



Útero  
do  
Mundo

**mam**

MINISTÉRIO DA CULTURA E MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO  
apresentam

curadoria *curatorship*  
Veronica Stigger

5 de setembro a 18 de dezembro de 2016

# Útero do Mundo

patrocínio *sponsorship*

realização *presentation*



## Sumário | *Table of Contents*

- 03 Apresentação | *Foreword*  
Milú Villela
- 04 Apresentação do patrocinador | *Sponsor's Introduction*  
Milton Luiz de Melo Santos
- 07 O útero do mundo | *The Womb of the World*  
Veronica Stigger
- 49 Obras em exposição | *Works in Exhibition*
- 154 Créditos | *Credits*

O Museu de Arte Moderna de São Paulo estimula novas abordagens das obras de sua coleção. A exposição *O útero do mundo* é prova disso. Com 272 obras produzidas em diversos meios e linguagens, a mostra propõe um debate fundamental para a compreensão da sociedade atual: a relação do ser humano com seu corpo.

A relevância do tema é ressaltada pela maneira inovadora com que ele é explorado, que reúne elementos da psicanálise e da literatura de Clarice Lispector. Este diálogo entre artes visuais e literatura é intensificado pela ação educativa do MAM, que torna os conteúdos da exposição plenamente acessíveis a todos os públicos.

*Museu de Arte Moderna de São Paulo encourages new takes on the works in its collection. The exhibition O útero do mundo [The Womb of the World] is proof of that. With 272 works produced in different media and languages, this show fuels a primary debate to understand today's society: the relationship human beings have with their bodies.*

*The relevance of this theme is stressed by the innovative manner in which it is explored, gathering elements from psychoanalysis and the literature of Clarice Lispector. This dialogue between visual arts and literature is intensified by MAM's educational action, which makes the exhibition's contents entirely accessible to all publics.*

Milú Villela Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo  
President, Museu de Arte Moderna de São Paulo

## Apresentação do patrocinador

Apoiar a cultura é investir no desenvolvimento da sociedade. A Desenvolve SP – Agência de Desenvolvimento Paulista acredita nesse princípio e, pela primeira vez, realiza parceria com o respeitável Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), justamente com a exposição *O útero do mundo*, que reúne obras de diferentes artistas em uma profunda reflexão sobre o universo feminino e sua representatividade, retratando a “indomabilidade e as metamorfoses do corpo” em suas diferentes nuances e influências na sociedade.

Criada para incentivar o desenvolvimento da economia paulista, a Desenvolve SP sempre apostou no poder transformador da arte e da cultura, apoiando projetos de relevância para promover o conhecimento de nossa sociedade. Sabemos que esses valores, alinhados com a missão do MAM de incentivar e difundir a arte moderna e contemporânea brasileira, são fundamentais para tornar a cultura cada vez mais acessível a todos.

### *Sponsor's Introduction*

*To support culture is to invest in society's development. Desenvolve SP—Agência de Desenvolvimento Paulista believes in this principle and, for the first time, partners with honorable Museu de Arte Moderna de São Paulo exactly with the exhibition O útero do mundo [The Womb of the World], gathering works by various different artists in profound reflections about the feminine universe and its representability, portraying the “body's untamable character and metamorphoses” in their many nuances and influences in society.*

*Created with the aim of fostering economic development in São Paulo State, Desenvolve SP has always believed in the power of transformation of art and culture, supporting projects that are relevant to promote knowledge of our society. We know these values, aligned with MAM's mission of fostering and disseminating Brazilian modern and contemporary art, are key to making culture more and more accessible to all.*

*Milton Luiz de Melo Santos* Presidente Desenvolve SP  
CEO, Desenvolve SP

019710 0

0b1111 0b

“Entro lentamente na escritura assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, maldressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer.

Clarice Lispector, *Água viva*

## O útero do mundo

Veronica Stigger

### *Limiar de entrada*

Até o século XIX, acreditava-se que as manifestações históricas, até então vistas como exclusivas das mulheres, derivavam do mau funcionamento do aparelho sexual feminino. Na Grécia antiga, o útero era descrito como um animal vivo que se deslocava pelo corpo feminino. Se ele ia para o fígado, a mulher perdia imediatamente a voz, passava a ranger os dentes e sua pele ficava escura. Se ia para a cabeça, a mulher sentia dores nas narinas e abaxo dos olhos. Se o movimento se dava em direção às pernas, a mulher tinha espasmos sob as unhas dos dedos dos pés. Se andava rumo ao coração ou às vísceras, o quadro poderia ser ainda mais grave, provocando o sufocamento. Todos esses deslocamentos são relatados por Hipócrates em seu tratado *Da natureza da mulher*. Ao traduzi-lo para o francês, Émile Littré introduziu, às margens, parênteses que sintetizam e atualizam cada parágrafo do texto hipocrático, associando alguns dos espasmos e das dores decorrentes do vagar do útero pelo corpo à *histeria*<sup>1</sup> – palavra que, vale lembrar, deriva do grego *hystéra*, conexo ao latino *utérus*, de onde vem útero em português. Cabia à mulher procriar. Para os antigos, se ela não procriasse, ou seja, se não colocasse seu útero em funcionamento, este se punha a mover-se, e o organismo inteiro entrava em colapso. É para esse entendimento que aponta Platão, contemporâneo e provável leitor de Hipócrates, no *Timeu*: “Nas mulheres [...] o que se denomina matriz ou útero é um animal que vive nela com o desejo de procriar filhos, e quando fica muito tempo estéril, depois da estação certa, suporta com dificuldade sua condição, irrita-se e, vagando por todo o corpo, bloqueia os canais do fôlego, o que dificulta a respiração, provoca extrema angústia na paciente e é causa das mais variadas perturbações, até que, unindo os dois sexos o amor e a vontade irresistível, eles venham a colher os frutos, como de uma árvore, e semear na terra arável da matriz animais invisíveis por sua pequenez e ainda informes, e, depois de promover a diferenciação de suas partes, alimentá-los, até que dentro eles cresçam, para, por último, com trazê-los à luz, arrematar a geração da criatura viva”<sup>2</sup>.

Talvez venha daí a crença corrente de que as mulheres eram mais propensas a não refrear seus impulsos, a não ter total controle sobre suas ações. Curiosamente, a noção de que algo indomável e desvairado é inerente à condição feminina marcou as primeiras reflexões sobre as artes. Como bem lembra Alexandre Nodari em breve ensaio sobre o livro de poemas *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas, “Platão não bane os poetas de sua *República* ideal por se distanciarem demais da verdade; ele decreta seu expurgo pela simples razão de que fazem os homens se *efeminarem*, sentirem *simpatia* pelos personagens, *com-sentir* os afetos destes”<sup>3</sup>. Para Platão, estaria aí um dos grandes defeitos dos poetas: eles não teriam nascido para “o princípio racional da arte”, porém para “o princípio irascível e variado”, característico das mulheres<sup>4</sup>. A arte teria, então, algo de intrinsecamente feminino, no sentido de que expressa aquilo que foge ao controle, à temperança, ao domínio das paixões. Comenta Nodari: “O feminino e o poético convergem pois são, respectivamente, o princípio e a prática da errância, da instabilidade, em suma, da diferença e da loucura”<sup>5</sup>. Significativamente, Sigmund Freud, em *Totem e tabu*, que é de 1913, ao constatar que as neuroses mostram “notáveis e profundas concordâncias com as grandes produções sociais que são a arte, a religião e a filosofia”, diz que “uma histeria é uma caricatura de uma obra de

arte”<sup>6</sup>. Anos depois, em 1928, de uma perspectiva complementar, ainda que antitética, Louis Aragon e André Breton, em texto comemorativo aos “cinquenta anos da histeria” – segundo eles, “a maior descoberta poética do fim do século XIX” –, propõem uma nova definição de histeria em que esta deixa de ser vista como “um fenômeno patológico” e passa a ser considerada como “um meio supremo de expressão”<sup>7</sup>. Em contraposição, portanto, a uma visão negativa da histeria, elabora-se, no âmbito artístico, uma visão positiva, a que não falta, porém, ironia – a ironia de quem sabe estar se confrontando, a cada palavra, a cada gesto, a cada imagem, com um discurso predominantemente antagônico sobre o mesmo objeto.

Os “cinquenta anos da histeria” comemorados pelos surrealistas referem-se à publicação, em 1878, da *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, obra do neurologista Jean-Martin Charcot em que se reproduziam fotografias de mulheres histéricas em pleno ataque, fotografias nas quais se veem seus corpos contorcidos, deformados, indomáveis – corpos nos quais, segundo Jean Clair, os surrealistas “quiseram ver o triunfo de Eros [...], o êxtase do gozo e [...] o protótipo formal da beleza ‘convulsiva’”<sup>8</sup>. A estas imagens reunidas por Charcot, associadas a seu trabalho junto ao Hospital da Salpêtrière, que abrigava um grande contingente de histéricas, Georges Didi-Huberman creditará o que denomina *invenção da histeria*: “a histeria, em todos os momentos de sua história, foi uma dor forçada a ser inventada, como espetáculo e como imagem”<sup>9</sup>. Deste modo, o corpo convulsivo, em especial o corpo da mulher, ganha centralidade na *imagem que se inventa da histeria*. A expressão imagética da histeria, neste momento de invenção, era também uma expressão *feminina*<sup>10</sup>. As fotografias das histéricas em pleno ataque terminam por se difundir para além dos domínios da medicina, transbordando para o campo artístico, como lembra Clair: “O corpo curvado em arco da mulher tomada pelo Grande Ataque torna-se em alguns anos um *locus communis* da modernidade fim de século”<sup>11</sup>. Mais perto de nós, talvez não haja exemplo mais explícito daquilo que afirma Jean Clair que o célebre *Arco da histeria* (1993), de Louise Bourgeois, em que vemos um corpo nu e sem cabeça – um corpo aqui masculino – suspenso no ar e curvado para trás, a formar um arco.

Assim, a partir do século XX, o que antes era considerado problemático ou doentio torna-se, pelo menos para algumas correntes mais radicais do pensamento estético, aquilo que é próprio da expressão artística, ganhando, assim, valor positivo. Daí, por exemplo, Roland Barthes falar de uma “histeria necessária para escrever”<sup>12</sup>; daí Antonin Artaud dizer que quer “experimentar um feminino terrível”<sup>13</sup>; daí Pier Paolo Pasolini referir-se a “uma espécie de impulso histérico”<sup>14</sup>, que o teria levado a compor o poema “Il PCI ai giovani!!”; daí Oswald de Andrade declarar que tem “o coração menstruado” e que sente “uma ternura nervosa, materna, feminina”, que se despregava dele “como um jorro lento de sangue”: “Um sangue que diz tudo, porque promete maternidades. Só um poeta é capaz de ser mulher assim”<sup>15</sup>. Como se vê, desde Oswald e Artaud, podemos afirmar que o princípio feminino, na arte, é uma força tão poderosa e transformadora que pouco importa se o artista nasceu homem ou mulher: seja como for, ele se impõe e se expõe.

### *Grito ancestral*

Escritora-filósofa<sup>16</sup>, Clarice Lispector foi quem, em textos fundamentais como *Água viva*, retomou com brilho o elogio do impulso histérico na forma de um pensamento simultâneo da forma artística e do corpo humano como lugares de êxtase, isto é, de *saída de si*

– e de saída, portanto, também das ideias convencionais tanto de arte quanto de humanidade. Não por acaso, Ruth Silviano Brandão já propôs que se pensasse a “convulsão de linguagem”, de que fala Clarice Lispector em *Água viva*, como uma “histeria na e da linguagem” – noção que, aliás, segundo a crítica, poderia ser estendida à “linguagem literária em geral, sempre beirando a histeria, ao engendramento de seus fantasmas”<sup>17</sup>. Sintomático que Fernando Guerreiro, em sua *Teoria do fantasma*, se questione justamente sobre a possibilidade de se considerar a literatura como “histerização da linguagem” que passaria pelo apelo ao que há de mais primário no corpo humano: “A produção de um corpo, da *verdade* de um corpo, por meio de uma re/invenção (mortal) a partir de suas excrescências, sintomas últimos ou pústulas”<sup>18</sup>. E Eric Laurent, em conferência sobre o *Seminário XXIII* de Lacan (“Le sinthome”), sugeriu que Clarice Lispector (a autora é, aí, vista como uma espécie de personagem de si mesma) corresponde mais à descrição da “histeria sem sentido”, de que fala Lacan, do que a própria “Dora” que este tinha em vista ao comentar a retomada por Hélène Cixous, numa peça teatral, da personagem do caso clínico freudiano clássico<sup>19</sup>. Por esses motivos, aproprio-me aqui de determinados fragmentos de *A paixão segundo G. H.*, *Água viva* e *A hora da estrela* como guias teóricos do percurso que proponho, extraíndo desses textos três fórmulas conceituais decisivas: *grito ancestral*, *montagem humana* e *vida primária*.

Em *Água viva*, Clarice Lispector escreve:

Estou agora ouvindo o *grito ancestral* dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir<sup>20</sup>.

O *grito ancestral* sugere uma primeira saída de si, por meio de uma primeira metamorfose do corpo: a animalização. Diz ainda a narradora de *Água viva*: “Não humanizo o bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo”<sup>21</sup>. Confrontar o bicho, em Clarice, é como estar diante de um espelho que não apenas revela aquilo que se quer esconder, a animalidade, mas obriga a assumir o que, até então, se receava encarar. É por meio do grito – um som anterior à fala e a qualquer outra forma de linguagem articulada – que o humano se aproxima do animal, arriscando-se à desumanização: “quando o que é humano é mascarado”, nos lembra Georges Bataille, “não há mais nada presente, senão a animalidade e a morte”<sup>22</sup>. A desumanização não é, aí, algo a se evitar, mas uma experiência radical. O grito em Clarice Lispector, assinala Alexandre Nodari, “se apresentaria primeiro como um ponto de partida, um chamado, o chamado da Terra e para a metamorfose”<sup>23</sup>. Como não recordar, a propósito disso, o breve texto do filósofo Paul B. Preciado (que foi um dia, ou é também, a filósofa Beatriz Preciado: questão, também, de metamorfose), no qual ele propõe um “animalismo por vir”, que não se pode confundir com qualquer forma de naturalismo, mas que deve ser compreendido como “um gozo molecular”, “um sistema ritual total”, “uma contratecnologia de produção da consciência [...], a conversão para uma forma de vida, sem qualquer soberania”, em contraposição a uma sociedade desenvolvida a partir da Revolução Industrial, que transformara escravos e mulheres em animais, e aqueles e os próprios animais em máquinas vivas (trabalhadores da lavoura, trabalhadoras do sexo e reprodutoras). Escreve Preciado: “Os humanos, encarnações mascaradas da floresta,

deverão se desmascarar do humano e se mascarar novamente do saber das abelhas”<sup>24</sup>. Por esta razão, o feminismo não é, para Preciado, um humanismo, mas um animalismo: “Dito de outro modo, o animalismo é um feminismo dilatado e não antropocêntrico”<sup>25</sup>. Já dizia Artaud: “O Feminino é tonitruante e terrível como o uivo de um fabuloso molosso, atarracado como as colunas cavernosas, compacto como o ar que mura as abóbadas gigantes do subterrâneo”<sup>26</sup>.

Em pelo menos duas fotografias da série realizada por Otto Stupakoff em 1976, no zoológico de Stuttgart, para um editorial de moda, o confronto da mulher com o animal se torna evidente. Em ambas [fig. 2, 3], as modelos estão de bocas bem abertas, simulando gritos, ao lado de animais que berram: um hipopótamo, num caso; um gorila, no outro. Em *Modelo com gorila*, até mesmo as posições da modelo e do animal se assemelham: ambos levam as mãos às próprias cinturas. Como num espelho, acham-se frente a frente, separados apenas por um vidro, a se encarar e a se imitar. Vale ressaltar que, se nos detivermos na sequência de onde provêm as duas fotografias em questão, notaremos que Stupakoff selecionou justamente aquelas em que a mulher estabelece uma relação mais estreita com o animal, deixando de lado outras da série que não produzem efeito similar<sup>27</sup>.

Uma forma aproximada de relação com o animal pode ser notada numa obra mais recente da arte contemporânea brasileira, a série de três fotografias de Rodrigo Braga [fig. 25, 26, 27], de 2006, em que o artista aparece junto a um bode: ora os dois estão imersos na terra com as testas encostadas, ora estão deitados lado a lado encobertos pela vegetação, como se estivessem mortos, ora estão enroscados sobre a grama, em postura mais amorosa. A série não poderia ter um título mais elucidativo: *Comunhão*. Mais que o estabelecimento de uma relação com o animal, acha-se em jogo aqui uma tentativa de partilha de um mesmo sentimento, uma busca por uma identificação com o que é, a princípio, completamente alheio. Enquanto em *Fantasia de compensação*, série de 2004, Rodrigo Braga buscava se transformar num cão ao costurar, a seu próprio rosto e orelhas, pedaços da pele extraídos da cabeça do animal morto, no vídeo *Mentira repetida*, de 2011, poderíamos supor que ele finalmente atinge a animalidade tantas vezes almejada por meio do grito: por um grito que é, ele também, uma espécie de máscara, uma máscara de linguagem, mas de linguagem em estado de formação ou decomposição, ou ainda de aspiração a uma linguagem outra, não exclusivamente humana<sup>28</sup>. Neste vídeo, realizado numa das ilhas do arquipélago fluvial de Anavilhanas, no Amazonas, o artista, de calça jeans e sem camisa, se detém junto às árvores, encostando-se ao tronco de uma delas, e se põe, subitamente, a gritar. Ele grita e grita e grita, com brevíssimas pausas para retomar o fôlego. Depois de três minutos berrando, seu rosto fica vermelho, sua respiração se torna ofegante, seu corpo parece exausto. O grito se transforma quase num choro. Rodrigo agarra-se ao que lhe resta de forças e emite os últimos gritos – gritos roucos, quase afônicos. Aos quatro minutos e vinte e dois segundos do vídeo, ele cai no chão, exaurido. Aos cinco minutos, ele se levanta com certa dificuldade e sai de cena.

Há, neste berro angustiado de Rodrigo Braga, algo do “chamado à terra” que Nodari havia identificado no “grito ancestral” de Clarice. Nas fotografias da série *Comunhão*, o ponto em comum entre o homem e o animal é a terra; é nela que eles comungam, como bem observa Eduardo Jorge: “O encontro, no nível do chão, da terra, se torna ainda uma negação da atividade dos corpos, da atividade funcional que os separaria. Uma negação do que é ‘próprio’ do homem, ou do que se chama comumente por *cultura*”<sup>29</sup>. Parafraseando Clarice,

não é Braga que humaniza o bicho, mas ele que se animaliza; e o lugar em que essa transformação se torna possível não poderia ser outro que a terra: elemento no qual, por um lado, se gera vida, mas também, por outro, elemento no qual se *enterram* os mortos. Em *Água viva*, a narradora desce ao nível do chão, numa tentativa de se fundir à terra (que grita!), e se mistura aos elementos da natureza encontrados pelo caminho:

E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando em folhas, eu, obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida. E depois? depois tudo o que vivi será de um pobre superfluo. Mas por enquanto estou no meio do que grita e pulula<sup>30</sup>.

É desde um “subterrâneo” que Artaud se exprime no teatro, ou melhor, grita, como se fosse preciso descer às entranhas da terra para recuperar uma linguagem que se perdeu, uma linguagem primordial, talvez porque *anterior* à fala, ou talvez porque *posterior* à destruição da linguagem articulada: “quando represento, meu grito deixou de girar em torno de si mesmo, mas desperta seu duplo de forças nas muralhas do subterrâneo. E esse duplo é mais do que um eco, é a lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu”<sup>31</sup>. Por esta razão, o grito que preconiza é “como a queixa de um abismo que se abre: a terra ferida grita, mas vozes se elevam, profundas como o buraco do abismo, e que são o buraco do abismo que grita”<sup>32</sup>. Na série *Aaaa...* [fig. 40, 41, 42], pertencente à coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, assim como em outras obras de Mira Schendel, a linguagem parece se desarticular, voltando a um estado mais bruto, a um estado inaugural. O Aaaa a que se refere o título é a primeira letra do alfabeto e a primeira vogal, mas também, por ser repetida quatro vezes, acompanhada de reticências, sugere um grito, que se espalha e se amplifica pela superfície pictórica, de modo análogo ao que ocorre em outra obra de Mira, sem título, de 1965, também integrante do acervo do MAM.

Em *Le surréalisme au jour le jour*, Bataille recorda o dia em que viu Artaud exteriorizar um lado demente e animalesco de si por meio do grito:

eu havia assistido a uma palestra dele na Sorbonne (mas não a vira até o final). Ele falava da arte teatral e, na semissonolência em que eu o escutava, o vi, de repente, se levantar: entendi o que ele dizia, ele havia resolvido nos tornar sensíveis à alma de Tiestes, incluindo o fato de que ele digere seus próprios filhos. Diante de um auditório de burgueses (quase não havia estudantes), ele segurou a barriga com as duas mãos e soltou o grito mais inumano jamais saído da garganta de um homem: aquilo deu um mal-estar semelhante ao que sentiríamos se um de nossos amigos cedesse bruscamente ao delírio. Foi horrível (talvez mais horrível por ser apenas encenação)<sup>33</sup>.

