsivas e dolorosas. Lembro aqui a sensação do que foi pra mim a leitura de muitos dos contos iberianos, como o do relógio que abriu este trabalho. No seguimento do texto, chama atenção que Freud nos lança uma importante ressalva: esse sentimento, do inquietante, "varia enormemente de pessoa para pessoa" (1919, p. 330). Lembremos aqui a experiência na clínica psicanalítica e o quanto cada analisante se

afeta e se interroga de uma forma diferente diante da sensação de estranheza quando se surpreende com algo dessa dimensão do inquietante nas formações do inconsciente, nas relações com o outro ou naquilo que retorna e insiste na cadeia discursiva. O que pode ser avassalador e angustiante para um, pode ser surpreendentemente apaziguador para outro. Pereira (2020, 39:09 min) reforçou em sua fala da Jornada, *O estranho entre nós*, que:

(...) o estrangeiro para a psicanálise, não é o que está longe numa zona de desconhecimento que não tem nada a ver com a gente (...) tem a ver com o nosso mais íntimo, com o que permite que a divisão subjetiva possa operar em permeagem (...) é uma estrutura de torção moebiana onde não tem dentro oposto ao fora (...) é o eu na dimensão paradoxal, onde a gente é desde sempre marcado pelo estrangeiro, o outro que nos habita (...) estrangeiridade que produz movimento.

Mas nem sempre a experiência com o "estrangeiro" produz movimento entre as singularidades. Trazendo essa questão para o laço social, nos *inquietar* sobre como o racismo brasileiro está entranhado em nossa linguagem, na distribuição de bens e recursos, assim como nas fronteiras urbanas bem delimitadas pelas cidades, é fundamental. Como enuncia Freud (2010), é necessário que nos encontremos "desarvorados, por assim dizer. Quanto melhor a pessoa se orientar em seu ambiente, mais dificilmente terá a impressão de algo inquietante nas coisas e eventos dele" (2010, p. 332). É importante ainda lembrar a conhecida passagem freudiana neste texto, o *Unheimlich* como sendo "tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu" (2010, p. 338). Relembro aqui, o sonho do policial, recortado da obra de Tenório e trabalhado na seção 4.3, em que sujeitos negros "invadem" sua casa pelas janelas, fazendo o homem acordar e levantar inquieto pela casa. Essa cena remete a reestruturação perversamente articulada no pacto social pós abolição da escravatura, em que a população negra foi sendo marginalizada nas periferias das cidades, segregando determinados sujeitos de certos espaços e lugares na *pólis*. Como enuncia a psicanalista Taiasmin Ohmacht (2020, 20:09min): "quantos não-ditos estão colocados nesse estranhamento? Parece que é algo oculto que o corpo negro desvela. O corpo negro em determinados lugares, lugares imprevistos", ou seja, sujeitos demarcados socialmente como objetos ou como significantes do mal, os quais supostamente "deveriam permanecer ocultos, mas aparecem", como ecoa a expressão freudiana.

Costa (2020, 1:02:39min) situa um importante paradoxo na passagem lacaniana sobre o *Unheimlich*, trabalhada na seção 4.3 deste trabalho, sobre a ausência mais radical que se depara o sujeito na experiência com o estranho. A psicanalista enuncia: "ausência radical surge como *presença invasiva* (...) quando a imagem se rompe, no seu lugar surge o buraco

que ela recobria e este, paradoxalmente, provoca a percepção de uma presença, não de uma ausência" (grifo meu). Essa "presença invasiva" parece dizer de algo da dimensão dos excessos que, na violência racial, toma o corpo negro como representante de algo supostamente perigoso. Na tese de doutorado de Isildinha Baptista Nogueira, *Significações do corpo negro* (1998), a psicanalista traz uma importante contribuição para pensar o "estranho inquietante", partindo da hipótese que a realidade histórico-social determina algumas configurações peculiares na dimensão psíquica dos negros, em consequência do racismo:

Para os negros, no entanto, o estranho inquietante é mais do que o reconhecimento de um eventual outro - estranho - em si mesmo: é o reconhecimento de sua condição de não ser; (...) Ser negro (...) é um elemento marcado, não neutro (...) O signo "negro" remete não só a posições inferiores, mas também a características biológicas supostamente aquém do valor das propriedades biológicas atribuídas aos brancos. Não se trata, está claro, de significados explicitamente assumidos, mas de sentidos presentes, *restos* de um processo histórico-ideológico que persistem numa zona de associações possíveis e que podem, a qualquer momento, *emergir de forma explícita*. (1998, p. 91, [grifos meus]).