Horror semelhante, diante de gritos que acreditavam ser também apenas encenação, sentiam os médicos que cuidavam das histéricas internadas na Salpêtrière<sup>34</sup>. O grito era um dos grandes sinais do ataque. Talvez, como em Bataille, o horror se intensificasse justamente por crerem estar diante de fingimento. Charcot, frente a uma crise histérica, teria dito, conforme relata em *Lições da terça na Salpêtrière*: “Os senhores estão vendo como as

histéricas gritam. Podemos dizer que é muito barulho por nada”<sup>35</sup>. Segundo relatos, eram gritos guturais, que imitavam ruídos de máquinas ou, mais frequentemente, os sons dos mais diversos bichos. Paul Richer, ao comentar o ataque da moça que ficou conhecida como Augustine, descreve: “Um grito de caráter muito especial. É penetrante, parecido com um apito de locomotiva, prolongado e, vez por outra, modulado. Repete-se várias vezes seguidas, quase sempre três vezes. A doente afunda-se na cama ou se encolhe toda, encurvando o corpo, para soltar esse grito. Ele se produz antes dos grandes movimentos regulares, entre dois grandes movimentos ou depois”<sup>36</sup>. O próprio Richer, falando ainda de Augustine, afirma que ela produz um “ruído laríngeo que imita o canto do galo”; e Pierre Briquet observa que as histéricas “sabem simular os latidos e ganidos dos cães, o miar dos gatos, os rugidos, os regougos, o cacarejo das galinhas, o grunhido dos porcos e o coaxar dos sapos”<sup>37</sup>.

Real ou encenado, um grito, no mínimo, sempre intimida, porque foge à “normalidade”. Arthur Omar, que tem consciência de que “a arte pressupõe estados alterados da percepção”<sup>38</sup> e para quem a exaltação esteve sempre no centro de suas preocupações, não poderia ter se representado de outro modo do que gritando em muitos dos autorretratos da série *Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais* [fig. 11, 12, 13]: “a minha câmera registra a densidade, a potência, o peso desses estados”<sup>39</sup>. E, não por acaso, na gravura de Regina Silveira intitulada *As loucas* [fig. 10], realizada nos primeiros anos de sua carreira, no Hospital Psiquiátrico de Porto Alegre, uma das duas internas figuradas é representada gritando.

Por tentar manter as aparências, a G. H. de Clarice Lispector fica muda diante da barata esmagada com a porta do armário:

“Grite”, ordenei-me quieta. “Grite”, repeti-me inutilmente com um suspiro de profunda quietude.

[...]

Mas se eu gritasse uma só vez que fosse, talvez nunca mais pudesse parar. Se eu gritasse ninguém poderia fazer mais nada por mim; enquanto, se eu nunca revelar a minha carência, ninguém se assustará comigo e me ajudarão sem saber; mas só enquanto eu não assustar ninguém por ter saído dos regulamentos. Mas se souberem, assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável<sup>40</sup>.

Gritar é “revelar a carência”, deixar claro que não sabe como lidar com o bicho que se apresenta à sua frente e que, como vimos, a obriga a assumir “instintos abafados”. Deixar o grito emergir é deixar-se levar por esses instintos, é sair “dos regulamentos”, mostrar o lado animal guardado “em segredo inviolável”. É, em síntese, tornar-se também ela, G. H., um animal, uma barata – e a simples ideia dessa transformação assusta. Afirma ainda G. H.: “Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante”<sup>41</sup>. Não esqueçamos que o grito de Artaud assustou até mesmo um pensador tão livre quanto Bataille...

Em *Água viva*, publicado quase uma década depois de *A paixão segundo G. H.*, o próprio sujeito se torna um “objeto que grita”, um “objeto gritante” – era este último, aliás, o título de um manuscrito de 151 páginas considerado a versão primeira do livro<sup>42</sup>. Várias páginas depois de deixar aflorar o “grito ancestral”, anota a narradora:

Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeço totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita<sup>43</sup>.

Didi-Huberman, ao se contrapor às acusações de que as histéricas fingiam seus gritos, comenta que elas “urrava[m], cruzava[m] absurdamente as pernas [...] e rasgava[m] a camisola, simplesmente como um animal, como talvez você ou eu, reagiria ao golpe invisível que o atingiu”<sup>44</sup>. Para ele, o grito não diz respeito necessariamente a um sintoma de uma angústia, mas a algo “mais simples, menos simbolizado”: “Responde não a uma suspensão do recalçamento, mas a seu desmoronamento”<sup>45</sup>. Gritar é, em certa medida, libertar-se, romper as frágeis barreiras que delimitam aquilo a que convencionamos chamar de “cultura” (que abrange, entre outros aspectos, uma série de regras de conduta), em oposição à “natureza”, isto é, em oposição ao que há de selvagem e indomável em nós. Daí Klaus Mitteldorf falar que a série fotográfica *O último grito* [fig. 4] é sua “catarse pessoal”: “A minha liberação dos valores formais que eu mesmo tinha criado para poder me expressar”<sup>46</sup>. Curiosamente, não é apenas ao grito que ele recorre, mas também à imagem da mulher, que, às vezes, aparece em altos brados, como na fotografia que dá título à série: “Foram sete anos de pesquisas fotográficas tentando descobrir meus mais íntimos sentimentos, envolvendo o meu lado feminino e a experiência do mundo aquático”<sup>47</sup>. Daí, também, “o direito ao grito” reivindicado por Clarice Lispector, o qual nos faz ver que, ao derrubar as amarras que nos prendem aos modos e comportamentos convencionais, gritar se torna também um gesto político<sup>48</sup>: “Porque há o direito ao grito. Então eu grito. Grito puro e sem pedir esmola”<sup>49</sup>. É para esse sentido que igualmente se dirige “o grito da revolta pisoteada, da angústia armada em guerra e da reivindicação”, de Artaud<sup>50</sup>. E o grito de liberdade é contagioso, como nos lembra ainda Clarice: “um primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida, se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror”<sup>51</sup>. Gritar desencadeia não apenas a vida humana, mas a vida do próprio universo: “Se eu gritasse desencadearia a existência – a existência de quê? a existência do mundo”<sup>52</sup>. O grito que vem da terra talvez seja o grito inaugural, o grito de nascimento, mas pode ser também o grito dos mortos, o grito de renascimento: não de simples início, mas de retorno à vida.

Em troca de cartas com Julia Kristeva, recolhida no volume *O feminino e o sagrado*, Catherine Clément lembra um episódio que nos leva a pensar que, por trás de um grito, algo mais pode estar sendo liberado. Clément assistia, na cidade de Popenguine, no Senegal, a uma missa em honra da Virgem. Vários bispos senegaleses celebravam o evento juntos. Pelo menos oitocentas pessoas, entre homens, mulheres e crianças, estavam presentes. De repente, uma mulher gritou no meio da multidão. Os médicos correram, amarraram-na firmemente à maca com cintas e saíram com ela. Clément pensou que se tratasse de um ataque de nervos, mas, alguns minutos depois, outro grito de mulher ecoou na multidão. Novamente, os médicos acorreram com maca e cinta. Durante as duas horas que durou o culto, houve sempre uma mulher gritando a intervalos regulares. Um senhor ao lado de Catherine Clément não titubeou em diagnosticar: histeria. Mas Clément desconfiou que ali poderia haver algo mais: “Através da tristeza de um rito monoteístico, outra forma de sagrado, a forma antiga, se inseriu. Coros, incenso, fãnon sobre a casula, o sol no seu zênite, uma pequena Virgem negra colocada na base do altar, e, de repente, a infração... Ela apareceu. Quem a prevenirá? Não as cintas, nem o clero. O grito é irresistível, e é para isso que ele é feito”<sup>53</sup>.

Um impulso histérico na arte não desarticula apenas a fala, mas o corpo como um todo. Em *A paixão segundo G. H.*, Clarice Lispector escreve: “Ontem, [...] perdi durante horas e horas a minha *montagem humana*. [...] Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução?”<sup>54</sup>. E, mais adiante, acrescenta:

Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei uma outra para substituir a perdida. Sei que precisarei tomar cuidado para não usar sub-repticiamente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de “uma verdade”<sup>55</sup>.

A narrativa de *A paixão segundo G. H.* inicia-se com a protagonista falando justamente da “desorganização” que está vivendo. A descoberta do quarto da empregada, inesperadamente luminoso, com um estranho desenho a carvão na parede, mostrando uma mulher nua (com a qual se identifica), um homem nu e um cachorro, e, principalmente, o defrontar-se com a barata no armário, não apenas tiram G. H. de sua rotina, mas a colocam diante de algo com o qual não sabe lidar: “A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro”<sup>56</sup>. Essa “desorganização” de que G. H. fala não é apenas uma desorganização espiritual, mas também – e, talvez, fundamentalmente – uma desorganização física: à fragmentação do eu corresponde a fragmentação do próprio corpo, “uma lenta e grande dissolução”. É precisamente a perda da “montagem humana” que leva à escrita, como a narradora de *Água viva* deixa claro: “Antes de me organizar, tenho que me desorganizar internamente”<sup>57</sup>. É essa desorganização, esta desmontagem do humano, que conduz à liberdade, conforme comenta a narradora, na sequência: “Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-me”<sup>58</sup>. O que Eliane Robert Moraes assinala a respeito de Artaud talvez pudesse ser estendido, aqui, a Clarice: “tornava-se urgente a tarefa de encontrar o espaço corporal da liberdade”<sup>59</sup>.

Paradoxalmente, escrever se constitui como uma tentativa de dar forma, de dar existência, o que, em última instância, implica dar corporalidade ao que se passou: “Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe”<sup>60</sup>. Todavia, há aí a consciência da impossibilidade de se atingir essa forma. A desorganização do corpo replica-se na desorganização da própria linguagem. Escreve Clarice em *Água viva*: “Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade”<sup>61</sup>. É essa exploração da “potência da potencialidade” – em oposição à concretização num ato definitivo – que acaba contribuindo para que o texto não adquira uma forma definida, que ele permaneça, em alguma medida, informe. Por isso, a narradora afirma: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”<sup>62</sup>. Evando Nascimento já chamara atenção para o fato de que *Água viva* “tem algo de tornar-se-animal, de tornar-se-planta e de tornar-se-coisa”<sup>63</sup> (e onde se lê *tornar-se*, leia-se, segundo a tradução deleuziana consagrada, *devir: devir-animal, devir-planta, devir-coisa*). Há como que uma metamorfose em processo – uma metamorfose

que também não deixa de estar presente no gesto de G. H. ao comer a barata: podemos talvez ver ali uma tentativa, antropofágica, de se fundir ao animal, de, ao devorá-lo, tornar-se o outro<sup>64</sup>. E essa constante metamorfose associada ao fluxo do texto – uma metamorfose que não chega a termo, que permanece sempre em processo – faz com que a escrita não se estabilize, chegando às raias da abstração. Não é, por certo, casual que as protagonistas de *A paixão segundo G. H.* e *Água viva* sejam artistas plásticas: G. H. é uma escultora de classe média, e a narradora do segundo livro, pintora. Além disso, os dois textos trazem epígrafes que fazem referência ao universo da arte. *A paixão segundo G. H.* toma emprestada uma frase de Bernard Berenson, historiador da arte: “Uma vida plena talvez seja aquela que termina em tal identificação com o não eu que não resta mais um eu para morrer”. E *Água viva*, por sua vez, começa com uma epígrafe do pintor belga Michel Seuphor, um entusiasta da arte abstrata, que trabalhou junto a Piet Mondrian e Theo van Doesburg, e que fundou, com Joaquín Torres-García e Pierre Daura, o grupo abstrato Cercle et Carré, em 1930, tendo ainda publicado dois livros relacionados à abstração, *Dicionário de pintura abstrata* e *Pintura abstrata: 50 anos de realização*: “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – do objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência”<sup>65</sup>.

Esse processo de desestabilização do texto em Clarice, que vai em direção à abstração, nos faz recordar as duas tendências da literatura moderna identificadas pelo psicanalista André Green em ensaio publicado em 1971, isto é, dois anos antes da primeira edição de *Água viva: a escrita do corpo e a escrita do pensamento*. Segundo Green, a literatura da época sofrera uma tal “mutação”, “cujos equivalentes se encontram na pintura não figurativa e na música serial”<sup>66</sup>, que acabou por romper com certo modo de concepção da *ligação*<sup>67</sup>, o que conduz a dois tipos de empreendimentos: por um lado, “o recurso a um modo de escrita muito mais próximo do fantasma inconsciente em seus aspectos menos representativos”, abrindo caminho à “formulação do inconsciente em seus aspectos mais violentos, menos discursivos, mais selvagens”; por outro, “um esvaziamento da remição à representação na escrita”, o que leva ao “processo do pensamento escrevente, como se pensar e escrever se tornassem uma única e mesma atitude”<sup>68</sup>. Na primeira atitude, que ele denomina *escrita do corpo*, “a representação deixa de organizar um fantasma construído para se fragmentar em estados corporais fugazes, inapreensíveis, em que o escritor se obstina sempre na comunicação por escrito de uma realidade intransmissível, porque nem a palavra nem a escrita podem-lhe dar o equivalente”<sup>69</sup>. Assim, destaca ainda Green, “nem mesmo o afeto é mais o objeto da escrita, ou pelo menos não mais sob as formas sutis que um Proust lhe dá, mas *o estado do corpo próprio na sua manifestação mais violenta*”<sup>70</sup>. O pensamento torna-se, em última instância, “um órgão corporal”<sup>71</sup>. No outro polo, estaria a literatura que Green chama *escrita do pensamento*, escrita que se apresenta “despojad[a] de toda representação, de toda significação”, que “se esforça por não dizer mais nada além do que é o processo de escrita”<sup>72</sup>. Em síntese: “Esta escrita não é figurativa tal como a precedente, pois nesta última trata-se menos de representar o corpo do que fazê-lo viver em estilhaços, fragmentados e despedaçados”<sup>73</sup>. Em *A paixão segundo G. H.*, percebemos que a montagem (ou remontagem) do humano só se torna possível se feita por fragmentos, sem nunca deixar de se mostrar como um arremedo de construção, como os cacos de um vaso outrora quebrado, e agora reconstituído, não deixam jamais de se revelar como cacos:

E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada<sup>74</sup>.

Se Artaud, conforme o próprio Green<sup>75</sup>, poderia ser lido a partir da “escrita do corpo”, Clarice Lispector nos coloca diante da impossibilidade de decidir, de uma vez por todas, entre a “escrita do corpo” e a “escrita do pensamento”. Clarice, em alguma medida, dramatiza, em sua escrita, essa impossibilidade<sup>76</sup>, traduzindo incessantemente o que seria da ordem do corpo em forma de pensamento e o que seria da ordem do pensamento em forma de corporalidade. Anota a narradora de *Água viva*: “E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra”<sup>77</sup>. Por isso, ao escrever, ela tenta fazê-lo “com o corpo todo” – uma expressão que utiliza tanto em *Água viva* quanto em *A hora da estrela*<sup>78</sup>. Há algo aqui da *escritura de voz alta*, de que fala Barthes: “Com respeito aos sons da língua, a *escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de gozo), são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem”<sup>79</sup>.

Há algo de histórico, no sentido que temos dado ao termo, nesse processo de desarticulação do corpo, que, em certa literatura, se replica na desarticulação da linguagem. Em seu estudo sobre a representação na modernidade da figura do monstro (isto é, da figura humana deformada), Jean Clair observa que a histeria “cria um corpo inacreditável que parece pura manifestação da linguagem, pura manifestação da palavra, e que, portanto, produz efeitos físicos”<sup>80</sup>. Num de seus primeiros estudos sobre o trabalho desenvolvido junto a Charcot na Salpêtrière, Freud percebe que as contorções dos corpos nas histéricas, quando tomadas por uma crise, não respeitam os movimentos e as paralisias regulares do organismo: “Nas suas paralisias e em outras manifestações, a histeria se comporta como se a anatomia não existisse, ou como se não tivesse conhecimento desta”<sup>81</sup>. Isso significava que, se o corpo convulsivo histórico não se comportava como o corpo físico, estava-se, então, ali, diante de um *corpo indomável*, que não se submetia aos princípios neuroanatômicos; um corpo que era, antes de tudo, um “corpo representado”<sup>82</sup>, um “corpo plástico”<sup>83</sup> – o que, de certa maneira, não deixa de ser contrastante com a famosa afirmação freudiana de que “a anatomia é o destino”<sup>84</sup>. Comenta Clair: “em 1913 exatamente, Freud não havia falado [...], de maneira contraditória, da anatomia como um destino? Isso era estranho e incompreensível da parte de um terapeuta que veio a descobrir àquela altura que o corpo era plástico, infinitamente moldável pelo espírito e por suas afecções, capaz de fazer sofrer os membros onde não se via nada, e mesmo de fazer sentir dor lá onde nenhum suporte orgânico era visível”<sup>85</sup>. É ainda Clair que percebe que, no estudo sobre os sonhos, Freud confirma o que a pesquisa sobre a histeria deixou pressentir: o trabalho da histérica sobre seu próprio corpo “é o trabalho da metamorfose perpétua”<sup>86</sup>. Assinala Clair: “Mais nada é fixo, inscrito, marcado, tatuado: tudo se torna livre, móvel, flutuante. Tudo se move, evolui, se transforma”<sup>87</sup>. Assim, “não há mais ajustamento topográfico possível da vida corporal e da vida psíquica. O homem não está

mais contido em seu corpo, menos ainda ‘marcado’ em sua anatomia por esses signos, que livrariam sua identidade e ditariam seu destino”<sup>88</sup>. O corpo convulsivo, indomável, é também, portanto, um corpo livre de qualquer predeterminação biológica absoluta, um corpo que se destrói, se deforma, no sentido de que perde sua forma original e, ao se destruir e se deformar, se transforma, ou melhor, se fabrica novamente.

A influência exercida sobre as artes pelas imagens desse corpo convulsivo, mas ao mesmo tempo liberto, porque em desacordo com as convenções estabelecidas, não se vislumbra apenas em obras com referências incontestáveis à histeria, como na escultura já citada de Louise Bourgeois. Se, na literatura, a desarticulação do corpo corresponde a uma desarticulação da própria linguagem, nas artes visuais modernas, o corpo aparece como lugar de expressão de um impulso desvairado e metamórfico. Sob este impulso, o corpo se secciona, se convulsiona, se desorganiza, se modifica, perde contornos e definição. Flávio de Carvalho, que defendia uma “arte anormal” por esta conter “o que o homem possui de demoníaco, mórbido e sublime”<sup>89</sup>, convulsiona o traço que define os corpos humanos em suas representações de mulheres feitas a nanquim [fig. 123-126]. Uma semelhante convulsão do traço, associada a uma representação da figura humana por meio de fragmentos de corpos, acha-se também nos desenhos de 1988 de Ivald Granato [fig. 127, 128]. Nas fotografias, é a falta de foco que borra o contorno da figura, como podemos ver em Eduardo Ruegg [fig. 148], Edouard Fraipont [fig. 141, 142], Marcelo Arruda [fig. 144], Edgard de Souza [fig. 78], entre outros. Associada à radiologia, a fotografia também nos mostra aquilo que do corpo nunca vemos diretamente, o seu interior, como podemos verificar nas obras de Vera Chaves Barcellos [fig. 108], Almir Mavignier [fig. 102, 103] e Daniel Senise [fig. 104, 105].

Dos artistas contemporâneos brasileiros, Keila Alaver é pródiga em estranhar o corpo humano. Em *Despelamento braço homem* [fig. 60] e *Despelamento tronco criança* [fig. 61], ambos de 1997, o corpo humano reduz-se a um braço e um tronco, respectivamente, que se encontram depositados sobre mesas similares às de hospital ou laboratório, como se houvessem sido cirurgicamente extraídos. É desse mesmo ano a série de fotografias de Marcia Xavier que fragmenta partes do corpo – pescoço, tronco, pernas – e, ao repetir e remontar esses fragmentos, sugere uma nova anatomia [fig. 68, 77, 80]. Em dois trabalhos de 2000 de Keila Alaver [fig. 58, 59], os corpos de dois meninos que aparecem abraçados nos são dados a ver em parcelas: apenas os troncos e as cabeças, sem pescoços, num dos casos, e somente as cabeças e os braços, no outro. E, nos lugares dos rostos e das vísceras, acham-se pedaços de couro amassado, isto é, pedaços de pele de animal curtida. O fragmento de couro em substituição ao rosto e ao que seriam os órgãos internos já fora usado por Keila em obra de 1999 [fig. 57], na qual apresenta uma mulher e um homem, lado a lado, com seus corpos também seccionados em posição que remete às das figuras ilustrativas de estudos de anatomia. Se, nestas figuras de anatomia, o corpo já se revelava cientificamente dividido, a fim de mostrar suas partes internas, o estranhamento em Keila advém da substituição dos órgãos por algo indefinido, informe: o couro amassado. E um detalhe reforça ainda mais o caráter disruptivo: o homem segura, na mão direita, outro homem, de corpo inteiro e completo, em dimensão bem menor, mas também com o couro no lugar do rosto e dos órgãos. Em princípio, parece haver aqui um movimento contrário ao que vemos em Vera Chaves Barcellos, Almir Mavignier e Daniel Senise: enquanto Keila esconde o que o corpo abriga, os outros o tornam visível. Contudo, o efeito é similar: em todos os exemplos, o corpo torna-se inquietante. A imagem que temos do corpo humano sofre um golpe quando nos é dado a ver em partes ou quando nos é revelado apenas o que dele habitualmente não vemos.

O corpo seccionado, convulsionado, sem contornos, com os órgãos internos substituídos por pele de animal é, em última instância, o corpo livre de suas determinações biológicas, um corpo que está por se reconstruir, se remontar, se refabricar. Quando Rafael Assef nos mostra, em *Roupa n. 6* [fig. 67], de 2002, um corpo dividido em dois, sem suas extremidades (cabeça, mãos e pés), “vestido” apenas com incisões feitas a gilete nas pernas e nos braços, percebemos como este corpo remontado e refabricado se apresenta, ao mesmo tempo, como um campo de batalha onde as forças morais, sociais, religiosas e econômicas vêm se confrontar, e uma *máquina de guerra*, no sentido deleuziano do termo<sup>90</sup>, uma forma singular de intervir no jogo dessas forças. “A arquitetura do corpo é política”, já nos ensinou Paul B. Preciado, para quem o corpo é lugar de construção e, portanto, resistência<sup>91</sup>.