Esses "Restos de um processo histórico-ideológico" apontado por Isildinha, parece dizer de um resto de real que ainda invade o laço social do nosso tempo, mas que é recoberto pelas imagens de poder nas complexas relações raciais, resíduo de real que se aproxima desse estranho que pode aparecer, "emergir de forma explícita" a qualquer momento através da violência racial, produzindo sofrimento e angústia. Nesse sentido, seguindo os passos lacanianos a partir do *Estádio do espelho*, Isildinha (1998, p.91) enuncia uma fundamental questão, importante a ser relançada em nosso tempo: "Se o que constitui o sujeito é o olhar do outro, como fica o negro que se confronta com o olhar do outro que mostra reconhecer nele o significado que a pele negra traz enquanto significante?"

Porto Alegre/RS, 24 de fevereiro de 2022. Os dias quentes de verão se aproximam do feriado de carnaval. Me preparo para uns dias de descanso, mas antes, preciso finalmente concluir esse trabalho. Um escrito em construção pode ser infinito, mas há de se colocar um ponto de concluir. Lembro aqui uma passagem iberiana, escrita pelo artista poucos dias antes de sua morte:

E lá estará o Diabo para me receber. Ele vai me mandar sentar num banco vermelho, queimando em brasa, soltando labaredas, e então vai abrir uma grande cortina atrás da qual vai estar tudo o que eu fiz na vida, de certo e errado. Meus quadros, gravuras, pinturas, tudo, enfim. E eu vou saltar do banco e gritar: tinta, tinta, tinta, por favor, quero *retocar algumas coisas*. (Iberê Camargo, "A última entrevista". *Bom Fim*, Porto Alegre, 31 de agosto de 1994. p.13, [grifo meu])

"Retocar algumas coisas"! Enunciação importante que ressoa o caráter incompleto e aberto, não só das pinturas, mas também de um escrito.

REFERÊNCIAS

- Adichie, C; N. (2019). *O perigo de uma história única*. Trad. Julia Romeu. 1ª ed. São Paulo: Cia das Letras.
- Aragão, L. T. (1990). *"Mãe preta, tristeza branca" processo de socialização e distância social no Brasil*. Universidade de Brasília; Instituto de Ciências Humanas. Série Antropologia Nº 90. Recuperado de: <http://dan.unb.br/images/doc/Serie90empdf.pdf>
- Barthes, R. *Mitologias*. (2001). Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. (Trabalho original publicado em 1957).
- Betts, J. (2016). O obscuro objeto do ódio no laço social gaúcho - trauma, gozo e transmissão. In: *Rev. Assoc. Psicanal.* Porto Alegre, n. 50, p. 165-179.
- Benjamin, W. (1987). Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Obras escolhidas - Vol. 1. 3 ed. Editora Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1940)
- Benjamin, W. (2000). *A modernidade e os modernos*. Tradução Heidrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá, 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Recuperado de: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179832/mod_resource/content/1/A%20MODERNIDADE%20E%20OS%20MODERNOS.pdf
- Benjamin, W. (2020). *Sobre o conceito de história*. Org. e Trad. Adalberto Müller, Márcio Seligmann-Silva. I ed. São Paulo: Alameda. (Trabalho original publicado em 1940)
- Camargo, I. (1969). *Diálogos possíveis com Clarice Lispector*. Recuperado de: <http://iberecamargo.org.br/criar-um-quadro-e-criar-um-mundo-novo/>
- Camargo, I. (2009a). Há gente caminhando dentro de mim. In: Augusto M. (Org. e apresentação), *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Cosac Naify. (Trabalho original escrito em 1994).
- Camargo, I. (2009b). *O duplo*. In: Augusto M. (Org. e apresentação), *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Cosac Naify. (Trabalho original escrito em 1994).
- Camargo, I. (2009c). Um esboço autobiográfico. In: Augusto M. (Org. e apresentação), *Gaveta dos guardados*; São Paulo: Cosac Naify. (Trabalho original escrito em 1969).
- Camargo, I. (2009d). Os carretéis. In: Augusto M. (Org. e apresentação), *Gaveta dos guardados*; São Paulo: Cosac Naify. (Trabalho original escrito em 1974).
- Camargo, I. (2009e). "A última entrevista". In: *Iberê Camargo: Origem e destino*. Vera Beatriz Siqueira. São Paulo: Cosac Naify. (Entrevista realizada em 1994).
- Camargo, I. (2009f). *Gaveta dos guardados*. In: Augusto M. (Org. e apresentação), *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Cosac Naify. (Trabalho original escrito em 1993 a 1994)