### *Vida primária*

Logo no início da narrativa de *A paixão segundo G. H.*, quando a protagonista lembra o momento em que, na manhã anterior, saíra da sala em direção ao quarto da empregada, ela comenta: “Minha luta mais primária pela vida mais primária ia-se abrir com a tranquilidade ferocidade devoradora dos animais do deserto”<sup>92</sup>. Isso porque, diz ela, ainda: “Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próxima do inanimado”<sup>93</sup>. Como vimos, ver-se diante da barata é ver-se diante do animal que a convoca a ser, também ela, animal, que, em outras palavras, a obriga a revelar “instintos abafados”. Por isso, afirma: “Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos”<sup>94</sup>. E esta constatação não é má; pelo contrário, é tranquilizadora: “Não, não te assustes! certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente”<sup>95</sup>. Assim, percorrer o curto caminho que a leva ao quarto da empregada se transforma numa travessia rumo ao inumano, que começa por se completar quando G. H. se depara com a barata, isto é, com aquilo que ali se apresenta como a “vida mais primária”, e termina quando ela come o inseto. Berta Waldman, em estudo sobre Clarice Lispector, se pergunta: “por que, entre tantos outros animais, a escolhida para interagir com G. H. foi a barata?”<sup>96</sup>. “Talvez porque”, responde ela, “se trate de um animal cuja ancestralidade precede o surgimento da vida humana na terra, o que dá à oposição mulher-barata o contraste máximo”<sup>97</sup>. A própria G. H. assinala a ancestralidade da barata: “sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no hieróglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente”<sup>98</sup>. O certo é que se trata, para Waldman, do “animal que a induz decididamente a dar o passo no caminho de sua vida mais secreta e mais fortemente recalcada, conduzindo-a para a desordem, a tragédia, a desestabilização de sua existência cotidiana”: “É a partir dele que G. H. se desnuda do núcleo de sua individualidade para estabelecer com o inseto um laço de união. Para confirmar esse nexos, ela ingere a massa branca da barata esmagada, numa espécie de ritual de comunhão sagrada, em que o horror e a atração se equivalem”<sup>99</sup>. Uma comunhão em que, como nas fotografias de Rodrigo Braga, parece haver não só uma busca de identificação com o animal, mas também uma tentativa de se transformar no outro, de vir a ser outro, deixando de ser o que era. Talvez seja nesse sentido que possamos compreender a epígrafe já citada de Berenson em *A paixão segundo G. H.*, epígrafe que nos diz de uma “tal identificação com o não eu que não resta mais um eu para morrer”<sup>100</sup>.

Não podemos perder de vista que, em Clarice Lispector, “a parte coisa da gente”, isso que se aproxima do animal, é também “matéria do Deus”<sup>101</sup>, portanto, matéria divina. Diz G. H. ao interlocutor a quem se dirige, interlocutor ficcional que não responde e não se confunde necessariamente com o leitor, quando ela se encaminha para o encontro com a barata: “– Segura a minha mão, porque sinto que estou indo. Estou de novo indo para a mais primária vida divina, estou indo para um inferno de vida crua”<sup>102</sup>. A ida em direção à “vida primária”, que é, em certa medida, um itinerário em direção ao divino, revela-se não como uma previsível ascensão, mas como uma descida, em certa medida, uma descida de volta à terra, o fundo comum de humanos e animais, elemento de vida e morte. No entanto, não há nada de escuro e opressor nesse “inferno” rumo ao qual ela se encaminha: conforme já assinalamos, o quarto da empregada, ao contrário do que G. H. esperava, era iluminado:

Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverberação e desagradado físico.

É que em vez da penumbra confusa que esperara, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se. [...]

Esperara encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado<sup>103</sup>.

O quarto, contudo, não se aparentava a um céu, mas sim aos assépticos quartos de hospitais de loucos: “Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos”<sup>104</sup>. Era ali que se achava “o núcleo da vida”<sup>105</sup>: “Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido”<sup>106</sup>. A “vida primária” – que é também, para Clarice, “vida divina” (mas a própria ideia convencional do divino entra aí em colapso) – era “inteiramente sem graciosidade, vida tão primária como se fosse um maná caindo do céu e que não tem gosto de nada: maná é como uma chuva e não tem gosto”<sup>107</sup>. Talvez precisamente por se revelar insossa, a vida primária coloca em xeque a possibilidade de redenção: “através da barata que mesmo agora revejo, através dessa amostra de calmo horror vivo, tenho medo de que nesse núcleo eu não saiba mais o que é esperança”<sup>108</sup>. Só a morte seria, então, capaz de levar à glória:

Se soubesses da solidão desses meus primeiros passos. Não se parecia com a solidão de uma pessoa. Era como se eu já tivesse morrido e desse sozinha os primeiros passos em outra vida. E era como se a essa solidão chamassem de glória, e também eu sabia que era uma glória, e tremia toda nessa glória divina primária que, não só eu não compreendia, como profundamente não a queria<sup>109</sup>.

Essa vida mais primária e divina, ao se deixar entrever, se manifesta, em certa medida, como uma volta à cena da origem, apenas possível ao se fazer tábua rasa do que aí está:

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre – na era primeira da vida<sup>110</sup>.

Neste novo começo, o humano não se contenta em se metamorfosear em algum animal complexo, mas busca se transformar no que há de mais fundamental: “com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura”<sup>111</sup>.

Esse tipo de vida mais primária desestabiliza a percepção que costumamos ter da própria vida. É uma vida que, em certa medida, deteriora as coisas do mundo “civilizado”, como podemos ver na série *Imagens infectas* [fig. 240-243], de Dora Longo Bahia, na qual cenas que poderiam ter sido extraídas de um álbum de família se mostram alteradas pela ação de fungos. Em *Vivos e isolados* [fig. 244], Mônica Rubinho promove a geração dessa espécie de vida, ao molhar e guardar folhas de papel até que estas estivessem tomadas por fungos. No vídeo *Danaë nos jardins de Górgona ou Saudades da Pangeia* [fig. 272], Thiago Rocha Pitta propõe uma leitura mitológica dessa volta à vida mais primária. O título do seu trabalho evoca, por um lado, um episódio da mitologia grega fartamente ilustrado ao longo da história da arte, de Ticiano a Klimt, passando por Correggio e Rembrandt, entre outros. Danaë, que havia sido encerrada numa torre de bronze por Acrísio, seu pai, o qual temia ser assassinado pelo neto, é engravidada por Zeus transmutado em chuva de ouro. É esta cena do mito a mais representada. Dessa fertilização, nasce Perseu. Com medo de que a previsão de ser morto se concretize, Acrísio manda colocar Danaë e Perseu numa barca e lançá-los ao mar, para morrerem. Próximos à ilha de Sérifo, são socorridos por um pescador que os leva ao rei Polidectes, o qual os abriga e protege. Quando Perseu se torna adulto, o rei lhe ordena que mate a Medusa, uma górgona, isto é, um monstro com a cabeça recoberta de serpentes que petrifica todos que a encaram. Perseu, como bom herói grego, a derrota. No vídeo de quinze minutos, Danaë, reduzida a um feixe de mel transparente que reflete o sol, passeia por sobre diferentes rochas de vários tons de cinza até cair no mar. O mel aí, fluido originalmente inanimado, faz as vezes de uma seiva vegetal (dourada como a chuva de ouro a que a mitologia refere) com vida própria, que contrasta com a estaticidade e a dureza das pedras, as vítimas do olhar da górgona. Não há música nem qualquer outro efeito sonoro. O vídeo registra apenas o som ambiente, acompanhando ora o lento, ora o ligeiro deslocar-se do mel sobre as rochas. A terra não grita mais. Medusa, imortalizada por Caravaggio num grito de terror, está agora morta – e muda. Porém, algo como um fio de grito, uma vida, a mais primária, se figura nesse deslocar-se de Danaë pela superfície agora inorgânica do mundo. Talvez venha daí o segundo título do vídeo, que foi também o título da exposição em que Thiago o apresentou pela primeira vez, *Saudades da Pangeia*: evocação dos primórdios não da humanidade, mas do próprio mundo, quando o planeta era uno, antes de sua fragmentação nos continentes que hoje conhecemos, antes, talvez, de sua transformação de *mundo vivo em mundo em que se vive* (residualmente, superficialmente, melancolicamente, nostálgicamente).

No entanto, quando se trata de vida primária, nada se perde de uma vez por todas, e inúmeras são as possibilidades de renascimento. Não por acaso, ao representar

uma vulva em primeiro plano, numa tela que até hoje preserva seu poder de inquietação, Gustave Courbet denominou-a *A origem do mundo*. Depois dele, não foram poucos os artistas que retomaram a figuração da vagina, como podemos ver nas obras de Alex Flemming [fig. 211], Rosana Monnerat [fig. 222-226], Walter Lewy [fig. 230], Franklin Cassaro [fig. 264], Paula Trope [fig. 227] e até mesmo na *Miss Brasil 1965* [fig. 220], de Farnese de Andrade – o qual, aliás, assina também o desenho de título sugestivo, *O começo* [fig. 212], que apresenta um misto de planta e útero. Se, como Clarice Lispector afirma em *Água viva*, “o útero do mundo” se apresenta como uma “ancestral caverna” de onde se pode voltar a nascer, podemos ver a vagina como a figura, por excelência, dessa possibilidade de renascimento, com tudo que ela tem de ambivalente e perturbadora. Porta de entrada para o útero do mundo – mas também porta de saída *para o mundo*. Figura tão difícil de encarar – quase uma Medusa em miniatura –, precisamente porque nos põe diante do abismo das aberturas do corpo, do corpo como coisa que se abre. Nesse sentido, podemos dizer que a vagina pode ser uma abertura tão ou mais desestabilizadora que a boca, sobre a qual escreveu Bataille: “A boca é o começo ou, se quiser, a proa dos animais; nos casos mais característicos, ela é a parte mais viva, isto é, a mais arrepiante para os animais próximos. [...] E, nas grandes ocasiões, a vida humana concentra-se ainda bestialmente na boca, a cólera faz cerrar os dentes, o terror e o sofrimento atroz fazem da boca o órgão de gritos desoladores. [...] Como se os impulsos explosivos devessem jorrar diretamente do corpo pela boca, sob a forma de vociferação”<sup>112</sup>. A vagina – vida primária que desmonta desde dentro a montagem humana, obrigando-a a remontar-se – também grita: grita, hoje e sempre, o mais ancestral dos gritos, que é também o grito do que ainda não veio de todo, mas virá. Daí que, entre os títulos alternativos propostos por Clarice Lispector para seu livro derradeiro, *A hora da estrela*, esteja, ao lado de “O direito ao grito”, a fórmula aberta “Quanto ao futuro”. A gruta grita.

Em *A hora da estrela*, há uma vontade explícita de transformar a própria literatura em algo que toca o primário: “Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira”<sup>113</sup>. O texto inicia-se justamente com uma imagem de origem, que é, na verdade, uma imagem de eterna continuação ou, em termos nietzschianos, de eterno retorno:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou<sup>114</sup>.

Se a vida primária manifesta-se como uma volta incessante à cena de origem, esta volta não é nenhum retorno a um tempo passado, a uma “pré-história” situada, de fato, *antes da história*. A vida primária – presença sempre inquietante – é manifestação deste começo sem fim, desta “pré-história” inacabável, no agora. Vida primária é o que bagunça a estrutura do tempo e a estrutura da história, o que altera a *cronologia*, transformando-a em *bio-grafia*; e pensemos, aqui, este termo em sentido radical, para além dos mitos do eu e da individualidade: escrita-vida de um mundo vivo. A vida primária configura-se, antes de tudo, como um desejo permanente de mais vida. “O universo”, bem diz Clarice, “jamais começou”.

<sup>1</sup> Hipócrates. *De la nature de la femme*, trad. E. Littré. Paris: Chez J. B. Baillière, 1851.

<sup>2</sup> Platão. *Timeu – Crítias*, trad. Carlos Alberto da Costa Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 2001, p. 145. Daí o fenômeno do “útero errante” acontecer, segundo Hipócrates, sobretudo entre as solteironas e as viúvas. Para estas últimas, a receita era ficar grávida; para aquelas outras, arranjar um marido (Hipócrates. *De la nature de la femme*, op. cit., p. 317).

<sup>3</sup> Alexandre Nodari. “De onde vem a poesia?”. Ensaio publicado no extinto Blog da Cosac Naify, hoje sem acesso.

<sup>4</sup> Platão. “Livro X”, *A República*, trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2000, p. 448.

<sup>5</sup> Alexandre Nodari, op. cit.

<sup>6</sup> Sigmund Freud. *Totem e tabu*. In: *Obras completas*, v. 11, trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 79.

<sup>7</sup> Louis Aragon e André Breton. “Le cinquantenaire de l’hystérie (1878-1928)”. *La Révolution Surréaliste*, nº 11, 15 março 1928.

<sup>8</sup> Jean Clair. *Hubris : la fabrique du monstre dans l’art moderne : Homuncules, Géants et Acéphales*. Paris: Gallimard, 2012, p. 35.

<sup>9</sup> Georges Didi-Huberman. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*, trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 21.

<sup>10</sup> Só dez anos depois da publicação da *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, em 1888, seriam divulgadas fotografias de homens histéricos (cf. id., p. 118). Étienne Trillat observa que, mesmo no “período mais científico” da história dessa patologia, o século XIX, quando há muito já não se falava mais da doença como decorrência do mau funcionamento do útero e casos de histeria masculina já haviam sido descritos, ela ainda era compreendida como “uma questão de mulheres” (*História da histeria*, trad. Patricia Porchat. São Paulo: Escuta, 1991, p. 105).

<sup>11</sup> Jean Clair, op. cit., p. 34.

<sup>12</sup> Roland Barthes. *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 146.

<sup>13</sup> Antonin Artaud. “O teatro de Seraphin”. In: *O teatro e seu duplo*, trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 167.

<sup>14</sup> Pier Paolo Pasolini. *Tutte le poesie*, vol. I. Milão: Mondadori, 2003, p. CXVI.

<sup>15</sup> Oswald de Andrade e Patrícia Galvão. “O romance da época anarquista ou O livro das horas de Pagu que são minhas”. In: Augusto de Campos. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 74.

<sup>16</sup> Clarice é tratada aqui não apenas como escritora, mas fundamentalmente como pensadora, isto é, como criadora de conceitos. Já afirmou o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro: “[Clarice] é a grande pensadora dos devires de nossa literatura – e de nossa filosofia: Oswald, Rosa e Clarice são os maiores pensadores brasileiros do século 20, no sentido de serem os autores que deram a maior contribuição filosófica ao pensamento ‘ocidental’ oriunda de nosso país” (“Entrevista: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo”. *Revista Cult*, nº 204, ago. 2015, p. 25). E, antes dele, observou Eduardo Prado Coelho: “Clarice Lispector é a mais deleuziana das escritoras” (“Deleuze, uma vida pública”. *Público*, 7 out. 1995). Uma observação que ele amplia e aprofunda em artigos como “A paixão depois de G. H.”, no qual, ao traçar um paralelo entre Clarice e Marguerite Duras, aproxima a concepção clariciana de um “pensamento sem forma”, um “pensamento que se pensa a si mesmo”, daquilo que Deleuze nomeia “Plano de Consistência”, explicitando, de certa maneira, o fundo comum de ambos, que seria Spinoza.

<sup>17</sup> Ruth Silviano Brandão. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 120.

<sup>18</sup> Fernando Guerreiro. *Teoria do fantasma*. Lisboa: Mariposa Azul, p. 18.

<sup>19</sup> Eric Laurent. “Le Sinthome”. In: *Lectures Freudiennes à Lausanne*, jul. 2012. Adriana Campos de Cerqueira Leite e Edson Santos de Oliveira também aproximam certos trabalhos de Clarice Lispector à noção de histeria. Cf. Adriana Campos de Cerqueira Leite. “A histeria do amor”. *Percurso*, nº 46, jun. 2011; Edson Santos de Oliveira. “Reflexões sobre a leitura, a histeria e a feminilidade em *Felicidade clandestina*, de Clarice Lispector”. *Revista Alpha*. Patos de Minas: Unipam, nº 11, ago. 2010, pp. 118-121.

<sup>20</sup> Clarice Lispector. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973, p. 58. Grifo meu.

<sup>21</sup> Id., pp. 58-59.

<sup>22</sup> Georges Bataille. “Le masque”. In: *Oeuvres complètes*, vol. II. Paris: Gallimard, 1970, p. 403. Tradução da autora.

<sup>23</sup> Alexandre Nodari. “‘A vida oblíqua’: o hetairismo ontológico segundo G. H.” *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 24, nº 1, p. 151.

<sup>24</sup> Paul B. Preciado. “O feminismo não é um humanismo”. *O povo*, 24 nov. 2014. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/colunas/filosofiapop/2014/11/24/noticiasfilosofiapop,3352134/o-feminismo-nao-e-um-humanismo.shtml>.

<sup>25</sup> Id.

<sup>26</sup> Antonin Artaud, op. cit., p. 169.

<sup>27</sup> Cf. Otto Stupakoff, apres. Bob Wolfenson. *Sequências*. São Paulo: IMS, 2009.

<sup>28</sup> Eduardo Jorge, a propósito de *Comunhão*, fala numa “comunhão impossível” entre artista e animal: “O corpo humano no seu limite compartilha com o animal a transformação da matéria, suas metamorfoses. Tal imagem assinala uma comunhão impossível, uma comunhão no plano da linguagem” (cf. “A comunhão impossível: sobre *Comunhão I*, 2006, de Rodrigo Braga”. *Interartive*, disponível em: <http://interartive.org/2010/11/a-comunhao-impossivel/>).

<sup>29</sup> Eduardo Jorge, op. cit.

<sup>30</sup> Clarice Lispector, op. cit., pp. 25-26.

<sup>31</sup> Antonin Artaud, op. cit., p. 171.

<sup>32</sup> Id., p. 167.

<sup>33</sup> Georges Bataille. *Le surréalisme au jour le jour*. In: *Oeuvres complètes*, vol. VIII. Paris: Gallimard, 1976, p. 180. Tradução da autora.

<sup>34</sup> Cf. Georges Didi-Huberman, op. cit., pp. 365-367.

<sup>35</sup> Citado por Georges Didi-Huberman, id., p. 368.

<sup>36</sup> Id., p. 365.

<sup>37</sup> Id., pp. 365 e 367, respectivamente.

<sup>38</sup> Arthur Omar, citado por Celso Fioravante. “Mostra registra transe de caras e cores”. *Folha de S.Paulo*, 12 ago. 1998.

<sup>39</sup> Id.

<sup>40</sup> Clarice Lispector. *A paixão segundo G. H.*, Benedito Nunes (ed. crítica). Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 40.

<sup>41</sup> Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*, p. 41.

<sup>42</sup> Cf. Alexandrino Severino, “As duas versões de *Água viva*”. In: *Remate de Males*, 1989. Sônia Roncador, em pesquisa publicada em 2002, defendeu que *Objeto gritante* seria um livro independente (*Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002).

<sup>43</sup> Clarice Lispector, *Água viva*, p. 104. Raul Antelo, em *Objecto textual*, chama atenção para como a noção mesma de *objecto* em Clarice (um objecto com “c”, para, segundo a própria Clarice, se tornar mais “duro”), um *objecto* que é, em certa medida, “secreto”, se constitui como lugar de encontro com o Outro: “O *objecto* é [...] sempre secreto, aliás o único e verdadeiro segredo, o da elaboração secundária, sempre ansiado como Outro absoluto do sujeito mas, no entanto, sempre esquivo e removente, reencontrado, na melhor das hipóteses, como saudade e base de uma ordem moral”. E acrescenta, ainda, evocando Lacan: “‘Nesse sentido, diríamos que o *objecto* é fora do significado, mera passagem em que o sujeito se define como distância ou diferença prévia à simbolização, como lugar ou posição que, contendo as palavras, sustenta ao mesmo tempo a tensão essencial, ‘aquela em que o outro pode encontrar-se como Outro de um Outro’” (*Objecto textual*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997, pp. 26-27).

<sup>44</sup> Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 367.

<sup>45</sup> Id., p. 372.

<sup>46</sup> Klaus Mitteldorf. “The Last Cry – 1991 a 1998”, reproduzido nas paredes da exposição *Work: Klaus Mitteldorf Photographs 1983-2013*, realizada em 2013, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo.

<sup>47</sup> Id.

<sup>48</sup> Alexandre Nodari já havia apontado para o “caráter ‘político’ (relacional e contestatório)” presente no “direito ao grito” de Clarice Lispector (“‘A vida oblíqua’: o hetairismo ontológico segundo G. H.”, op. cit., p. 151).

<sup>49</sup> Clarice Lispector. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 18.

<sup>50</sup> Antonin Artaud, op. cit., p. 167.

<sup>51</sup> Já que falamos de animalismo, diga-se que esse trecho – que figura algo como um contágio político dos gritos – é, em alguma medida, uma retomada do poema “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Melo Neto, onde o que está em questão é o grito dos galos.

<sup>52</sup> Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*, pp. 41-42.

<sup>53</sup> Catherine Clément, Julia Kristeva. *The Feminine and the Sacred*, trad. Jane Marie Todd. Nova York: Columbia University Press, 2003, p. 10.

<sup>54</sup> Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*, p. 10. Grifo meu.

<sup>55</sup> Id., p. 11.