Catálogo, FIC. (2009-2010). *Paisagens de Dentro* - as últimas pinturas de Iberê Camargo. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil 11 de dezembro de 2009 a 5 de setembro de 2010. Recuperado de:
http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/10/catalogo_paisagens-de-dentro-as-ultimas-pinturas-de-iberecc82-camargo.pdf

Camargo, I. (2012). O relógio. In: *No andar do tempo*. São Paulo: Cosac Naify. (Trabalho original escrito em 1959).

Camargo, F.I. (2014/2015). Catálogo *Iberê Camargo século XXI*. Exposição organizada pela Fundação Iberê Camargo, de 18 de novembro de 2014 a 29 de março de 2015.

Cattani, I.B. (2003). Figuras e lugares nas pinturas de Iberê. In: Sônia Salzstein (Org.), *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify.

Cattani, I.B. (2009-2010). In: *Paisagens de Dentro* - as últimas pinturas de Iberê Camargo. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil 11 de dezembro de 2009 a 5 de setembro de 2010. Recuperado de:

http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/10/catalogo_paisagens-de-dentro-as-ultimas-pinturas-de-iberecc82-camargo.pdf

Chemama, R. & Hoffmann, C. (2020). *Trauma na civilização*. São Paulo: Instituto Langage.

Certeau, M. (2020). *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. 2. ed.; 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora. - (Coleção História & Historiografia; 3).

Collins, P. H. (2016). Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Rev. Sociedade e Estado*. Vol. 31; n. 1. Jan/abril. Recuperado de:
<https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzsGrvmFTKFqr6GLVMn/?format=pdf&lang=pt>

Corso, M; Mano, G. & Weinmann, A. (2018). Psicanálise e cultura pop: os mitos no contemporâneo. In: *Rev. Psicologia - USP*, Vol. 29, n. 1, 78 - 86. Recuperado de:
<https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/145553>

Costa, A. (2019a). *Sonhos*. In: *Ficções do presente: futuros possíveis?*. Correio APPOA; n.293. Recuperado de: <https://apboa.org.br/correio/edicao/293/sonhos/778>

Costa, A. (2019b). *Luz e tempo. Ato e repetição*. São Paulo: Escuta.

Costa, A. (2020, dez/02). VIII Jornada do Núcleo de Psicanálise [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=cgem-Q7ysmE>

Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto.

Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Didi-Huberman, G. (2018). *A imagem queima*. Curitiba -PR: Editora Medusa.

Didier-Weill, A. (1997). *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*. Trad. Cristina Lacerda & Marcelo Jacques de Moraes. Contra Capa: Rio de Janeiro.

Endo, C; P. (2005). *A violência no coração da cidade: um estudo psicanalítico sobre as violências na cidade de São Paulo*. São Paulo: Escuta/Fapesp.

Exposição. (2019). Iberê Camargo: *Visões da Redenção*. Recuperado de: <https://artsandculture.google.com/exhibit/exposi%C3%A7%C3%A3o-iber%C3%AA-camargo-vis%C3%B5es-da-reden%C3%A7%C3%A3o-funda%C3%A7ao-ibere-camargo/vQJCo-dG1BNZLA?hl=pt-BR>

Fanon, F. (2020). *Pele negra, máscaras brancas*. Traduzido por: Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo; prefácio de Grada Kilomba; posfácio de Deivison Faustino; textos complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora.

Filho, P.V. (2003). Iberê Camargo: uma trajetória através da pintura moderna e além. In: *Diálogos com Iberê Camargo*, Sônia Salzstein (org.). São Paulo: Cosac & Naify.