<sup>56</sup> Id., p. 9.

<sup>57</sup> Clarice Lispector, *Água viva*, p. 81.

<sup>58</sup> Id., *ibid*.

<sup>59</sup> Eliane Robert Moraes. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, p. 70.

<sup>60</sup> Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*, p. 11.

<sup>61</sup> Clarice Lispector, *Água viva*, p. 31.

<sup>62</sup> Id., p. 14.

<sup>63</sup> Evando Nascimento. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 53.

<sup>64</sup> Cf. Eduardo Viveiros de Castro, “A força de um inferno: Rosa e Clarice nas paragens da diferOnça”, conferência ministrada no IEL-Unicamp, 2013.

<sup>65</sup> Sônia Roncador observa que “O modelo da pintura parece ser particularmente importante para Clarice nesse período” (op. cit., p. 39). É por esta época que Clarice Lispector vai começar a pintar. Cf. Carlos Mendes de Sousa. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

<sup>66</sup> André Green. “Literatura e psicanálise – a desligação”. In: Luiz Costa Lima (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. I. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, p. 240.

<sup>67</sup> Para Green, o texto literário é aparentado ao que Freud definiu como “elaboração secundária”, em seu *A interpretação dos sonhos*: operação mental por meio da qual o conteúdo latente do sonho se torna manifesto, remodelando o sonho de modo a apresentá-lo de forma coerente (Cf. Luiz Alfredo Garcia-Roza. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 68). Nesse sentido, afirma ainda Green, talvez fosse “mais exato comparar o texto literário ao fantasma (consciente), na medida em que no fantasma se misturam estreitamente os processos primários e os processos secundários, sendo que estes modelam os primeiros dotando-os de um grande número de atributos pertencentes à secundariedade” (André Green, op. cit., p. 229). Em outras palavras, o fantasma opera o trânsito de um registro da atividade psíquica para o outro. Transforma dados do inconsciente em consciente, como no processo do sonho, o qual, diga-se de passagem, serve, para Freud, de modelo para a formação de fantasmas. Nesse processo, a *ligação* assume um papel fundamental: é ela que torna o texto coerente, lógico, conforme uma ordem temporal – e não fragmentado, disperso e sem sentido, como, por vezes, nos chegam os dados do inconsciente. O fantasma, como, de resto, a elaboração secundária, não deixa, portanto, de ser aproximada da ficção: preenche, com fantasia, aquilo que o consciente não alcança (ou não quer alcançar).

<sup>68</sup> Todas as citações, id., p. 240.

<sup>69</sup> Id., p. 242.

<sup>70</sup> Id., pp. 242-243. Grifo meu.

<sup>71</sup> Id., p. 243.

<sup>72</sup> Id., ibid.

<sup>73</sup> Id., ibid.

<sup>74</sup> Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*, p. 11.

<sup>75</sup> André Green, op. cit., p. 243. Afirma Green: “E se durante toda a sua vida Artaud não deixou de relacionar-se com os psiquiatras, os taumaturgos, os videntes, foi porque expunha-lhes o corpo fervilhante de miasmas que ele próprio convocava, pois seu pensamento é um corpo e, bem entendido, um corpo sexuado. Desde os primeiros anos em que escreve, solicita ‘injeções de suco testicular’. Só lhe importa o contato com as ‘potências do espírito’, mas as concebe como as potências de um sexo corporal. Quando Artaud descreve os fenômenos múltiplos que o impedem de pensar, usa uma escrita que lembra a de Gaetan Gatian de Clérambault, o mais brilhante representante do organicismo em psiquiatria, o qual, salvo engano, ele nunca conhecera. E quando seus êmulos e amigos, a começar por Jacques Rivière, recomendam-lhe que retoque alguns detalhes em seus escritos, ele recusa qualquer modificação, pois não lhe interessa o valor literário do texto, mas a transmissão de um estado corporal, de um momento de tensão ‘incorrigível’” (id., ibid.).

<sup>76</sup> Não por acaso, Benedito Nunes fala de um “drama da linguagem” (cf. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989).

<sup>77</sup> Clarice Lispector, *Água viva*, p. 13.

<sup>78</sup> Id., ibid.

<sup>79</sup> Roland Barthes. *O prazer do texto*, trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cultrix, 1993, p. 86.

<sup>80</sup> Jean Clair, op. cit., p. 42.

<sup>81</sup> Sigmund Freud, “Algumas considerações para um estudo comparativo das paralisias motoras orgânicas e histéricas” [1893]. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. I, p. 212.

<sup>82</sup> Cf. Rubia Nascimento Zecchin. *A perda do seio: um trabalho psicanalítico institucional com mulheres com câncer de mama*. São Paulo: Casa do Psicólogo, Fapesp, Educ, 2004, p. 81.

<sup>83</sup> Jean Clair, op. cit., p. 45.

<sup>84</sup> Cf. Sigmund Freud. “Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor”, texto publicado originalmente em 1912.

<sup>85</sup> Jean Clair, op. cit., pp. 44-45.

<sup>86</sup> Id., p. 44.

<sup>87</sup> Id., ibid.

<sup>88</sup> Id., ibid.

<sup>89</sup> Flávio de Carvalho. “A única arte que presta é a arte anormal”. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 24 set. 1936.

<sup>90</sup> Cf. François Zourabichvili. *O vocabulário de Deleuze*, trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009, pp. 64-67.

<sup>91</sup> Paul B. Preciado. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*, trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1, p. 31.

<sup>92</sup> Clarice Lispector. *A paixão segundo G. H.*, p. 17.

<sup>93</sup> Id., ibid.

<sup>94</sup> Id., p. 45.

<sup>95</sup> Id., ibid.

<sup>96</sup> Berta Waldman. *Clarice Lispector. A paixão segundo C. L.* São Paulo: Escuta, 1993, p. 76.

<sup>97</sup> Id., p. 77.

<sup>98</sup> Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*, p. 40.

<sup>99</sup> Berta Waldman, op. cit., p. 77.

<sup>100</sup> Citado em Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*

<sup>101</sup> Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*, p. 45.

<sup>102</sup> Id., p. 40.

<sup>103</sup> Id., p. 26.

<sup>104</sup> Id., ibid.

<sup>105</sup> Id., p. 40.

<sup>106</sup> Id., ibid.

<sup>107</sup> Id., p. 67.

<sup>108</sup> Id., p. 40.

<sup>109</sup> Id., p. 42.

<sup>110</sup> Id., p. 45.

<sup>111</sup> Id., p. 40. Raul Antelo, ao recordar quatro contos escritos por Clarice na mesma época de *Água viva*, comenta: “a narradora de ‘Objecto’, sintomaticamente, queria construir sua obra como um ‘anticonto geométrico’, uma alegoria da seiva-placenta primordial, uma eufonia de traços geométricos se entrecruzando no ar para expressar o silêncio” (op. cit., p. 35).

<sup>112</sup> Georges Bataille, verbete “Bouche”. *Documents*, a. II, nº 5, 1930.

<sup>113</sup> Clarice Lispector, *A hora da estrela*, p. 17.

<sup>114</sup> Id., p. 15.

“I enter the writing slowly as I once entered painting. It is a world tangled up in creepers, syllables, woodbine, colors and words—threshold of an ancestral cavern that is the womb of the world and from it I shall be born.”

Clarice Lispector, *Água viva*<sup>1</sup>

## The Womb of the World

Veronica Stigger

### Entrance Threshold

Up until the 19th century, it was believed that hysteric bouts, until then seen as being exclusive to women, stemmed from the bad functioning of the female sexual organs. In Old Greece, the womb was described as a living animal that traveled around the female body. If it went to the liver, the woman would immediately lose her voice, started to grit her teeth, and her skin became dark. If it went to the head, the woman would feel pain in her nostrils and under her eyes. If the movement was toward the legs, the woman would have spasm under the nails of her feet's big toes. If it moved towards the heart or the guts, the situation could be even more complicated, causing choking. All these dislocations are accounted by Hippocrates in his treaty Nature of Women. When he translated it into French, Émile Littré introduced, on the margins, parentheses that sum up and update each paragraph from Hippocrates's text, associating some of the spasms and pain caused by the womb traveling around the body to hysteria<sup>2</sup>—a word that, it is worth remembering, derives from the Greek *hystéra*, related to Latin *utérus*, from where the word uterus derives. It was a woman's job to procreate. In ancient times, if she did not procreate, that is, if she did not put her womb to work, it would start moving around, and her whole body would collapse. This is the understanding Plato points to, a contemporary and possible reader of Hippocrates, in *Timaeus*: In women "...with the so-called womb or matrix of women; the animal within them is desirous of procreating children, and when remaining unfruitful long beyond its proper time, gets discontented and angry, and wandering in every direction through the body, closes up the passages of the breath, and, by obstructing respiration, drives them to extremity, causing all varieties of disease, until at length the desire and love of the man and the woman, bringing them together and as it were plucking the fruit from the tree, sow in the womb, as in a field, animals unseen by reason of their smallness and without form; these again are separated and matured within; they are then finally brought out into the light, and thus the generation of animals is completed."<sup>3</sup>

Maybe this is where the current belief that women were more prone to not restraining their impulses, to not having total control over their actions. Incidentally, the notion that something untamable and wild is inherent to the feminine condition marked the early reflections about art. As Alexandre Nodari notes in a short essay about the poems book *Um útero é do tamanho de um punho* [A womb is the size of a fist] by Angélica Freitas, "Plato does not ban poets from his ideal Republic because they put themselves too far from the truth; he decrees their purge for the simple reason that they make men effeminate, feeling sympathy for characters, consenting their affections."<sup>4</sup> For Plato, that would be one of the main shortcomings in poets: they would not have been born for "the rational principle" of art, but to "the passionate and fitful temper," characteristic of women.<sup>5</sup> Art would have, then, something intrinsically feminine in the sense that it expresses something that is beyond control, temperance, mastery of passions. Nodari notes, "Feminine and poetic converge as they are, respectively, the principle and practice of wandering, of instability; to sum up, of difference and insanity."<sup>6</sup> Importantly, Sigmund Freud, in *Totem and Taboo*, published in 1913, upon verifying that neuroses exhibit "striking and far-reaching points of agreement with those great social institutions, art, religion, and philosophy," said that "hysteria is a caricature of a work of art."<sup>7</sup> Years later, in 1928, from a complementary perspective, although antithetical, Louis Aragon and André Breton, in a commemorative article on "hysteria's 50th anniversary"—according to them, "the greatest poetic discovery of the late 1800s"—propose a new definition for hysteria in which it is no longer seen as a "pathologic phenomenon" and starts to be seen as "an ultimate means of expression."<sup>8</sup> In opposing views, therefore, to a negative take on hysteria, a positive view is produced on the artistic realm, in which there is no lack of irony—irony of someone who knows to be confronting, at every gesture and every image, a discourse that is predominantly antagonistic regarding the same object.

The "50th anniversary of hysteria" celebrated by the Surrealists refer to the publication, in 1878, of the *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, a work by neurologist Jean-Martin Charcot in which photos of hysterical women having bouts, pictures in which we see their contorted, deformed, untamable bodies—bodies in which, according to Jean Clair, surrealists "wanted to see the victory or Eros..., the ecstasy of

joy, ... the formal prototype of 'convulsive' beauty."<sup>9</sup> To these images gathered by Charcot, associated with his work at the Salpêtrière Hospital, which housed a significant number of hysterical women, Georges Didi-Huberman would credit what he would call invention of hysteria: "hysteria, at every moment of its history, was a pain that was compelled to be invented, as spectacle and image."<sup>10</sup> In this manner, a convulsing body, particularly a woman's body, becomes central to the image invented for hysteria. The image expression of hysteria, at that time of invention, was also a feminine expression.<sup>11</sup> Those photographs of hysterical women during their bouts would go beyond the medical realm, spilling over to the artistic field, as Clair noted: "A woman's arched body taken by the Great Bout became in a few years a locus communis of end-of-the-century Modernity."<sup>12</sup> Closer to us, the most explicit example of what Jean Clair describes is probably the famous *Arch of Hysteria* (1993) by Louise Bourgeois, in which we see a headless naked body—here, a masculine body—suspended on air and curved to the back, forming an arch.

Thus, from the 1900s on, something that was considered as problematic or sickly, becomes, at least to a few more radical currents of aesthetic thought, something that is pertaining to artistic expression, thus acquiring a positive value. Thus, for instance, Roland Barthes talking about "hysteria necessary to write"<sup>13</sup>; thus Antonin Artaud saying that he wished to "attempt a terrible feminine"<sup>14</sup>; thus Pier Paolo Pasolini referring to "a kind of hysterical impulse"<sup>15</sup> that would have led him to compose his "Il PCI ai giovani!!" poem; thus Oswald de Andrade declaring that he has "a menstruating heart" and that he feels "nervous, maternal, feminine tenderness" that would come out of him "as a slow gush of blood": "Blood that says it all because it promises maternities. Only a poet is capable of being a woman in that way."<sup>16</sup> As we can see, from Andrade and Artaud, we can affirm that the feminine principle in art is such a powerful, transforming force that it does not matter whether the artist was born a man or a woman: in any way, they impose and expose themselves.

### Ancestral Cry

A philosopher-author,<sup>17</sup> Clarice Lispector was who, through fundamental texts such as *Água viva*, brilliantly resumed praise to hysterical impulses as thoughts that simultaneously consider artistic form and the human body as places of ecstasy, that is, of abandoning oneself—and abandoning, therefore, conventional ideas related both to art and to humanity itself. Not by chance, Ruth Silviano Brandão has proposed that we think of the "convulsion of language" Clarice Lispector mentions in *Água viva* as "hysteria in and of language"—a notion that, actually, according to critics, could be extended to "literary language in general, often bordering hysteria, to engendering their ghosts."<sup>18</sup> It is symptomatic that Fernando Guerreiro in his *Teoria do fantasma* [Theory of the ghost] questions precisely the possibility of considering literature as a "hysterization of language" that would include going through the body's most primary instincts: "The production of a body, of the truth of a body, through (mortal) re/invention from its excrescences, ultimate symptoms, or pustules."<sup>19</sup> And Eric Laurent, in a conference about Lacan's XXIII Seminar ("Le sinthome"), suggested that Clarice Lispector (here, the author is seen as a kind of character of herself) corresponds better to the description of "senseless hysteria," of which Lacan talks, than of "Dora" herself, whom he referred to when commenting on Hélène Cixous's *retake*, in a drama play, of the classic subject of Freud's classical clinical case.<sup>20</sup> For these reasons, I appropriated individual fragments of *The Passion According to G. H.*, *Água viva*, and *The Hour of the Star* as theoretical guides for the path I propose, extracting from these texts three conceptual decisive formulas: ancestral cry, human setup, and primary life.

In *Água viva*, Clarice Lispector wrote:

*I'm now hearing the ancestral cry within me: I no longer seem to know who is the creature, the animal or me. And I get all confused. It seems I get scared of facing up to stifled instincts that I'm forced to acknowledge in the presence of the animal.*<sup>21</sup>

The ancestral cry suggests a primal escape of oneself through a primal metamorphosis of the body: animalization. Further, *Água viva*'s narrator says, "I don't humanize animals because it's an offense—you must respect their nature—I am the one who animalizes myself."<sup>22</sup> To confront the animal, in Lispector, is like being before a mirror that reveals not only that which we wish to hide, our animalism, but also forces us to face those things we were afraid to see. It is through that cry—a sound anterior to speaking and to any other

form of articulated language—that humans get close to animals, risking de-humanization: “When the human quality is masked,” Georges Bataille reminds us, “there is nothing present but animalism and death.”<sup>23</sup> De-humanization is not, here, something to be avoided, but an extreme experience. The cry in Clarice Lispector, as Alexandre Nodari noted, “would be presented first as a starting point, a call, the call of the Earth for some metamorphosis.”<sup>24</sup> In regards to that, how can we not remember a short article by philosopher Paul B. Preciado (who in the past was, or is also, philosopher Beatriz Preciado: a metamorphosis issue as well), in which he proposed some “animalism to come,” which cannot be mistaken for any form of naturalism, but which must be understood as “molecular joy,” “a total ritualistic system,” “counter-technology of consciousness production ... , conversion to some form of life, deployed of any sovereignty,” as opposed to a society developed from the Industrial Revolution that had transformed slaves and women into animals, and those and the animals themselves into living machines (agricultural workers, sex workers, and reproducers). Preciado noted, “Humans, masked incarnations from the forest, must take off their human masks and mask themselves once again with the wisdom of the bees.”<sup>25</sup> For this reason, feminism is not, for Preciado, humanism, but animalism: “Put in another way, animalism is dilated, not anthropocentric, feminism.”<sup>26</sup> Before that, Artaud had said, “The Feminine is thundering and terrible, like the baying of an incredible mastiff, squat as the cavernous columns, dense as the air that immures the gigantic vaults of the underground cavern.”<sup>27</sup>

In at least two photographs in Otto Stupakoff’s series from 1976 at the Stuttgart zoo for a fashion essay, confrontation between woman and animal is evident. On both [fig. 2, 3], the models have their mouths wide open, simulating cries, side by side with screaming animals: a hippo in one instance; a gorilla in the other. In Model with Gorilla, even the positions of the model and the animal are similar: both have their hands on their hips. As if in a mirror, they face each other, separated by nothing but a sheet of glass, facing off and mimicking one another. It is worth noting that, if we examine the sequence from which these two photos come from, we will observe that Stupakoff selected exactly those where the woman establishes a narrower relationship with the animal, leaving aside others in the series that do not produce a similar effect.<sup>28</sup>

An approximated form of relationship with an animal may be noted in a more recent work of Brazilian contemporary art, Rodrigo Braga’s series of three photos from 2006 [fig. 25, 26, 27] in which the artist is portrayed next to a goat: they are seen immersed in dirt and touching their foreheads, or lying down side by side, covered by vegetation, as if they were dead, or entangled on the grass, in a more amorous position. This series could not have a more clarifying title: *Comunhão* [Communion]. More than establishing a relationship with an animal, these photos play with an attempt at sharing the same feeling, a search for identification with something that is completely alien at first. If, on the one hand, in *Fantasia de compensação* [Compensation fantasy], a series from 2004, Rodrigo Braga was trying to turn himself into a dog by sewing to his face and ears skin pieces extracted from the head of a dead dog, in his video *Mentira repetida* [Repeated Lie], from 2011, on the other, we could suppose that he finally attains animalism so often yearned through a cry: through a cry that is a mask of sorts as well, a language mask, but of language in a state of formation or decomposition, or even of aspiration to another language not exclusively human.<sup>29</sup> In this video, set in one of the islands of the river archipelago of Anavilhanas in Amazonas State, the artist, wearing jeans trousers and bare-chested, lingers by trees, leans on one trunk, and suddenly starts to scream. He screams and screams and screams, with the shortest of pauses to regain his breath. After three minutes screaming, his face is red, his breath falters, and his body seems exhausted. His scream almost becomes weeping. Braga braces himself with any power that is left in him and screams a few more times—hoarse screams, almost aphonic. At four minutes and twenty-two seconds into the video, he drops on the floor, exhausted. At five minutes, he struggles to stand up and exits the frame.

In Rodrigo Braga’s anguished screams there is something of the “call to earth” that Nodari had identified in Lispector’s “ancestral cry.” In the photographs of the *Comunhão* series, the earth is the common point between man and animal; it is through earth that their communion takes place, as Eduardo Jorge notes: “Their meeting, on the ground’s level, on earth, becomes a negation of their bodies’ activities as well, of the functional activity that would separate them. A denial of that which ‘pertains’ to man, or of that which we commonly call culture.”<sup>30</sup> Paraphrasing Lispector, it is not Braga who humanizes the animal, but he gets animalized; and the place where this transformation is made possible could not be other than the earth: an element in which, if on the one hand, it generates life, on the other, it is the element in which the dead are buried.

In *Água viva*, the narrator lowers herself to ground level in an attempt to fuse herself with the (screaming!) earth and mingles with nature’s elements she finds on her path:

*And all of me rolls and as I roll on the ground I add to myself in leaves, I, anonymous work of an anonymous reality only justifiable as long as my life lasts. And then? then all that I lived will be a poor superfluity. But for the time being I am in the centre of everything that screams and teems.*<sup>31</sup>

It is from the “underground” that Artaud expresses himself in drama, or, better yet, he screams, as if one needed to go down the bowels of the earth to recover lost language, primal language, maybe because it is anterior to speaking, or maybe because it is posterior to the destruction of articulated language: “When I act my scream has ceased to turn upon itself, but that it awakens its double from sources in the walls of the tunnel. And this double is more than an echo, it is the memory of a language whose secret the theater has lost.”<sup>32</sup> That is why the scream he extols is “like the groan of an abyss that is opened: the wounded earth cries out, but voices are raised, deep as the bottom of the abyss, voices which are the bottom of the abyss crying.”<sup>33</sup> In the *Aaaa...* series [fig. 40, 41, 42], belonging to *Museu de Arte Moderna de São Paulo*’s collection, as in other works by Mira Schendel, language seems to be disarticulated, returning to a more raw state, a primary state. The *Aaaa* to which the title refers is the first letter of the alphabet and the first vowel, but it also suggests a scream, because it is repeated four times and accompanied by suspension points; this scream spreads and is amplified through the pictorial surface, in an analogous manner to what happens in an untitled work by Schendel from 1965, also belonging to MAM’s collection.