Fischer, L. A. (2014). Simões Lopes Neto e Guimarães Rosa: a literatura e o luto no sertão. In: *Teresa - revista de Literatura Brasileira* [14]; São Paulo, p. 175-190. Recuperado de: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99463/97949>

Freud, S. (1985). Projeto para uma psicologia científica. In: *Publicações pré-Psicanalíticas e esboços inéditos*. Vol. 1: 1886-1889. (Trabalho original publicado em 1950). Recuperado de: <https://www.cin.ufpe.br/~bfs3/UFPE/Freud/freud01.pdf>

Freud, S. (2010a). Além do princípio do prazer. In: *Obras Completas*, Vol. 14. História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1920).

Freud, S. (2010b). O inquietante. In: *Obras Completas*, Vol. 14. História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1919).

Freud, S. (2012). Totem e Tabu. In: *Obras Completas*, Vol. 11: Totem e Tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1912-1913).

Freud, S. (2014). *A interpretação dos sonhos*. Tradução do alemão de Renato Zwick. Porto alegre, RS: L&PM. (Trabalho original publicado em 1900).

Freud, S. (2015a). O delírio e os sonhos na Gradiva. In: *Obras Completas*, Vol. 8. O delírio e os sonhos na Gradiva, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos. Trad. Paulo César de Souza, 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1907).

Freud, S. (2015b). O Moisés, de Michelangelo. In: *Arte, literatura e os artistas*. Trad. Ernani Chaves. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. (Trabalho original publicado em 1914).

Freud, S. (2015c). O poeta e o fantasiar. In: *Arte, literatura e os artistas*. Trad. Ernani Chaves. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. (Trabalho original publicado em 1908).

Freud, S. (2017). Construções na análise. In: *Obras incompletas de Sigmund Freud; 6. Fundamentos da clínica psicanalítica*. Trad. Claudia Dornbusch. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. (Trabalho original publicado em 1937).

Freud, S. (2018). *O homem Moisés e a religião monoteísta*: Três ensaios. Trad. Renato Zwick; ensaio bibliográfico de Paulo Endo, Edson Sousa; revisão técnica e prefácio de Betty Bernardo Fuks. Porto Alegre, RS: L&PM. (Trabalho original publicado em 1939).

Freud, S. (2020). Psicologia das massas e análise do eu. In: *Cultura, Sociedade, Religião: O mal-estar na cultura e outros escritos*. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Obras incompletas de Sigmund Freud/coordenação Gilson Iannini, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica.(Trabalho original publicado em 1921).

FIC. D1235. Recuperado de: <http://iberecamargo.org.br/obra/d1235/>

Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras.

Golin, T. (1983). A ideologia do gauchismo. Porto Alegre: Tchê.

Gomes, P. (2015). *Iberê e seu ateliê: as coisas, as pessoas e os lugares*. Catálogo produzido pela Fundação Iberê Camargo por ocasião da exposição ocorrida entre 3 de abril de 2015 a 3 de abril de 2016.

Gomes, P. (2016). III Encontro. In: *Nós Outros Gaúchos: As identidades dos gaúchos em debate interdisciplinar*. Orgs. Jaime Betts e Sinara Robin. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Gomes, L. (2019). Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal à morte de Zumbi dos Palmares, volume 1. Rio de Janeiro: Globo Livros. Disponível em: <https://livrogratuitosja.com/wp-content/uploads/2021/03/Escravidao-Vol.-1-Do-primeiro-leilao-de-Zumbi-dos-Palmares-Laurentino-Gomes.pdf>

Gomes, P. C. R. (2021). *A coleção de pinturas do Palácio Piratini no colecionismo estatal do Rio Grande do Sul*. Artigo vinculado à pesquisa nº 38643 (UFRGS) - Artistas, Historiadores da Arte e Críticos: uma perspectiva da arte no Brasil a partir dos acervos artísticos e documentais (públicos e privados) (UFRGS). Recuperado de: <http://academiademedicinars.com.br/wp-content/uploads/2021/08/2.5.-Pal%C3%A1cio-Piratini.pdf>

Gonzalez, L. (1984). *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, p. 223-244. Trabalho apresentado na Reunião do Grupo de Trabalho “Temas e Problemas da População Negra no Brasil”, *IV Encontro Anual da Associação Brasileira de Pós-graduação e Pesquisa nas Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1980. Recuperado de: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf

- Gonzalez, L. (1988). *A categoria político-cultural de Amefricanidade*. Rev. TB. Rio de Janeiro, 92/93; 69/82, jan.-jun.
- Gullar, F. (2003). Do fundo da matéria. In: Sônia Salzstein (Org.), *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Guazelli, C.A.B. (2018). As muitas fronteiras do Cerro do Jarau. In: Revista História: Debates e Tendências (Online), vol. 18, núm. 2, pp. 229-246.
- Kehl, M, R. (2000). O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: *Catástrofe e representação: ensaios*. Arthur Nestrovski, Márcio Seligmann-Silva (orgs.). São Paulo: Escuta.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Kilomba, G. (2020). Fanon, existência, ausência. In: *Pele negra, máscaras brancas*. Título original: *Peau Noire, masques blancs*; Trad. Sebastião Nascimento e colaboração Raquel Camargo. Prefácio de Grada Kilomba; Posfácio de Deivison Faustino; textos complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora.
- Kühn, F. (2011). *Breve história do Rio Grande do Sul*. 4ª ed. Porto Alegre: Leitura XXI.
- Lacan, J. (1992). *O seminário, livro 17: o avesso da Psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Versão brasileira de Ary Roitman, consultor, Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1969-1970).
- Lacan, J. (1995). *O seminário, livro 4: a relação de objeto*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1956-1957).
- Lacan, J. (1999). *O seminário, Livro 5: as formações do inconsciente*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Tradução de Vera Ribeiro; Revisão de Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Zahar (Trabalho original publicado em 1957-1958)
- Lacan, J. (2003a). Lituraterra. In: *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Versão final Angelina Harari e Marcus André Vieira; Preparação de texto André Telles. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1971).
- Lacan, J. (2003b). O Aturdito. In: *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Versão final Angelina Harari e Marcus André Vieira; Preparação de texto André Telles. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1972).
- Lacan, J. (2003c). Os complexos familiares na formação do indivíduo: Ensaio de análise de uma função em psicologia. In: *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Versão final Angelina Harari e Marcus André Vieira; Preparação de texto André Telles. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1938).
- Lacan, J. (2003d). Maurice Merleau-Ponty. In: *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Versão final Angelina Harari e Marcus André Vieira; Preparação de texto André Telles. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1961)

Lacan, J. (2005). *O Seminário, livro 10: a angústia*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Versão final Angelina Harari e preparação de texto André Telles; Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1962-1963).

Lacan, J. (2008a). *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques - Alain Miller; [versão brasileira Antônio Quinet]. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1959 - 1960).

Lacan, J. (2008b). *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1964)

Lacan, J. (2010). *O seminário, livro 8: a transferência*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de Dulce Duque Estrada; revisão de Romildo do Rêgo Barros. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1960-1961).

Lèvi-Strauss. C. *O cru e o cozido: mitológicas I*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Zahar.

Lucero, A; Vorcaro, A. (2013). Do vazio ao objeto: *Das ding* e a sublimação em Jacques Lacan. In: Rev. *Ágora* (Rio de Janeiro); v. XVI; n. especial abril/25-39. Recuperado de: <https://www.scielo.br/j/agora/a/TBHzkKkz3B9hHxpDdWDwFfd/?lang=pt&format=pdf>

Maurano, D. (2010). *Para que serve a psicanálise?*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed.

Maurano, D. (2013). *Da cena trágica à cena analítica*. In: Trivium, vol. 5, n.2; Rio de Janeiro, jul/dez. Recuperado de: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912013000200003

Macedo, J. R. (2016). IV Encontro. In: *Nós Outros Gaúchos: As identidades dos gaúchos em debate interdisciplinar*. Orgs. Jaime Betts e Sinara Robin. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Massi, A. (1992). *Iberê Camargo: o artista plástico recorda seu encontro com De Chirico e Portinari e fala sobre seu processo de criação*. Folha de São Paulo. Domingo, 20 de setembro. Disponível no Acervo da FIC.

Milliet, M. A. (2012/2013). *O "outro" na pintura de Iberê Camargo*. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre/Brasil. Recuperado de: http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/10/catalogo_o-outro-na-pintura-de-iberec82-camargo.pdf

Müller, A; Seligmann-Silva, M. (2020). Nota de rodapé. In: *Sobre o conceito de história*. Org. e Trad. Adalberto Müller, Márcio Seligmann-Silva. I ed. São Paulo: Alameda.

Martins, F. (1999). O que é phatos?. In: *Rev. Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*; II, 4, 62-80. Recuperado de: <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/gqK3tgmPMGDcD3r5xFZnKXH/?lang=pt&format=pdf>

Mbembe, A. (2014). *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. 1ª ed. Antígona Editores Refractários.

Maffesoli, M.(1996). *No fundo das aparências*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes.

Recuperado de: <https://tendimag.files.wordpress.com/2020/03/michel-maffesoli.-no-fundo-das-aparc3aancias.pdf>

Nascimento, A. (2016). *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3. ed. São Paulo: Perspectivas.

Neto, S.L. (2019). *Contos gauchescos e lendas do sul*. Porto Alegre: L&PM.

Nogueira. B.I. (1998). *Significações do corpo negro*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. Recuperado de: <http://www.ammapsique.org.br/baixa/corpo-negro.pdf>

Ohnmacht, T. (2020, dez/01). VIII Jornada do Núcleo de Psicanálise [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=KFtCStX6wVk&t=2266s>

Osório, L. C. (2016). *Um trágico nos trópicos*. Catálogo para exposição organizada por: Centro Cultural Banco do Brasil Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil Belo Horizonte e Fundação Iberê Camargo.

Recuperado de:

<https://cbb.com.br/wp-content/uploads/2021/06/IbereCamargoumtragiconostropicos.pdf>

Pereira, L. S. (2008). *O conto machadiano: uma experiência de vertigem - ficção e psicanálise*. editor José Nazar. Rio de Janeiro: Cia. de Freud.

Pereira, L. S. (2011). *O enigma e o encantamento, uma fantasia de fundação*: Salamanca do Jarau. In: Que queres tu de mim?. Editora Unisinos.

Pereira, L. S. (2014). A ficção na psicanálise. In: PEREIRA, L, S. (Org.) *A ficção na psicanálise: passagem pela Outra cena*. Porto Alegre: APPOA/Instituto APPOA.

Pereira, L. S. (2020, dez/02). VIII Jornada do Núcleo de Psicanálise [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=cgem-Q7ysmE>

Pesavento, S. J. (1985). Uma ideologia em farrapos. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n.61, p. 75-83, 1985.

Pesavento, S. J. (1989). Gaúcho: mito e história. In: *Letras de hoje*. V. 24(3); p. 55-63. Recuperado de:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/16265>

Pesavento, S. J. (1993). *A invenção da sociedade gaúcha*. Rev. Ensaios EEE, Porto Alegre, (14) 2: 383 - 396.

Rancière, J. (2018). *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. 2. ed. São Paulo: Editora 34.

Rivera, T. (2005). *Arte e Psicanálise*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

- Rivera, T. (2007). O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. In: *Psic. Clin*; Rio de Janeiro, Vol.19, n.1, p. 13-24.
- Rivera, T. (2018). *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise*. 1ª ed. São Paulo: SESI-SP.
- Rivera, T. (2020). *Psicanálise antropofágica (identidade, gênero, arte)*. Porto Alegre: Arte & Ecos.
- Rodrigues, N. (1967). *O óbvio ululante: primeiras confissões crônicas*. Seleção Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Rufino, L. (2019). *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial.
- Schwarcz. M.L. (2019). *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schüler, D. (2016). I Encontro. In: *Nós Outros Gaúchos: As identidades dos gaúchos em debate interdisciplinar*. Orgs. Jaime Betts e Sinara Robin. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Seganfredo, T. (2020). *Pioneiras da arte no Rio Grande do Sul*. Recuperado de: <http://www.nonada.com.br/2020/09/pioneiras-da-arte-no-rio-grande-do-sul/>
- Segato, R. (2021). O Édipo negro: colonialidade e forclusão de gênero e raça. In: *Crítica da colonialidade em oito ensaios e uma antropologia por demanda*. Trad. Danielli Jatobá, Danú Gontijo. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Seligmann-Silva, M. (2016). Por uma estética do precário: antimonumentos e a arte de "desesquecer". In: *Periódico permanente*, v. 4, n. 7. Recuperado de: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-7/conteudo/politicas-do-esquecimento/por-uma-estetica-do-precario-antimonumentos-e-a-arte-de-2018desesquecer2019>
- Simas, L. A; Rufino, L. (2018). *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula.
- Sousa, E. (2015). Faróis e enigmas: arte e psicanálise à luz de Sigmund Freud. In: *Arte, literatura e os artistas*. Trad. Ernani Chaves. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Sousa, L. A. E. (2021). Sonhar juntos para não naufragar. In: *Rev. Porto Arte*. v.26 n.45 Jan/Jun. Recuperado de: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/116030>
- Sousa, L. A. E. & Slavutzky, A. (2021). Ficções rebeldes. In: *Imaginar o amanhã - ensaios e crônicas*. Diadorim Editora/Porto Alegre-RS.
- Souza, N. S. (1988). *O estrangeiro: nossa condição*. In: KOLTAI, C. (Org.). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta/Fapesp, 1998.
- Souza, N. S. (1983). *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Coleção Tendências; v. 4. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Silva, J. M. (2010). *História regional da infâmia: o destino dos negros farrapos e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem os imaginários)*. Porto Alegre, RS: L&PM.