In *Le surréalisme au jour le jour*, Bataille remembers the day he saw Artaud expressing a demented, animal side of himself through a scream:

*I had attended one of his lectures at Sorbonne (but I had not stayed to the end). He was talking about theatrical art and, in the semi-slumber I found myself in, I saw him stand up: I understood what he was saying, he had decided to sensitize us to the soul of Thyestes, including the fact that he digests his own children. Before an audience of bourgeois (there were virtually no students), he held his stomach with both hands and let out the most inhumane scream that has ever come from a man’s throat: that caused awkwardness similar to what we would feel if a friend of ours suddenly fell into a delirious state. It was horrible (maybe even more horrible because it was an enactment).*<sup>34</sup>

The doctors who treated hysterical women at the Salpêtrière Hospital felt similar horror, facing screams they also believed to be mere enactments.<sup>35</sup> Screams were among the significant signs of a bout. Maybe, just like with Bataille, the horror was sharper because they thought the screams were fake. Charcot, before a hysterical bout, would have said, as he recorded in his Tuesday Lessons at Salpêtrière: “You can see how hysterics scream. One might say that it’s much ado about nothing.”<sup>36</sup> According to testimonies, those were guttural screams, mimicking machine noises, or, more frequently, the voices of various animals. Upon commenting on the bout of a young woman who became known as Augustine, Paul Richer described, “The cry has a very particular nature. It is piercing, like a train whistle, prolonged and sometimes modulated. It is repeated several times in a succession, most often thrice. The patient sinks into her bed or curls herself up to cry out. It occurs before the great regular movements, between two great movements, or subsequent to them.”<sup>37</sup> Richer himself, still talking about Augustine, states that she produces a “laryngeal noise that imitates a cock’s crow”; and Pierre Briquet observes that hysterical women “can simulate the barking and howling of dogs, the meows of cats, roars and yaps, the clucking of chickens, pigs’ grunts and the croaking of frogs.”<sup>38</sup>

Either real or enacted, a scream is always intimidating in the least because it deviates from “normality.” Arthur Omar, who is aware that “art presupposes altered states of perception”<sup>39</sup> and for whom exaltation has always been central to his concerns, could only have represented himself by screaming in many of his self-portraits in the *Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais* [Demons, mirrors, and celestial masks] series [fig. 11, 12, 13]:

"My camera records density, power, the weight of such states."<sup>40</sup> And, not by chance, in an engraving by Regina Silveira entitled *As loucas* [The insane women] [fig. 10], produced in her early career, at the Psychiatric Hospital of Porto Alegre, one of the two women portrayed is screaming on the print.

Because she tries to look normal, Clarice Lispector's *G. H.* doesn't say anything when she sees the cockroach crushed by the cabinet's door:

"Scream," I calmly ordered myself. "Scream," I repeated uselessly with a sigh of deep quietude.

...

But if I screamed even once, I might never again be able to stop. If I screamed, nobody could ever help me again; whereas, if I never revealed my neediness, I wouldn't scare anybody and they would help me unawares; but only if I didn't scare anybody by venturing outside the rules. But if they find out, they'll be scared, we who keep the scream as our inviolable secret.<sup>41</sup>

To scream is to "reveal neediness," to make it clear that you don't know how to deal with the animal presented before you and that, as we have seen, makes her adopt "muffled instincts." To let the scream emerge is to let yourself be taken by these instincts, it is to free yourself "from rules," to show your animal side hidden as "an inviolable secret." It is, to sum up, she, *G. H.*, also becoming an animal, a cockroach—and the mere idea of this transformation is scary. *G. H.* further adds, "If I raised the alarm at being alive, voiceless and hard they would drag me away since they drag away those who depart the possible world, the exceptional being is dragged away, the screaming being."<sup>42</sup> Let us not forget that Artaud's scream scared even a thinker as free as Bataille...

In *Água viva*, published almost a decade after *The Passion According to G. H.*, the subject herself becomes an "object that screams," a "loud object"—this last one was, actually, the title of a 151-page manuscript considered as the first version of the book.<sup>43</sup> Many pages after letting her "ancestral cry" out, the narrator notes:

For a long time I haven't been people. They wanted me to be an object. I'm an object. ... That creates other objects and the typewriter creates all of us. The mechanism demands and demands my life. But I don't obey totally: if I must be an object let it be an object that screams.<sup>44</sup>

Didi-Huberman, when opposing the accusations that hysterical women were faking their scream, comments that they were "wailing, madly crossing [their] legs, ripping at [their] straitjacket, simply doing such things like an animal—perhaps like you or me, one day—embraces the invisible blow it has been dealt."<sup>45</sup> For him, a scream does not necessarily regard a symptom of any angst, but "something simpler, less symbolic": "It is a response not to the undoing of repression, ... but to its collapse."<sup>46</sup> To scream is, to some degree, to break free, to destroy the fragile barriers we conventionally call "culture" (which encompasses, among other aspects, a series of rules of conduct), as opposed to "nature," that is, as opposed to what we have within us that is wild and untamable. Thus Klaus Mitteldorf saying that his photo series *O último grito* [The Last Cry] [fig. 4] is his "personal catharsis": "My freedom from formal values that I had created myself to be able to express myself."<sup>47</sup> Incidentally, he does not resort to a cry only, but also to the image of a woman who, sometimes, appears lashing out, like in the photo that lends its title to the series: "I undertook seven years of photographic research, trying to find my most intimate feelings, including my feminine side and the experience of the aquatic world."<sup>48</sup> Thus, also, the "right to scream" claimed by Clarice Lispector, which makes us see that, when breaking the ties that bind us to conventional modes and behaviors, to scream becomes a political act as well.<sup>49</sup> "Because there's the right to scream. So I scream. A pure scream and without begging alms."<sup>50</sup> It is in this sense that equally is aimed Artaud's "The cry of the revolt that is trampled underfoot, of anguish armed for war, of the demand for justice."<sup>51</sup> And the scream of freedom is contagious, as Lispector once again reminds us: "A first scream unleashes all the others, the first scream at birth unleashes a life, if I screamed I would awaken thousands of screaming beings who would loose upon the rooftops a chorus of screams and horror."<sup>52</sup> To scream unleashes not only human life but the life of the universe itself: "If I screamed I would unleash the existence—the existence of what? the existence of the world."<sup>53</sup> The scream coming from the earth is maybe the inaugural scream, the scream of birth, but it can

also be the scream of the dead, the scream of rebirth: not of a simple beginning, but of return to life.

In a letter exchange with Julia Kristeva, collected in the volume *The Feminine and the Sacred*, Catherine Clément remembers an episode that makes us think that, behind a screen, something else might be unleashed. Clément was attending, in the town of Popenguine in Senegal, a mass to honor the Virgin. Many Senegalese bishops were celebrating the event together. At least eight hundred people, among men, women, and children, were there. Suddenly, a woman screamed among the crowd. Medical doctors rushed, tied her firmly to a stretcher using belts and took her out of there. Clément thought it was some nervous breakdown, but, a few minutes later, another woman's cry echoed in the crowd. Again, medical doctors rushed with stretcher and belts. During the two hours of the service, there was always some woman screaming at regular intervals. A man next to Catherine Clément never thought twice before he gave his diagnosis: hysteria. However, Clément suspected there might be something more there: "Through the sadness of a monotheistic rite, another form of the sacred, the ancient form, slips in. Choirs, incense, gold on the chasubles, glitter, the sun at its zenith, a little black Virgin placed at the base of the altar; and, all of a sudden, the breach ... It's come out. Who will stand in its way? Not the straps of the clergy. The cry is irresistible, and that's what it's made for."<sup>54</sup>

#### Human Setup

A hysterical impulse in art does not disarticulate speech alone, but the whole body. In *The Passion According to G. H.*, Clarice Lispector wrote, "Yesterday ... I lost my human setup.... Maybe all that happened to me was a slow and great dissolution?"<sup>55</sup> Further on, she adds:

I get so scared when I realize I lost my human form for several hours. I don't know if I'll have another form to replace the one I lost. I know I'll need to be careful not to use furtively a new third leg that from me sprouts swiftly as weeds, and to call this protective leg "a truth."<sup>56</sup>

The narrative of *The Passion According to G. H.* starts with the protagonist discussing the "disorganization" she is going through. Her discovery of the maid's bedroom, unexpectedly luminous, with a strange charcoal drawing on the wall, showing a naked woman (with whom she identifies), a naked man, and a dog, and, particularly, when she faces the cockroach in the wardrobe, not only steer *G. H.* from her habitual routine, but put her before something she cannot handle: "I'd rather call it disorganization because I don't want to confirm myself in what I lived—in the confirmation of me I would lose the world as I had it, and I know I don't have the fortitude for another."<sup>57</sup> That "disorganization" mentioned by *G. H.* is not only spiritual disorganization but also—and maybe fundamentally—a physical disorganization: the fragmentation of the self corresponds to fragmentation of the body itself, "a slow and great dissolution." It is precisely the loss of "human setup" that takes to writing, as the female narrator of *Água viva* made clear: "Before I organize myself, I must disorganize myself internally."<sup>58</sup> It is that disorganization, that human disassembling, which leads to freedom, as the narrator comments further: "To experience that first and fleeting primary state of freedom. Of freedom to err; fall and stand up again."<sup>59</sup> What is highlighted by Eliane Robert Moraes regarding Artaud could maybe be extended here, to Lispector: "The task of finding physical space of freedom becomes urgent."<sup>60</sup>

Paradoxically, to write constitutes an attempt to lend form, to lend existence, to which, ultimately, implies attributing corporality to that which is past: "But I also don't know what form to give what happened to me. And without giving it form nothing can exist for me."<sup>61</sup> However, there is awareness in the impossibility of reaching that form. The disorganization of the body is replicated in the disorganization of language itself. As Lispector writes in *Água viva*, "I want the profound organic disorder that nevertheless hints at an underlying order. The great potency of potentiality."<sup>62</sup> It is this exploration of "potency of potentiality"—in opposition to concretization of a definitive act—which ends up contributing so that the text does not acquire a definite form, so that it remains, in some measure, formless. This is why the narrator states, "No use trying to pin me down: I simply slip away and won't allow, no label will stick."<sup>63</sup> Evando Nascimento had called attention to the fact that *Água viva* "has something about becoming an animal, becoming a plant, and becoming a thing."<sup>64</sup> There is a kind of metamorphosis in process—a metamorphosis which is also present in the gesture of *G. H.* when she eats the cockroach: We can maybe see there an anthropophagic attempt of fusing oneself with the animal,

of, upon devouring it, becoming the other.<sup>65</sup> And that constant metamorphosis associated to the text flow—a metamorphosis that does not come to term, that remains forever as process—causes writing never to stabilize, coming to the ranks of abstraction. It is not, certainly, casual that the female protagonists of *The Passion According to G. H.* and *Água viva* are visual artists: *G. H.* is a middle-class sculptor, and the narrator of the latter is a painter. Other than that, both texts have epigraphs that refer to art's realm. *The Passion According to G. H.* borrows a phrase by art historian Bernard Berenson: "A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die." And *Água viva*, on the other hand, starts with an epigraph by Belgian painter Michel Seuphor, an abstract art enthusiast, who worked next to Piet Mondrian and Theo van Doesburg, and who founded, with Joaquín Torres-García and Pierre Daura, the abstract group *Cercle et Carré*, in 1930; he also published two books related to abstractionism, *A Dictionary of Abstract Painting and Abstract Painting: 50 Years of Accomplishment*: "There had to be painting entirely free from figure-dependence—from object-dependence—which, just like in music, does not illustrate anything, does not tell any story, and does not launch any myth. That painting is satisfied in evoking the spirit's incommunicable worlds, where the dream becomes thought, where outline becomes existence."<sup>66</sup>

That process of text destabilizing in *Lispector*, which leans toward abstraction, reminds us of two trends in modern literature identified by psychoanalyst André Green in an essay published in 1971, that is, two years before the first edition of *Água viva*: the writing of the body and the writing of the thought. According to Green, the literature of the time had gone through such a "mutation," "that has its counterpart in non-figurative painting and serial music,"<sup>67</sup> which ultimately broke away with a particular mode of conception of connection,<sup>68</sup> which leads to two kinds of enterprise: on the one hand, "resorting to a mode of writing much closer to the unconscious ghost in its less representative aspects," opening space to a "formulation on the unconscious in its more violent, less discoursing, wilder aspects"; on the other, "an emptying of the redemption to written representation," which leads to the "written thought process, as if thinking and writing became a sole and same attitude."<sup>69</sup> In the first attitude, which he calls body writing, "representation fails to organize a ghost constructed to be fragmented into ephemeral, inapprehensible bodily states, in which the writer is always obstinate in communicating a non-conveyable reality, as either word or writing are incapable of offering them an equivalent."<sup>70</sup> Thus, Green further highlights, "affection is no longer the object of writing, or at the least, it is no longer under subtle forms that someone like Proust gives it, but the state of the body itself in its most violent manifestation."<sup>71</sup> Thinking becomes, ultimately, "a bodily organ."<sup>72</sup> On the opposite pole, there would be that which Green calls thought writing, writing that presents itself "stripped of all representation, of all signification," which "struggles to say nothing beyond that which the writing process is."<sup>73</sup> Summarizing: "This writing is not figurative as the one before, as the latter is less about representing the body than making it survive in pieces, fragmented and shattered."<sup>74</sup> In *The Passion According to G. H.*, we note that the human setup (or re-setup) is only possible if done in fragments without ever showing itself as makeshift construction, just like the shards of a broken vase, now reassembled, will never let themselves be revealed as shards:

And that is my struggle against that disintegration: trying now to give it a form? A form shapes the chaos, a form gives construction to the amorphous substance—the vision of an infinite piece of meat is the vision of the mad, but if I cut that meat into pieces and parcel them out over days and over hungers—then it would no longer be perdition and madness: it would once again humanize life.<sup>75</sup>

If Artaud, according to Green himself,<sup>76</sup> could be read from the "body writing," Clarice Lispector puts us before the impossibility of deciding, once and for all, between the "writing of the body" and "the writing of the thought." *Lispector*, to some extent, dramatizes this impossibility in her writing,<sup>77</sup> incessantly translating that which would pertain to the body as thought and that which would pertain to thought as corporality. *Água viva*'s narrator notes, "And more than anything else, I write you hard writing. I want to grab the word in my hand."<sup>78</sup> That is why, when she writes, she tries to do it "with my whole body"—an expression that she uses both in *Água viva* and *The Hour of the Star*.<sup>79</sup> There is something here of the writing aloud, mentioned by Barthes: "Due allowance being made for the sounds of the language, writing aloud is not phonological but phonetic; its aim is not the clarity of messages, the theater of emotions; what it searches for (in a perspective

of bliss) are the pulsional incidents, the language lined with flesh, a text where we can hear the grain of the throat, the patina of consonants, the voluptuousness of vowels, a whole carnal stereophony: the articulation of the body, of the tongue, not that of meaning, of language."<sup>80</sup>

There is something hysterical, in the sense we have been granting this term, in that process of disarticulation of the body, which, in certain literature, is replicated in disarticulation of language. In his study of the representation of monster figures (that is, of deformed human figures) in modernity, Jean Clair observes that hysteria "creates incredible bodies that seem a pure manifestation of language, a pure manifestation of the word, and that, therefore, produce physical effects."<sup>81</sup> In one of his first studies on the work produced with Charcot at Salpêtrière, Freud realized that the hysterical women's body contortions, when going through a bout, did not respect the body's regular movements and paralyses: "In its paralyses and other manifestations, hysteria behaves as though anatomy did not exist or as though it had no knowledge of it."<sup>82</sup> That meant that, if convulsive hysterical bodies did not act like physical bodies, then what you had before you were untamable bodies that were not subject to neurological, anatomical principles; bodies that were, first and foremost, "represented bodies,"<sup>83</sup> "resilient bodies"<sup>84</sup>—which, in a certain way, clashes with Freud's famous assertion that "anatomy is destiny."<sup>85</sup> Clair comments, "Hadn't Freud discussed, in 1913 to be exact ... in a contradictory manner, anatomy as destiny? That was strange and incomprehensible on the part of a therapist who had discovered at that point that bodies were resilient, infinitely capable of being molded by the spirit and its affections, capable of making healthy limbs suffer and even cause pain where no organic support was visible."<sup>86</sup> It was also Clair who noticed that, in his study about dreams, Freud confirmed that which hysteria research suggested: the work of hysterical women on their bodies "is the work of perpetual metamorphosis."<sup>87</sup> Clair observes, "Everything is no longer fixed, inscribed, marked, tattooed: Everything becomes free, mobile, fluctuating. Everything moves, evolves, is transformed."<sup>88</sup> Thus, "there is no possible topographic adjustment of bodily life and psychic life anymore. Men are no longer contained in their bodies, much less 'marked' in their anatomies by these signs, which would free their identities and dictate their destinies."<sup>89</sup> Convulsive, untamable bodies are also, therefore, bodies free from any absolute biological predetermination, bodies that destroy themselves, deform themselves, in the sense that they lose their original form and, by destroying and deforming themselves, they are transformed, or, better yet, fabricated anew.

The influence exerted on art by these images of convulsive bodies, and at the same time freed bodies because they do not agree with established conventions, is seen beyond works with incontestable references to hysteria, such as a previously mentioned sculpture by Louise Bourgeois. If in literature, body disarticulation corresponds to disarticulation of language itself, in the modern visual art, bodies appear in places of expression of delirious, metamorphic impulses. Under those impulses, bodies become severed, convulsed, disorganized, changed; they lose outlines and sharpness. Flávio de Carvalho, who championed "abnormal art" because it contained "that which men possess that is demonic, morbid, and sublime,"<sup>90</sup> convulsions outlines defining human bodies in his India ink representations of women [fig. 123–126]. A similar convulsion of traces, associated to a representation of human figures through body fragments, can also be found in Ivaldo Granato's 1988 drawings [fig. 127, 128]. In photographs, the lack of focus blurs the outlines of figures, as we can see in Eduardo Ruegg [fig. 148], Edouard Fraipont [fig. 141, 142], Marcelo Arruda [fig. 144], and Edgard de Souza [fig. 78], among others. Associated to radiology, photographs also show us parts of human bodies we never see directly, their interior, as we can verify in works by Vera Chaves Barcellos [fig. 108], Almir Mavignier [fig. 102, 103], and Daniel Senise [fig. 104, 105].

Among contemporary Brazilian artists, Keila Alaver is prodigious in making human bodies strange. In *Despelamento braço homem* [Skinning man arm] [fig. 60] and *Despelamento tronco criança* [Skinning child trunk] [fig. 61], both from 1997, human bodies are reduced to an arm and a trunk, respectively, deposited on tables similar to those in hospitals or labs, as if they had been surgically removed. The series of photographs by Marcia Xavier fragmenting body parts—neck, core, legs—dates from that same year and, by repeating and recombining these fragments, suggests a new anatomy [fig. 68, 77, 80]. In two works from 2000 by Keila Alaver [fig. 58, 59], the bodies of two boys who seem to be embracing each other are offered to us in installments: only their cores and heads, no necks, in one instance. And only heads and arms in the other. And, instead of faces and guts, there are pieces of wrinkled leather, that is, pieces of tanned animal skin. A leather

fragment that replaces the body and the supposed internal organs had been used by Alaver on a 1999 work [fig. 57] in which she represented a woman and a man, side by side, also with sectioned bodies in positions alluding to illustrative figures in reference anatomy studies. If, on those anatomic figures, the bodies already revealed themselves as divided to show their internal parts, Alaver's strange factor stems from replacing the organs by something that is undefined, shapeless: wrinkled leather. And a detail further stresses this disruptive character: the man holds, on his right hand, another full-body, complete man, in a much smaller dimension, but also with leather replacing his face and organs. Primarily, it seems to be an opposite movement from that which we see in Vera Chaves Barcellos, Almir Mavignier, and Daniel Senise: While Alaver hides that which is sheltered by the body, the others make it all visible. However, the effect is similar: in all of these examples, bodies become unsettling things. The image we have of the human body is struck when we see it in parts or when only what we are not used to seeing is revealed.