Silva, U. (2020). Entrevista com Úrsula Silva. In: *Pioneiras da arte no Rio Grande do Sul*. Recuperado de:
<https://simplebooklet.com/pioneirasdaartenoriograndedosul#page=11>

Silveira, O. *Charqueada grande*. Disponível em:
<https://sul21.com.br/colunasronald-augusto/2020/03/alguns-escritores-negros-gauchos-de-ago-ra-agora-1/>

Tenório, J. (2020). *O avesso da pele*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.

Veríssimo, E. (2013). O Tempo e o Vento, parte I: *O Continente 1/ O Continente 2*. 4ed. São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1949).

Vieira, M. D. (2017). *Territórios negros em Porto Alegre/RS (1800 – 1970): Geografia histórica da presença negra no espaço urbano*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, BR. Recuperado de:
<https://sites.unipampa.edu.br/pibid/files/2021/01/vieira-daniele-machado--territorios-negros-e-m-porto-alegre-2017.pdf>

Vivès, J-M. (2018). *Variações psicanalíticas sobre a voz e a pulsão invocante*. Trad. Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa; Corpo Freudiano Seção Rio de Janeiro.

Weinmann, A. O. (2017). Sobre a Análise Fílmica Psicanalítica. In: *Revista Subjetividades*, V.17, n.1. Recuperado de:
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2359-07692017000100001

Warburg, A. (2010). *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Org. Leopoldo Waizbord; Trad. Lenin Bicudo Bárbara. Coleção História Social da arte. Companhia das Letras. Recuperado de:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4666371/mod_resource/content/1/Aby_Warburg__Historias_de_Fantasma_Para_Gente_Grande.pdf

Wajcman, G. (2016). A arte, a psicanálise, o século. In: *Lacan, o escrito, a imagem*. Trad. Yolanda Vilela; prefácio Rose-Paule Vinciguerra. 1 ed; 1.reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

ZH - Zero Hora. (1983 Dezembro 19). In: Acervo FIC. Iberê fala do seu cartaz: “panfletário talvez, omissis não”. Porto Alegre. Tombo F4864. Recuperado de:
<http://iberecamargo.org.br/documento/f4864/>

Zielinsky, Mônica. (2003). A pintura de Iberê Camargo: Um processo para sempre inacabado. In: *Diálogos com Iberê Camargo*, Sônia Salzstein (org.). São Paulo: Cosac & Naify.

Zielinsky, Mônica. (2006). Iberê Camargo: catálogo raisonné. Cosac Naify: São Paulo, p. 48-49.

Zubaran, M. A. (2009). A invenção branca da liberdade negra: memória social da abolição em Porto Alegre. In: Revista de história e estudos culturais. Vol. 6; Ano VI; n. 3. Jul. Ago. Set. 2009. Recuperado de:
http://www.revistafenix.pro.br/PDF20/ARTIGO_3_DOSSIE_Maria_Angelica_Zubaran_FENIX_JUL_AGO_SET_2009.pdf