Sectioned, convulsed bodies, without outlines, with internal organs replaced by animal skin are, ultimately, bodies free from their biological determinations, bodies that are about to rebuild themselves, reassemble themselves, refabricate themselves. When Rafael Assef shows us, in Roupá n. 6 [Outfit #6] [fig. 67], from 2002, a body divided in two, without its extremities (head, hands, feet), "dressed" only with razor incisions on its legs and arms, we realize how this reassembled, refabricated body presents itself as both a battlefield where moral, social, religious, and economic forces confront each other and a war machine in the Deleuzian sense of the term,<sup>91</sup> a unique form of intervening in the play among these forces. "The body architecture is political," Paul B. Preciado has taught us; for whom the body is a place of construction, therefore, of resistance.<sup>92</sup>

### Primary Life

Right at the beginning of the narrative of *The Passion According to G. H.*, when the protagonist remembers the moment when, on the previous morning, she left the living room to go to the maid's room, she notes, "My most primary struggle for the most primary life would open with the calm, devouring ferocity of desert animals."<sup>93</sup> Because, she adds, "I would encounter inside myself a degree of life so primal in myself that it was nearly inanimate."<sup>94</sup> As we have seen, seeing herself before the cockroach is seeing herself before an animal that invites her, too, to be an animal, which, in other words, makes her reveal "oppressed instincts." Because of that, she states, "Listen, faced with the living cockroach, the worst discovery was that the world is not human and that we are not human."<sup>95</sup> And that reckoning is not bad; on the contrary, it is reassuring: "No, don't get scared! certainly what have saved me until that moment of the sentimentalized life from which I'd been living, is that the inhuman part is the best part of us, it's the thing, the thing-part of us."<sup>96</sup> Thus, following the short distance to the maid's room becomes a journey toward something that is inhuman, which starts to come to completion when G. H. spots the cockroach, with that which presents itself as the "most primary life" and ends when she eats the insect. Berta Waldman, on a study about Clarice Lispector, asks herself, "Why, among so many other animals, the one chosen to interact with G. H. was a cockroach?"<sup>97</sup> "Maybe because," she answers, "it is an animal whose ancestrality precedes the emergence of human life on earth, which lends maximum contrast to the woman-cockroach opposition."<sup>98</sup> G. H. herself alludes to the cockroach's ancestrality: "I sense that all this is ancient and vast, I sense in the hieroglyph of the slow roach the writing of the Far East."<sup>99</sup> It is sure that it is, for Waldman, "the animal who induces her decidedly to take the step on the path towards her most secret and most repressed life, taking her to disorder; to tragedy, to destabilization of her everyday existence": "It is from that that G. H. demudes herself from the core of her individuality to establish a link of union with the insect. To confirm this relationship, she ingests the white mass of the crushed cockroach in a kind of sacred communion ritual in which horror and attraction are equivalent."<sup>100</sup> A communion in which, like in Rodrigo Braga's photos, there seems to be not only identification with the animal, but also an attempt to become the other; of turning into the other, no longer being what one had been before. Maybe it is in that sense that we can understand the aforementioned epigraph by Berenson in *The Passion According to G. H.*, an epigraph that talks about a "so full identification with the non-self that there is no self to die."<sup>101</sup>

We cannot lose sight that, in Clarice Lispector, "the thing-part," that which brings us close to animals, is also "matter of the God,"<sup>102</sup> therefore, divine matter. G. H. says to the interlocutor to whom she addresses, a fictional interviewer who does not respond and who is not necessarily mistaken by the reader when she goes on to her encounter with the cockroach: "—Hold my hand, because I feel that I'm going. I'm going once again toward the most divine primary life, I'm going toward a hell of raw life."<sup>103</sup> Her going towards "primary life," which is, to some degree, an itinerary towards the divine, reveals itself not as predicted ascent, but as descent, in certain measure, a descent back to earth, the common background between humans and animals, an element of life

and death. However, there is nothing dark or oppressive in that "hell" toward which she goes: as we noted before, the maid's room, contrary to what G. H. had thought, was full of light:

*But when I opened the door my eyes winced in reverberations and physical displeasure. Because instead of the confused murk I was expecting, I bumped into the vision of a room that was a quadrilateral of white light; my eyes protected themselves by squinting... I'd expected to find darknesses, I'd been prepared to throw open the window and clean out the dank darkness with fresh air.<sup>104</sup>*

The room, however, was not similar to a heaven, but to hospital rooms for the insane: "Now it was an entirely clean and vibrant room as in an insane asylum from which dangerous objects have been removed."<sup>105</sup> That was where "the nucleus of life"<sup>106</sup> was located: "That room was deserted and for that reason primarily alive. I had reached the nothing, and the nothing was living and moist."<sup>107</sup> The "primary life"—which is also, for Lispector, "divine life" (but then the very conventional idea of divine collapses)—was "entirely without comeliness, life as primary as if it were manna falling from heaven and that doesn't have the taste of anything: manna is like a rain and has no taste."<sup>108</sup> Maybe precisely because it doesn't have the taste of anything, the primary life puts into check any possibility of redemption: "Through the cockroach that even now I'm seeing again, through this specimen of calm living horror, I'm afraid that in this nucleus I'll no longer know what hope is."<sup>109</sup> Only death would be, then, capable of bringing us to glory:

*If you knew the solitude of those first steps of mine. It wasn't like the solitude of a person. It was as if I'd already died and was taking the first steps alone into another life. And it was as if that solitude was called glory, and I too knew it was a glory, and was shivering all over in that divine primal glory that I not only didn't understand, but deeply didn't want.<sup>110</sup>*

That more primary, divine life, when it allows us to glimpse it, is manifested, in certain measure, as a return to the original scene, only possible when we make the *tabula rasa* of what is there:

*The world had reclaimed its own reality, and, as after a catastrophe, my civilization had ended: I was nothing more than a historical fact. Everything in me had been reclaimed by the beginning of time and by my own beginning. I had moved onto first foreground, I was in the silence of the winds and in the age of tin and copper—in the first age of life.<sup>111</sup>*

In this new beginning, for the human, it is not enough to morph him or herself into some complex animal, but he or she seeks to be transformed into that which is most fundamental: "With my cilia I move forward, I protozoan, pure protein."<sup>112</sup>

That kind of more primary life destabilizes the perception we usually have of life itself. It is a life which, to some degree, deteriorates things in the "civilized" world, as we can see in Dora Longo Bahia's series *Imagens infectas* [Infected images] [fig. 240–243], in which scenes that could have been extracted from a family album are altered by the action of fungi. In Mônica Rubinho's *Vivos e isolados* [Alive and isolated] [fig. 244], the artist promotes the generation of this kind of life by soaking and putting away sheets of paper until they were covered in fungi. Thiago Rocha Pitta's video *Danaë nos jardins de Górgona ou Saudades da Pangeia* [Danaë at the Gardens of Gorgon or Missing Pangea] [fig. 272] proposes a mythological reading of this return to a more primary life. The title of his work evokes, on the one hand, an episode of Greek mythology richly illustrated throughout the history of art, from Titian to Klimt, including Correggio and Rembrandt, among others. Danaë, who had been locked in a bronze tower by Acrisius, her father, who feared he would be murdered by his grandson, is impregnated by Zeus transmuted into a shower of gold. That is the scene in the myth that is the most often represented. From this fertilization, Perseus was born. Afraid that the premonition that he would be murdered come to be realized, Acrisius ordered that Danaë and Perseus were put on a barge and let loose in the sea so they would die. When they got close to the island of Seriphos, they were rescued by a fisherman who took them to King Polydectes, who shelters and protects them. When Perseus becomes an adult, the king orders him to kill Medusa, a gorgon, that is, a monster with a head covered in serpents that turns into stone all of those who

face it. Perseus, like a good Greek hero, vanquishes the monster. In the fifteen-minute video, Danaë, reduced to a see-through trickle of honey that reflects the sun, strolls over different grey-hued rocks until it ends up in the sea. Here, honey, an originally inanimate fluid, acts as a vegetal sap (golden like the shower of gold referred by mythology) with a life of its own, contrasting with the stone's immobility and hardness, the victim of the gorgon's gaze. There is no music or any other sound effect. The video records only ambient sound, accompanying the honey running—sometimes slowly, sometimes fast—over the rocks. The earth no longer screams. Medusa, immortalized by Caravaggio in a horrific scream, is now dead—and mute. However, something like a trickle of a scream, a life, the most primary, is represented in this dislocation of Danaë on the now inorganic surface of the world. Maybe that is where the second title of the video comes from; it was also the title of the exhibition in which Rocha Pitta presented it for the first time, *Saudades da Pangeia [Missing Pangea]: an invocation of the earliest times not of humanity, but of the world itself, when the world was one, before it was fragmented into the different continents we know today, maybe before its transformation from living world into a world where we (residually, superficially, melancholically, nostalgically) live.*

However, when the subject is primary life, nothing is lost once and for all, and there are countless possibilities of rebirth. Not by chance, when representing a vulva on the foreground, in a painting that to this day preserves its power of awe, Gustave Courbet named it *The Origin of the World*. After him, many an artist revisited vagina figuration, as we can see in the works by Alex Flemming [fig. 211], Rosana Monnerat [fig. 222–226 ], Walter Lewy [fig. 230], Franklin Cassaro [fig. 264], Paula Trope [fig. 227], and even in Farnese de Andrade's *Miss Brasil 1965* [fig. 220]—who incidentally also made a drawing with the suggestive title *O começo [The beginning]* [fig. 212], which presents a mix of plant and womb. If, as Clarice Lispector states in *Água viva*, “the womb of the world” offers itself as an “ancestral cave” from where one can be reborn, we can see vaginas as ultimate figures of this possibility of rebirth, with everything it has that is ambivalent and disturbing. Entry door for the womb of the world—but also exit door to the world. A figure that is so difficult to face—almost a miniature Medusa—precisely because it puts us before the abyss of the body's openings, the body as something that opens up. In that sense, we can say that the vagina can be an opening as destabilizing as—or more destabilizing than—the mouth, about which Bataille wrote, “The mouth is the beginning, or, if you want, the prow of animals; in the most characteristic cases, it is the liveliest part, that is, the most thrilling to animals that are near. ... And, on great occasions, human life is even more bestially concentrated on the mouth, anger makes us bare our teeth, terror and sharp suffering turn the mouth into the organ of desolating screams. ... As if explosive impulses should spill directly from the body through the mouth as vociferations.”<sup>113</sup> The vagina—primary life that is disassembled within the human setup, forcing it to reassemble—also screams: it screams, today and always, the most ancestral of cries, which is also a scream that is not yet complete, but it will be. Thus we find, among alternative titles proposed by Clarice Lispector for her last book, *The Hour of the Star*, besides “*The Right to Scream*,” the open formula of “*About the Future*.” The grotto screams.

In *The Hour of the Star*, there is the explicit will of transforming literature itself into something that touches that which is primary: “This isn't just a narrative; it's above all primary life that breathes, breathes, breathes.”<sup>114</sup> The text starts precisely with an origin image which is, actually, an image of eternal continuation or, in Nietzschean terms, of eternal return:

All the world began with a yes. One molecule said yes to the other molecule and life was born. But before prehistory there was the prehistory of prehistory and there was the never and there was the yes. It was ever so. I don't know why, but I do know that the universe never began.<sup>115</sup>

If primary life manifests as an incessant return to the origin scene, that return is not return to any past time, to any “prehistory” actually located before history. Primary life—an always disquieting presence—is a manifestation of that beginning without an end, of that unending “prehistory” in the now. Primary life is that which messes up the structure of time and the structure of history, that which alters chronology, transforming it into bio-graphy; and let us think, here, this term in a radical sense, beyond myths of self and individuality: life-writing of a living world. Primary life is configured, before everything else, as the permanent desire for more life. “The universe,” as Lispector well puts it, “never began.”

When it was not possible to find a source in English, the text was translated directly from the version in Portuguese offered by the author.—Trans.

<sup>1</sup> Clarice Lispector, *Água viva*, trans. Stefan Tobler (New York: New Directions, 2012).

<sup>2</sup> Hippocrates, *De la nature de la femme*, trans. into French by E. Littré (Paris: Chez J. B. Baillière, 1851).

<sup>3</sup> Plato, *Timaeus*, trans. Benjamin Jowett. *The Internet Classics Archive* by Daniel C. Stevenson, *Web Atomics*, <http://classics.mit.edu/Plato/timaeus.html>, accessed on 8/7/2016. Thus the phenomenon of the “wandering uterus” happened, according to Hippocrates (in *De la nature de la femme*), mainly among spinsters and widows. For the last, the cure was to become pregnant; for the others, to get a husband.

<sup>4</sup> Alexandre Nodari, “De onde vem a poesia?” essay published in the defunct Cosac Naify Blog, currently inaccessible.

<sup>5</sup> Plato, “Book X,” *The Republic*, trans. Benjamin Jowett. *The Internet Classics Archive* by Daniel C. Stevenson, *Web Atomics*, <http://classics.mit.edu/Plato/republic.11.x.html>, accessed on 8/10/2016.

<sup>6</sup> Nodari, “De onde vem a poesia?”

<sup>7</sup> Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, authorized translation by James Strachey (New York and London: Routledge, 2001), [http://www.academia.edu/8179147/Freud\\_Sigmund\\_-\\_Totem\\_and\\_Taboo\\_Routledge\\_2001](http://www.academia.edu/8179147/Freud_Sigmund_-_Totem_and_Taboo_Routledge_2001), accessed on 8/9/2016.

<sup>8</sup> Louis Aragon and André Breton, “Le cinquantenaire de l'hystérie (1878–1928),” *La Révolution Surréaliste*, no. 11 (March 15, 1928).

<sup>9</sup> Jean Clair, *Hubris: la fabrique du monstre dans l'art moderne: Homuncules, Géants et Acéphales* (Paris: Gallimard, 2012), 35.

<sup>10</sup> Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*, trans. Alisa Hartz (Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2003), 3.

<sup>11</sup> Only ten years after the publication of *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, in 1888, photos of hysterical men would be released (see *Invention of Hysteria*, 80). Étienne Trillat observes that, even in the “most scientific period” of this pathology's history, the 19th century, when the disease had for long not been connected to womb dysfunction and cases of male hysteria had been described, it was still understood as a “women's issue” (*História da histeria*, trans. into Portuguese by Patricia Porchat [São Paulo: Escuta, 1991], 105).

<sup>12</sup> Clair, *Hubris: la fabrique du monstre dans l'art moderne*, 34.

<sup>13</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, trans. Richard Howard (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977), 137.

<sup>14</sup> Antonin Artaud, “*The Theater of the Seraphim for The Theater and Its Double*,” in *Antonin Artaud Selected Writings*, edited and with an introduction by Susan Sontag, Translation copyright by Farrar, Straus and Giroux, Inc. (Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1988), 272.

<sup>15</sup> Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. I (Milan: Mondadori, 2003), CXVI.

<sup>16</sup> Oswald de Andrade and Patricia Galvão, “O romance da época anarquista ou O livro das horas de Pagu que são minhas,” in *Augusto de Campos*, *Pagu: vida e obra* (São Paulo: Brasiliense, 1982), 74.

<sup>17</sup> Lispector is treated here not only as author, but fundamentally as thinker, that is, as creator of concepts. Anthropologist Eduardo Viveiros de Castro has noted, “[Clarice] is the great thinker of our literature's unfoldings—and of our philosophy as well: Oswald, Rosa, and Clarice are the greatest Brazilian thinkers of the 20th century in the sense that they are the authors to provide the greatest philosophical contribution to the ‘Western’ thought originated in our country” (“Entrevista: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo,” *Revista Cult*, no. 204, August 2015, 25]. And, before him, Eduardo Prado Coelho noted, “Clarice Lispector is the most Deleuzian among female authors” (“Deleuze, uma vida pública,” *Público*, October 7, 1995). He would widen and deepen this observation on articles such as “A paixão depois de G. H.” in which, by tracing a parallel between Lispector and Marguerite Duras, he puts the former's conception close to a “formless thought,” a “highlight that thinks itself,” of what Deleuze names “Plane of Consistency,” in a way, their common background, which would be Spinoza.

<sup>18</sup> Ruth Silviano Brandão, *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura* (Belo Horizonte: UFMG, 2006), 120.

<sup>19</sup> Fernando Guerreiro, *Teoria do fantasma* (Lisbon: Mariposa Azul), 18.

<sup>20</sup> Eric Laurent, “Le sinthome,” in *Lectures Freudiennes à Lausanne*, July 2012. Adriana Campos de Cerqueira Leite and Edson Santos de Oliveira also bring some of Clarice Lispector's works close to a notion of hysteria. See Adriana Campos de Cerqueira Leite, “A histeria do amor,” *Percursos*, no. 46, June 2011; Edson Santos de Oliveira, “Reflexões sobre a leitura, a histeria e a feminilidade em Felicidade clandestina, de Clarice Lispector,” *Revista Alpha* (Patos de Minas: Unipam), no. 11 (August 2010): 118–121.

<sup>21</sup> Clarice Lispector, *Água Viva*, trans. Stefan Tobler (New York: New Directions, 2012), 42. Author's emphasis.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 42–43.

<sup>23</sup> Georges Bataille, “Le masque,” in *Oeuvres complètes*, vol. II (Paris: Gallimard, 1970), 403.

<sup>24</sup> Alexandre Nodari, “A vida oblíqua: o heterismo ontológico segundo G. H.” *O eixo e a roda* (Belo Horizonte), 24, no. 1: 151.

<sup>25</sup> Paul B. Preciado, “O feminismo não é um humanismo,” *O povo*, November 24, 2014, <http://www.opovo.com.br/app/colunas/filosofiapop/2014/11/24/noticiasfilosofiapop.3352134/o-feminismo-nao-e-um-humanismo.shtml>. In Portuguese.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Artaud, “*The Theater of Seraphim*,” 273.

<sup>28</sup> See Otto Stupakoff, *Sequências*, with an introduction by Bob Wolfenson (São Paulo: IMS, 2009).

<sup>29</sup> Eduardo Jorge, on commenting on *Comunhão*, talks about an “impossible communion” between artist and animal: “Human bodies at their limits share with animals matter transformations, their metamorphoses. That image points to an impossible communion, a communion in the plane of language” (See “A *comunhão* impossível: sobre *Comunhão I*, 2006, by Rodrigo Braga,” *Interartive*, <http://interartive.org/2010/11/a-comunhao-impossivel/>, in Portuguese).

<sup>30</sup> Jorge, “A *comunhão* impossível.”

<sup>31</sup> Lispector, *Água viva*, 16.

<sup>32</sup> Artaud, “*The Theater of the Seraphim*,” 275.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 272.

<sup>34</sup> Georges Bataille, *Le surréalisme au jour le jour*, in *Oeuvres complètes*, vol. VIII (Paris: Gallimard, 1976), 180.

<sup>35</sup> See Didi-Huberman, *Invention of Hysteria*, 261–262.

<sup>36</sup> Quoted by Didi-Huberman, *Invention of Hysteria*, 262.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 259.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Arthur Omar, quoted by Celso Fioravante, “Mostra registra transe de caras e cores,” *Folha de S.Paulo*, August 12, 1998.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Clarice Lispector, *The Passion According to G. H.*, trans. Idra Novey (New York: New Directions, 2012), 57–58.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 58.

<sup>43</sup> See Alexandrino Severino, “As duas versões de Água viva,” in Remate de Males (1989). Sônia Roncador, in a study published in 2002, sustained that Objeto gritante would be an independent book (Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice [São Paulo: Annablume, 2002]).

<sup>44</sup> Lispector, Água viva, 78–79. Raul Antelo, in *Objecto textual*, calls attention to how the notion of object itself in Lispector (written “objecto” with a c, instead of the Brazilian Portuguese spelling “objeto,” so, according to Lispector herself, it would be “harder”), an object that is, to a certain extent, “secret,” is constituted as a place of meeting with the Other: “The object is ... always secret, actually, the only and true secret, that of secondary elaboration, always anxious for the subject’s absolute, but, however, always elusive and removed, re-found, in the best of hypothesis, as missing and as basis of moral order.” And he adds still evoking Lacan, “In that sense, we could say that the object is outside meaning, a mere passage in which subject is defined as distance or difference that precedes symbol, as place or position that, by containing words, supports at the same time the essential tension, ‘that in which the other can find themselves as the Other of an Other.’” (*Objecto textual* [São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997], 26–27).

<sup>45</sup> Georges Didi-Huberman, *The Invention of Hysteria*, 259.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 265.

<sup>47</sup> Klaus Mitteldorf, “The Last Cry – 1991 a 1998,” reproduced on the walls of the exhibition *Work: Klaus Mitteldorf Photographs 1983–2013 that took place in 2013 at Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) in São Paulo*.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Alexandrino Nodari had previously pointed to the “‘political’ (relational and contesting) character” present in Clarice Lispector’s “right to scream” (Nodari, “A vida oblíqua”, 151).

<sup>50</sup> Clarice Lispector, *The Hour of the Star*, trans. Benjamin Moser (New York: New Directions, 2011), 5.

<sup>51</sup> Antonin Artaud, “The Theater of the Seraphim,” 272.

<sup>52</sup> Lispector, *The Passion According to G. H.*, 56. Since we talked about animalism, let’s say this excerpt—that figures something like a political contagion of screams—is, in some measure, a resuming of João Cabral de Melo Neto’s poem “Tecendo a manhã,” in which the scream of the cocks is the issue.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 58.

<sup>54</sup> Catherine Clément, Julia Kristeva, *The Feminine and the Sacred*, trans. Jane Marie Todd (New York: Columbia University Press, 2003), 10.

<sup>55</sup> Lispector, *The Passion According to G. H.*, 4 and 6. Author’s emphasis.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 3.

<sup>58</sup> Lispector, Água viva, 61.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Eliane Robert Moraes, *O corpo impossível* (São Paulo: Iluminuras), 70.

<sup>61</sup> Lispector, *The Passion According to G. H.*, 6.

<sup>62</sup> Lispector, Água viva, 20.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>64</sup> Evando Nascimento, Clarice Lispector: uma literatura pensante (*Rio de Janeiro: Civilização Brasileira*, 2012), 53.

<sup>65</sup> See Eduardo Viveiros de Castro, “A força de um inferno: Rosa e Clarice nas paragens da diáferOnça,” conference delivered at IEL-Unicamp, 2013.

<sup>66</sup> Sônia Roncador observes that “The model of painting seems to be of particular importance to Lispector in that period” (Poéticas do empobrecimento, 39). It is around that time that Clarice Lispector will start to paint. See Carlos Mendes de Sousa, Clarice Lispector: pinturas (*Rio de Janeiro: Rocco*, 2013).

<sup>67</sup> André Green, “Literatura e psicanálise – a desligação,” in *Teoria da literatura em suas fontes*, ed. Luiz Costa Lima, vol. I (*Rio de Janeiro: Francisco Alves*, 1975), 240.

<sup>68</sup> For Green, literary text is keen to that which Freud defined as “secondary elaboration” in his *The Interpretation of Dreams: a mental operation through which a dream’s latent content becomes manifest, remodeling the dream so it can be presented in a coherent manner* (Cf. Luiz Alfredo Garcia-Roza, Freud e o inconsciente [Rio de Janeiro: Zahar, 2009], 68). In that sense, Green further adds, maybe it would be “more exact to compare literary text to (conscious) ghost as in the ghost primary and secondary processes narrowly mix, and the latter model the former endowing them with a great number of characteristics pertaining to that which is secondary” (Green, “Literatura e psicanálise,” 229). In other words, the ghost works the transit of one psychological activity to the next. It transforms data from the unconscious to conscious, as in the process of dreaming, which, we must note, serves, according to Freud, as model to form ghosts. In that process, the connection plays a key role: it is what deems the text coherent, logic, according to some time-based logic—and not fragmented, scattered, and senseless, as, sometimes, our unconscious data come to us. The ghost, as well as, also, secondary elaboration, thus, does not go far from fiction: it fills, with fantasy, that which the conscious does not attain (or does not want to attain).

<sup>69</sup> All quotations, *ibid.*, 240.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 242.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 242–243. Author’s emphasis.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 243.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Lispector, *The Passion According to G. H.*, 6.

<sup>76</sup> André Green, “Literatura e psicanálise,” 243. Green says: “If throughout his life Artaud did not allow himself to have a relationship with psychiatrists, thaumaturgists, seers, it was because he would not display to them his body full of miasmas he himself would summon, as his thought is a body and, it goes without saying, a sexual body: From his first years of writing, he asks for ‘injections of testicular juice.’ He is only interested to contact ‘potencies of spirit,’ however, he conceives them as potencies of bodily sex. When Artaud describes multiple phenomena that hinder his thought, he uses writing alluding to Gaetan Gatian de Clérambault, the most brilliant representative of organicism in psychiatrics, whom he probably never knew. And when his emulators and friends, starting with Jacques Rivière, recommended that he reviewed a few details in his writings, he refuses any modification, as he is not interested in the text’s literary value, but conveying a bodily state, a moment of ‘incorrigible’ tension” (*ibid.*).

<sup>77</sup> Not by chance, Benedito Nunes talks about some “drama of language” (see *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* [São Paulo: Ática, 1989]).

<sup>78</sup> Lispector, Água viva, 6.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1975), 66.

<sup>81</sup> Clair, Hubris : la fabrique du monstre dans l’art moderne, 42.

<sup>82</sup> Sigmund Freud, “Some Points for a Comparative Study of Organic and Hysterical Motor Paralysis,” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, eds. James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey, and Alan Tyson, vol. 1 (London: Hogarth, 1966), 169.

<sup>83</sup> See Rubia Nascimento Zecchin, A perda do seio: um trabalho psicanalítico institucional com mulheres com câncer de mama (*São Paulo: Casa do Psicólogo, Fapesp, Educ*, 2004), 81.

<sup>84</sup> Clair, Hubris : la fabrique du monstre dans l’art moderne, 45.

<sup>85</sup> See Sigmund Freud, “On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love,” originally published in 1912.

<sup>86</sup> Clair, Hubris : la fabrique du monstre dans l’art moderne, 44–45.

<sup>87</sup> *Ibid.*, 44.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Flávio de Carvalho, “A única arte que presta é a arte anormal,” *Diário de S. Paulo* (São Paulo), September 24, 1936.

<sup>91</sup> See François Zourabichvili, O vocabulário de Deleuze, trans. into Portuguese by André Telles (*Rio de Janeiro: Relume Dumará*, 2009), 64–67.

<sup>92</sup> Paul B. Preciado, Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual, trans. into Portuguese by Maria Paula Gurgel Ribeiro (*São Paulo: N-1*), 31.

<sup>93</sup> Lispector, *The Passion according to G. H.*, 15.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.*, 65.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> Berta Waldman, Clarice Lispector. A paixão segundo C. L. (*São Paulo: Escuta*, 1993), 76.

<sup>98</sup> *Ibid.*, 77.

<sup>99</sup> Lispector, *The Passion According to G. H.*, 60.

<sup>100</sup> Berta Waldman, Clarice Lispector, 77.

<sup>101</sup> Quoted in Lispector, *The Passion According to G. H.*

<sup>102</sup> Lispector, *The Passion According to G. H.*, 65.

<sup>103</sup> *Ibid.*, 60.

<sup>104</sup> *Ibid.*, 38.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Ibid.*, 60.

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> *Ibid.*, 85.

<sup>109</sup> *Ibid.*, 60.

<sup>110</sup> *Ibid.*, 62.

<sup>111</sup> *Ibid.*, 65.

<sup>112</sup> *Ibid.*, 60. Raul Antelo, upon remembering four short stories written by Lispector at the same period of Água viva, notes, “The narrator of ‘Objecto,’ symptomatically, wished to build her work as a ‘geometric anti-short story,’ an allegory of the primal sap-placenta, a euphony of geometric lines crossing on the suspended air in order to express silence” (*Objecto textual*, 35).

<sup>113</sup> Georges Bataille, “Bouche” entry, *Documents*, year II, no. 5, 1930.

<sup>114</sup> Lispector, *The Hour of the Star*, 5.

<sup>115</sup> *Ibid.*, 3.

# Útero do Mundo

*The Womb of the World*

*"Entro lentamente na escritura assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipos, sílabas, madressibas, cores e palavras — limiar de entrada de ancestral caverna que o útero do mundo e dele vou nascer."*

*"Enter the writing slowly as I once entered painting. It is a world tangled up in ciphers, syllables, woodbine, colors and words — threshold of an ancestral cavern that is the womb of the world and from it I shall be born."*

*Clarice Lispector, Água viva | Água viva<sup>1</sup>*

<sup>1</sup>Clarice Lispector, *Água viva*, 1963, Editora FTD, New York, New York, 2002

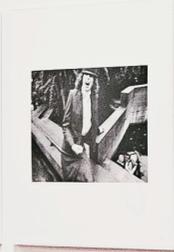
Até o século XIX, acreditava-se que as manifestações histericas, até então vistas como exclusivas das mulheres, derivavam do mau funcionamento do aparelho sexual feminino. Vale lembrar que a palavra histeria deriva do grego *hysterá*, comexo ao latino *utérus*, origem de útero em português. Na Grécia antiga, Hipócrates e Platão descreviam o órgão como um animal vivo que se deslocava pelo corpo feminino, podendo provocar o sufocamento, caso fosse parar no coração ou nas vísceras. Talvez venha daí a crença corrente de que as mulheres eram mais propensas a não reprimir seus impulsos, a não ter total controle sobre suas ações. Curiosamente, a noção de que algo indomável e desviado e inerente à condição feminina marcou as primeiras reflexões sobre as artes. Para Platão, estaria aí um dos grandes defeitos dos poetas: eles não teriam nascido para "o princípio racional da arte", porém para "o princípio irracional e variado", que ele acreditava ser característico das mulheres. A arte teria, então, algo de intrinsecamente feminino, no sentido de que expressa aquilo que foge ao controle, à temperança, ao domínio das paixões: à medida, em suma, que flerta com a loucura.

Séculos depois, em 1928, os surrealistas propuseram que se deixasse de ver a histeria como um fenômeno patológico e se passasse a considerá-la de maneira positiva, como "um meio supremo de expressão". Eles estavam fascinados pelas fotografias das mulheres histericas em pleno ataque que começaram a circular na segunda metade do século XIX, nas quais se veem seus corpos contorcidos, deformados, indomáveis. Desde então, a imagem da histeria — a imagem daqueles corpos convulsionados, sem controle sobre si mesmos — se torna central para os artistas e pensadores da modernidade. Assim, a partir do século XX, o que antes era considerado doentio ou

and filmmaker Pier Paolo Pasolini referring to "a kind of hysterical impulse" that would have led him to write a poem. Thus also modernist Oswald de Andrade declaring that he has "a menstruated heart" and that, when he creates, he feels "a nervous, maternal, feminine tenderness," which would detach from him "as a slow gush of blood." "Blood that says it all because it promises maternities. Only a poet is capable of being a woman in that way." Based on Andrade, we can state that the feminine principle in art is such a powerful, transforming force that it does not matter whether the artist was born a man or a woman.

In this exhibition, about 280 works are gathered—all belonging to the Museu de Arte Moderna de São Paulo's collection—in which bodies appear as a place of expression of some wild impulse. Under this impulse, the bodies are sectioned, convulsed, disorganized, transformed, lose outlines and definition. We are, to sum it up, before untamable bodies. The proposed path is guided by three concepts extracted from Clarice Lispector's work. She is an author-philosopher who, in fundamental texts such as *Água viva*, brilliantly resumed praise to hysterical impulses as thoughts that simultaneously consider artistic form and the human body as places of ecstasy, that is, of abandoning oneself—and abandoning, therefore, conventional ideas related both to art and to humanity itself. These concepts are: ancestral cry, human setup, and primary life.

Venessa Stigger, curatorship



# Grito ancestral

## Ancestral Cry

"Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu sou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encantar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir."

"I'm now hearing the ancestral cry within me. I no longer seem to know who is the creature, the animal or me. And I get all confused. It seems I get scared of facing up to stifled instincts that I'm forced to acknowledge in the presence of the animal."

Cláudia Lispector, Água viva | Água viva

Cláudia Lispector, Água viva, 1963. Tradução: Cláudia Lispector, 1963.







Γρίτο αντσάλ

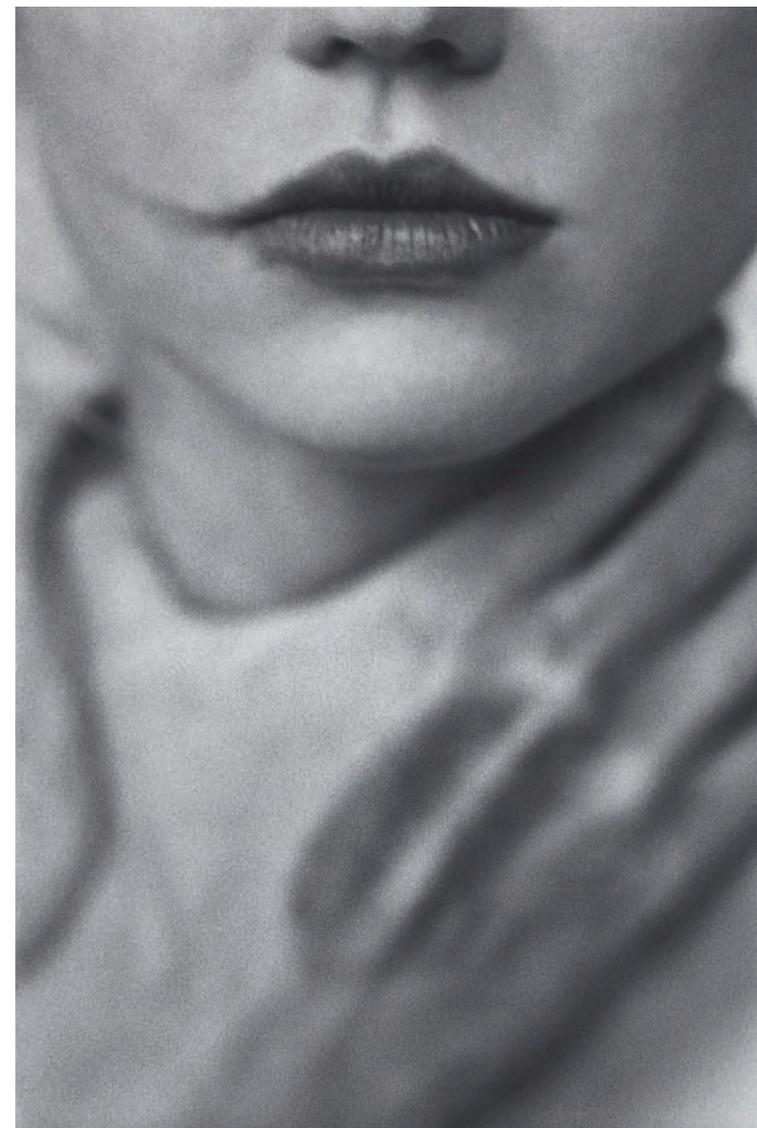
αντσάλ γρίτο

*“Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir.”*

*“I’m now hearing the ancestral cry within me: I no longer seem to know who is the creature, the animal or me. And I get all confused. It seems I get scared of facing up to stifled instincts that I’m forced to acknowledge in the presence of the animal.”*

Clarice Lispector, *Água viva* | *Água viva*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Clarice Lispector, *Água viva*, trans. Stefan Tobler (New York: New Directions, 2012).



1

Otto Stupakoff (São Paulo, SP, 1935 – 2009)

<sup>1</sup> *Ansiedade*, 1990. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 59,2 x 39,8 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*



2



3

**Otto Stupakoff** (São Paulo, SP, 1935 – 2009)

2 *Zoológico de Stuttgart, Alemanha, 1976.* Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 38,8 x 58,5 cm.

3 *Modelo com gorila, Zoológico de Stuttgart, Alemanha, 1976.* Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 38,7 x 58,5 cm.

Coleção | *Collection MAM, doação do artista* | *gift of the artist*



4



5

**Klaus Mitteldorf** (São Paulo, SP, 1953)

4 *O último grito, 1991.* Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 26,7 x 36,5 cm. Coleção | *Collection MAM, doação do artista* | *gift of the artist*

**Orlando Azevedo** (Ilha Terceira dos Açores, Portugal, 1949)

5 *Sem título* | *Untitled, 1981.* Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 25,8 x 36,8 cm. Coleção | *Collection MAM, doação do artista* | *gift of the artist*



6



7



8



10



9

---

**Lívio Abramo** (Araraquara, SP, 1903 – Assunção, Paraguai, 1992)

6 *Mulher, s.d. | n.d.* Xilogravura sobre papel | *Woodcut on paper*; 15,5 x 12,9 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação por vontade de | *gift of Lélia Abramo*

**Octávio de Araújo** (Terra Roxa, SP, 1926 – São Paulo, SP, 2015)

7 *Sem título | Untitled, 1957-58.* Xilogravura sobre papel | *Woodcut on paper*; 25 x 16,4 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Oswaldo Kathalian*

---

**Lila Galvão de Figueiredo** (Piracicaba, SP, 1922)

8 *Sem título | Untitled, 1964.* Nanquim sobre papel | *China ink on paper*; 24,1 x 18,1 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of O Estado de S. Paulo*

**Otto Stupakoff** (São Paulo, SP, 1935 – 2009)

9 *Interior de São Paulo, 1970.* Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 38 x 58 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*

**Regina Silveira** (Porto Alegre, RS, 1939)

10 *As loucas, 1964.* Xilogravura sobre papel | *Woodcut on paper*; 20 x 25 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Oswaldo Kathalian*



11



12



13

---

**Arthur Omar** (Poços de Caldas, MG, 1948)

11 *Autorretrato esculpindo o grito* (da série | *from the series Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais*), 1998. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 130 x 127 cm.

Coleção | *Collection MAM*, aquisição | *acquisition MAM São Paulo*

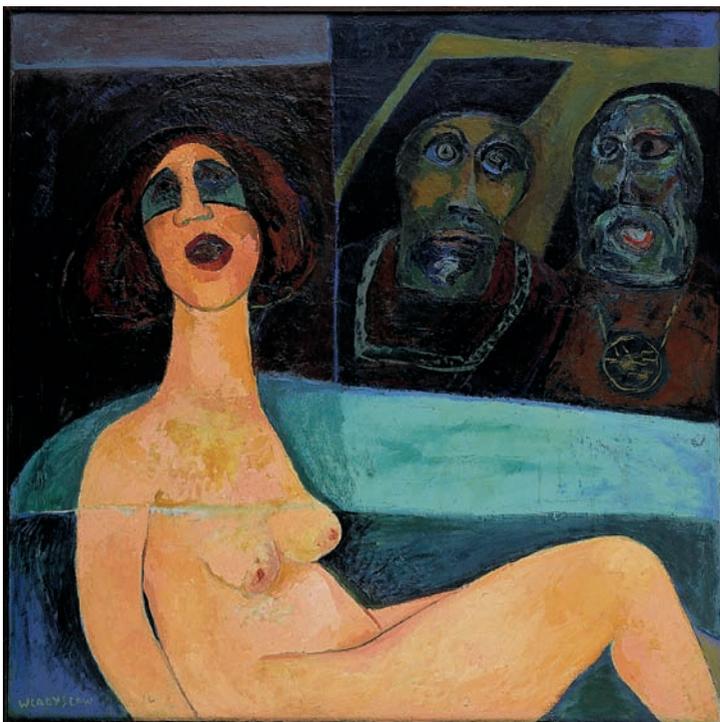
---

**Arthur Omar** (Poços de Caldas, MG, 1948)

12 *Autorretrato com amarelo de Van Gogh* (da série | *from the series Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais*), 1998. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 127 x 124 cm.

13 *Autorretrato com o rosto sendo desnudado por seus celibatários* (da série | *from the series Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais*), 1998. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 130 x 127 cm.

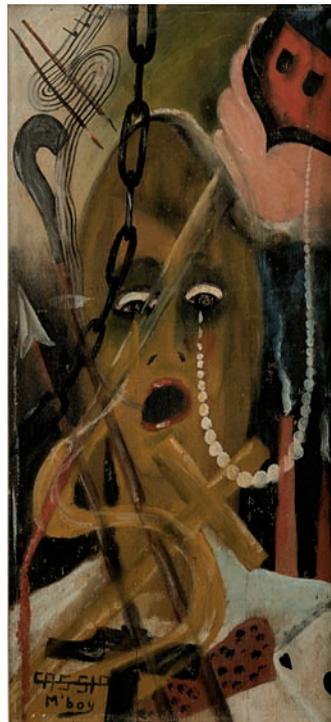
Coleção | *Collection MAM*, aquisição | *acquisition MAM São Paulo*



14



15



16



17

---

**Anatol Wladyslaw** (Varsóvia, Polónia, 1913 – São Paulo, SP, 2004)

14 *Os perplexos santos homens*, 1978-79. Óleo sobre tela | *Oil on canvas*; 101 x 101,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*

15 *Sem título* | *Untitled*, 1966. Nanquim sobre papel | *China ink on paper*; 47 x 32,4 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of* Blanka Wladislaw

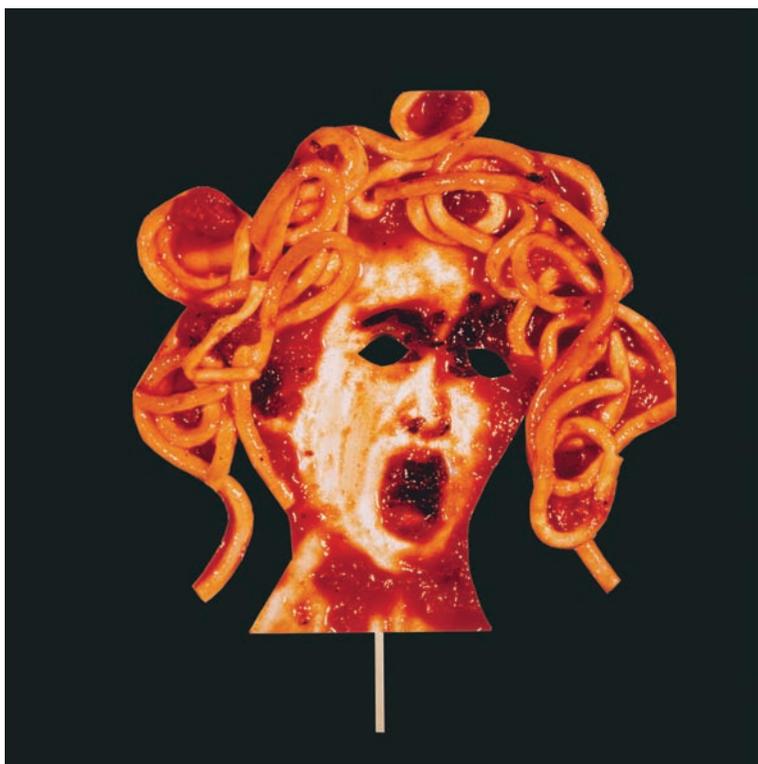
---

**Cássio M'boy** (Mineiros do Tietê, SP, 1903 – São Paulo, SP, 1986)

16 *Desespero*, s.d. | *n.d.* Óleo sobre madeira | *Oil on wood*; 61,3 x 28,9 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of* Maria Silvia Alves de Lima

**Flávio Shiró** (Sapporo, Japão, 1928)

17 *Memória*, 1987. Óleo, pastel oleoso e pó de pigmento sobre tela | *Oil, oil pastel, and pigment powder on canvas*; 148,6 x 137,2 cm. Coleção | *Collection MAM*, Prêmio | *Prize* Motores MWM Brasil - Panorama 1989



18

---

**Vik Muniz** (São Paulo, SP, 1961)  
18 *Medusa marinara*, 2001. Impressão offset sobre papel e madeira | *Offset print on paper and wood*; 50,2 x 36,1 x 0,8 cm. Coleção | *Collection MAM*, aquisição | *acquisition Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo*



19

---

**Otto Stupakoff** (São Paulo, SP, 1935 – 2009)  
19 *Medusa, New York*, 1985. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 58 x 47 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*



20

**Cris Bierrenbach** (São Paulo, SP, 1964)

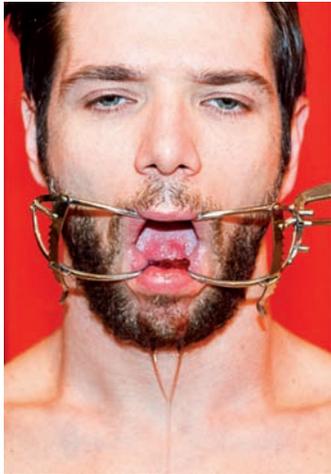
20 *Dois homens do centro*, 1993. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 75,5 x 111,1 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*



21

**Nelson Leirner** (São Paulo, SP, 1932)

21 *Aprenda colorir gozando gozar colorindo*, 1968/2003. Impressão digital sobre papel | *Digital print on paper*; 288 x 436 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*



22



23



24

**Laura Lima** (Governador Valadares, MG, 1971)

22 *Bala de homem = carne / mulher = carne*, 1997. Bala, aparato de metal, cadeira, um homem (pessoa = carne) | *Candy, metal apparatus, chair, a man (person = meat)*; dimensões variáveis | *variable dimensions*. Coleção | *Collection MAM*, aquisição | *acquisition Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo*

**Lia Chaia** (São Paulo, SP, 1978)

23 *Folinguá*, 2003. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 60 x 60 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista e | *gift of the artist and Galeria Vermelho*

**Tony Camargo** (União da Vitória, PR, 1979)

24 *Grampo de Antonio KA*, 2003/05. Fotografia em metacrílico, parafusos de aço e tinta automotiva | *Photography on methacrylate, steel screws, and automotive paint*; 98 x 11,5 x 1,6 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist - Panorama 2005*



25



26



27

**Rodrigo Braga** (Manaus, AM, 1976)

25 *Comunhão I*, 2006. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 50 x 75 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*

26 *Comunhão II*, 2006. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 50 x 75 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*

27 *Comunhão III*, 2006. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 50 x 75 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*



28



29



30



31

**Niobe Xandó** (Campos Novos do Paranapanema, atual Campos Novos Paulista, SP, 1915 – São Paulo, SP, 2010)  
28 *Máscara/Lua VII*, déc. 1970. Tinta em spray sobre papel | *Spray paint on paper*; 69,5 x 52,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*

29 *Fera IIIa*, c. 1970. Tinta em spray sobre papel | *Spray paint on paper*; 73 x 46 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*

**Anna Maria Maiolino** (Scalea, Itália, 1942)  
30 *Schhhiiii...*, 1967. Xilogravura sobre papel | *Woodcut on paper*; 40 x 29 cm. Coleção | *Collection MAM*, aquisição | *acquisition Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo – Pirelli*

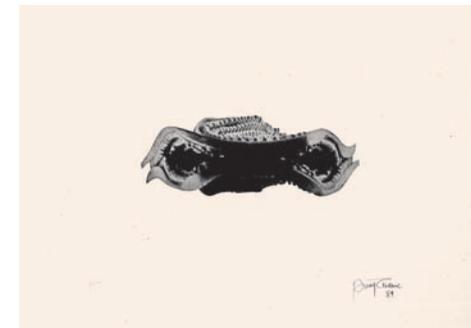
31 *Glu Glu*, 1967. Xilogravura sobre papel | *Woodcut on paper*; 40,3 x 23,6 cm. Coleção | *Collection MAM*, aquisição | *acquisition Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo – Pirelli*



32



33



34



35



36



37

**Ana Maria Tavares** (Belo Horizonte, MG, 1958),  
32 *Sandália*, 1981. Litografia offset sobre papel | *Offset lithography on paper*; 24,5 x 32,5 cm.  
33 *Sandália*, 1981. Litografia offset sobre papel | *Offset lithography on paper*; 23 x 30,5 cm.  
34 *Sandália*, 1981. Litografia offset sobre papel | *Offset lithography on paper*; 10,5 x 29 cm.  
35 *Sandália*, 1981. Litografia offset sobre papel | *Offset lithography on paper*; 24,5 x 36 cm.  
36 *Sandália*, 1981. Litografia offset sobre papel | *Offset lithography on paper*; 22 x 34 cm.  
37 *Sandália*, 1981. Litografia offset sobre papel | *Offset lithography on paper*; 31,5 x 23 cm.  
Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*



38



39

Mira Schendel (Zurique, Suíça, 1919 – São Paulo, SP, 1988)  
38 Sem título | *Untitled*, 1978. Ecoline e pastel seco sobre papel | *Ecoline and dry pastel on paper*; 47,1 x 23,8 cm. Coleção | *Collection* MAM, doação | *gift of* Paulo Figueiredo  
39 Sem título | *Untitled*, s.d. | n.d. Monotípia a óleo sobre papel-arroz | *Oil monotype on rice paper*; 46,7 x 23 cm. Coleção | *Collection* MAM, doação | *gift of* O Estado de S. Paulo



40



41



42



43

Mira Schendel (Zurique, Suíça, 1919 – São Paulo, SP, 1988)  
40 Sem título | *Untitled* (da série | *from the series Aaaa...*), c. 1960. Nanquim e pastel seco sobre papel | *China ink and dry pastel on paper*; 34 x 24 cm.  
41 Sem título | *Untitled* (da série | *from the series Aaaa...*), c. 1960. Nanquim e pastel seco sobre papel | *China ink and dry pastel on paper*; 34 x 24 cm.  
42 Sem título | *Untitled* (da série | *from the series Aaaa...*), c. 1960. Nanquim e pastel seco sobre papel | *China ink and dry pastel on paper*; 34 x 24 cm. Coleção | *Collection* MAM, aquisição | *acquisition* MAM São Paulo  
43 Sem título | *Untitled*, 1974. Caneta hidrográfica, decalque, datilografia e nanquim sobre papel | *Felt-tip pen, decal, typewriting, and China ink on paper*; 47,1 x 32,8 cm. Coleção | *Collection* MAM, doação | *gift of* Paulo Figueiredo



44



45

**Mira Schendel** (Zurique, Suíça, 1919 – São Paulo, SP, 1988)

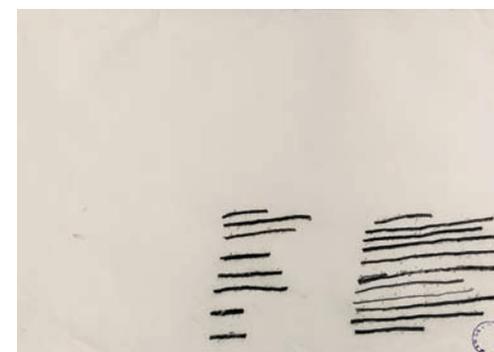
44 Sem título | *Untitled* (da série | *from the series Aaaa...*), 1975.

Ecoline e folha de ouro sobre papel japonês | *Ecoline and gold leaf on Japanese paper*; 26,4 x 29,7 cm. Coleção | *Collection MAM*, aquisição | *acquisition Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo e | and doação | gift of SP-Arte*

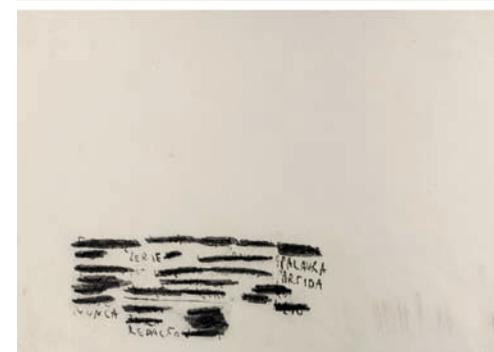
45 Sem título | *Untitled*, 1965. Monotipia a óleo sobre papel-arroz | *Oil monotype on rice paper*; 33 x 23 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Paulo Figueiredo*



46



47



48

**José Leonilson** (Fortaleza, CE, 1957 – São Paulo, SP, 1993)

46 *Álbum estigmas curiositas exvagos V*, 1989. Litografia sobre papel | *Lithography on paper*; 18,9 x 14 x 1 cm. Coleção | *Collection MAM*, comodato | *loan from Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld*

**Marcelo Solá** (Goiânia, GO, 1971)

47 Sem título | *Untitled*, 1997. Crayon e grafite sobre papel | *Crayon and graphite on paper*; 29,3 x 41,9 cm.

48 Sem título | *Untitled*, 1997. Crayon e grafite sobre papel | *Crayon and graphite on paper*; 29,3 x 41,9 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*



49

**José Leonilson** (Fortaleza, CE, 1957 – São Paulo, SP, 1993)  
 49 *Ninguém tinha visto*, c. 1988. Acrílica e pastel oleoso sobre madeira | *Acrylic and oil pastels on wood*; 148 x 84,5 cm. Coleção | *Collection* MAM, comodato | *loan from* Eduardo Brandão e | *and* Jan Fjeld



50

**José Leonilson** (Fortaleza, CE, 1957 – São Paulo, SP, 1993)  
 50 *As oliveiras*, 1990. Aquarela, caneta permanente e grafite sobre papel | *Watercolor, marker pen, and graphite on paper*; 25,4 x 20,1 cm. Coleção | *Collection* MAM, doação | *gift of* Carmem Bezerra Dias e | *and* Theodorino Torquato Dias



*A encarnação do verbo*

51



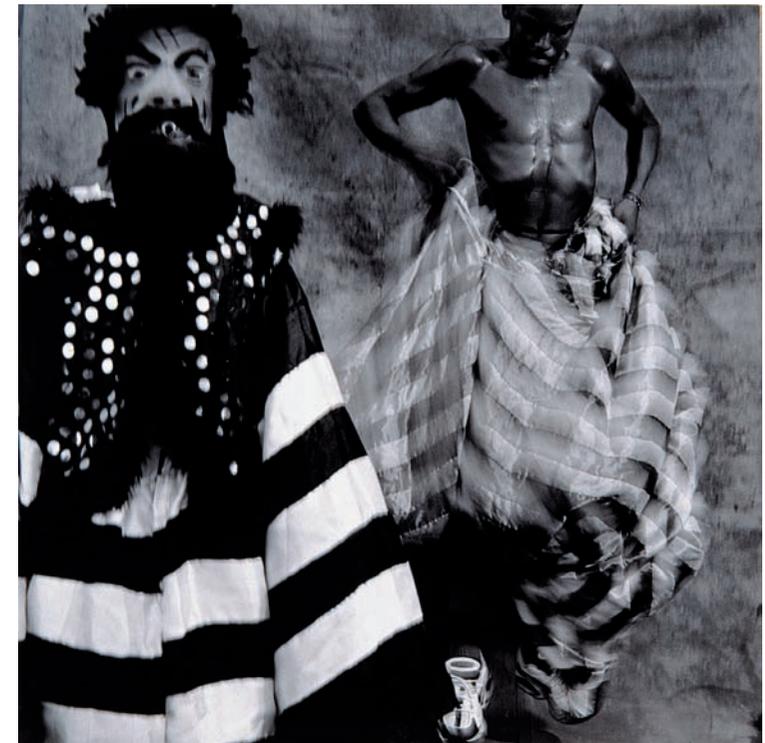
*Mulheres violentas*

52

**Rosângela Rennó** (Belo Horizonte, MG, 1962)

51 *A encarnação do verbo* (da série | from the series *Contos de bruxas*), 1988. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 72 x 54,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, comodato | *loan from* Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld

52 *Mulheres violentas* (da série | from the series *Contos de bruxas*), 1988. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 72 x 54,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, comodato | *loan from* Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld



53

**Rogério Reis** (Rio de Janeiro, RJ, 1954)

53 *Clóvis*, 1999. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 34,9 x 34,7 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of* Morgan Guaranty Trust Company of New York



54



55



56

**Pitágoras (Goiânia, GO, 1964)**

54 Sem título | *Untitled*, 2005. Acrílica sobre impressão offset | *Acrylic on offset print*; 42 x 30,3 cm.

55 Sem título | *Untitled*, 2005. Acrílica sobre impressão offset | *Acrylic on offset print*; 31,5 x 25,5 cm.

56 Sem título | *Untitled*, 2005. Acrílica sobre impressão offset | *Acrylic on offset print*; 30 x 40 cm.

Coleção | *Collection MAM, Prêmio aquisição* | *Acquisition Prize Energias do Brasil - Panorama 2005*

montagem

humanana

human setub

“Ontem, [...] perdi durante horas e horas a minha *montagem humana*. [...] Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução?”

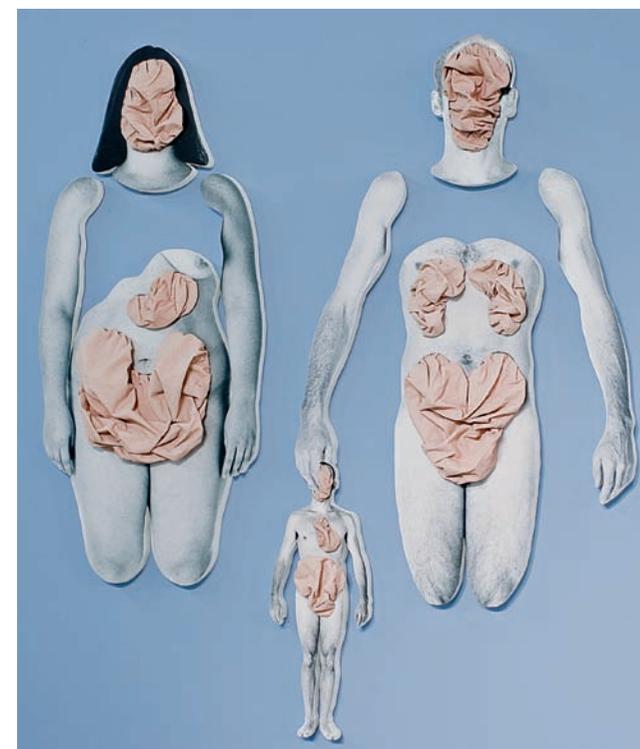
“Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei uma outra para substituir a perdida. Sei que precisarei tomar cuidado para não usar subrepticamente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de ‘uma verdade’.”

“Yesterday,... I lost my *human setup* for hours and hours.... Maybe all that happened to me was a slow and great dissolution?”

“I get so scared when I realize I lost my human form for several hours. I don’t know if I’ll have another form to replace the one I lost. I know I’ll need to be careful not to use furtively a new third leg that from me sprouts swiftly as weeds, and to call this protective leg ‘a truth.’”

Clarice Lispector, *Água viva* | *Água viva*<sup>1</sup>

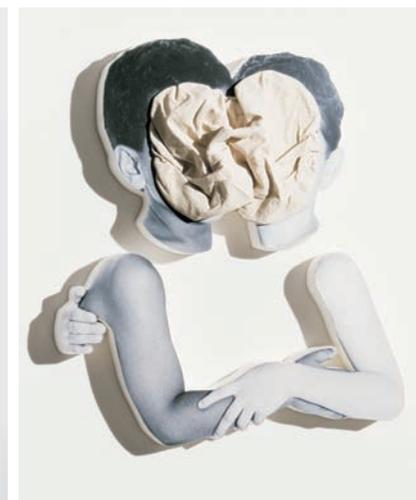
<sup>1</sup> Clarice Lispector, *Água viva*, trans. Stefan Tobler (New York: New Directions, 2012).



57



58



59

Keila Alaver (Santo Antônio da Platina, PR, 1970)  
57 Sem título | *Untitled*, 1999. Couro, fotografia sobre papel e madeira | *Leather, photograph on paper, and wood*; 180 x 150 x 4 cm.  
58 Sem título | *Untitled*, 2000. Couro, fotografia sobre papel e madeira | *Leather, photograph on paper, and wood*; 73 x 57 x 4 cm.  
59 Sem título | *Untitled*, 2000. Couro, fotografia sobre papel e madeira | *Leather, photograph on paper, and wood*; 48 x 42 x 4 cm.  
Coleção | Collection MAM, comodato | *loan from* Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld



60



61



62



63



64

**Keila Alaver** (Santo Antônio da Platina, PR, 1970)

60 *Despelamento braço homem*, 1997. Couro e metal | *Leather and metal*; 107 x 30 x 40 cm. Coleção | *Collection MAM*, comodato | *loan from* Eduino Orione

61 *Despelamento tronco criança*, 1997. Couro e metal | *Leather and metal*; 112 x 42,5 x 22 cm. Coleção | *Collection MAM*, comodato | *loan from* Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld

62 *Newton*, 1997. Cerâmica pintada, couro e metal | *Painted ceramics, leather, and metal*; 115 x 80,5 x 39 cm. Coleção | *Collection MAM*, comodato | *loan from* Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld

**Matheus Rocha Pitta** (Tiradentes, MG, 1980)

63 *Figura de conversão # 1 (Sérgio | Sainsburys)*, 2011. Fotografia sobre papel, produto não perecível, roupa, tapete e tênis | *Photography on paper, nonperishable product, clothes, carpet, and tennis*; 155 x 180 x 130 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of* Credit Suisse, com recursos da | *with resources from* Lei Federal de Incentivo à Cultura

**Keila Alaver** (Santo Antônio da Platina, PR, 1970)

64 *Keila*, 1995. Serigrafia sobre fórmica | *Serigraphy on formica*; 200,9 x 80 x 7,1 cm. Coleção | *Collection MAM*, comodato | *loan from* Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld



65



66

**Sandra Cinto** (Santo André, SP, 1968)  
 65 Sem título | *Untitled*, 1999. Fotografia sobre papel, madeira e vidro | *Photography on paper, wood, and glass*; 85,5 x 162 cm. Coleção | *Collection MAM, comodato | loan from Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld*  
 66 Sem título | *Untitled*, 1999. Fotografia sobre papel e ponta-seca sobre madeira | *Photography on paper and drypoint on wood*; 23,5 x 88,6 x 15 cm. Coleção | *Collection MAM, doação | gift of Nestlé Brasil Ltda.*



67



68

**Rafael Assef** (São Paulo, SP, 1970)  
 67 *Roupa nº 6*, 2002. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 205,7 x 106 x 7,2 cm. Coleção | *Collection MAM, doação do artista e | gift of the artist and Galeria Vermelho*  
**Marcia Xavier** (Belo Horizonte, MG, 1967)  
 68 Sem título | *Untitled*, 1997. Espelho e xerografia sobre acetato | *Mirror and xerography on acetate*; 178,7 x 25 x 6 cm. Coleção | *Collection MAM, doação da artista | gift of the artist*



69

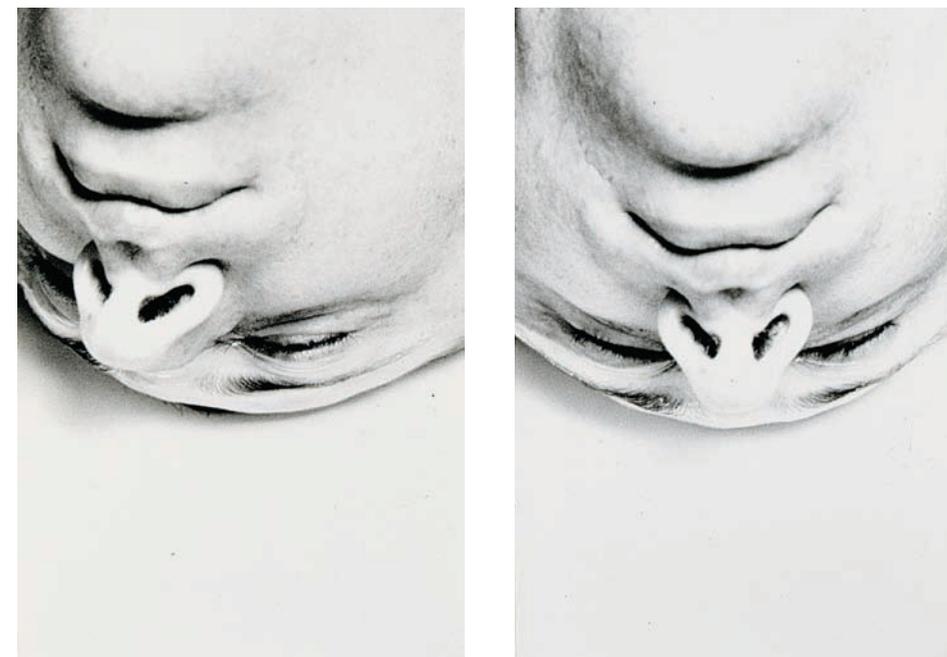
70

71

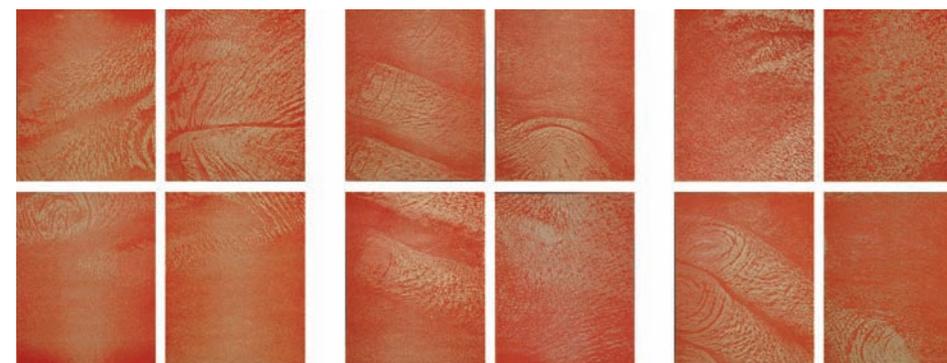


72

**Vicente de Mello** (São Paulo, SP, 1967)  
 69 Sem título | *Untitled*, 1994. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 100 x 80 cm.  
 70 Sem título | *Untitled*, 1994. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 100 x 80 cm.  
 71 Sem título | *Untitled*, 1994. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 100 x 80 cm.  
 Coleção | *Collection MAM*, doação do artista e | *gift of the artist and Galeria Casa Triângulo*  
**Alair Gomes** (Valença, RJ, 1921 – Rio de Janeiro, RJ, 1992)  
 72 *Beach Triptych n° 25*, 1985. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 32,8 x 80,1 cm. Coleção | *Collection MAM*,  
 doação do artista | *gift of the artist*

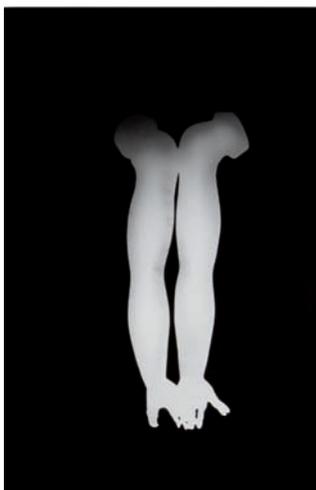


73



74

**Rubens Mano** (São Paulo, SP, 1960)  
 73 Sem título | *Untitled*, 1993. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 90 x 140 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista  
 | *gift of the artist*  
**Hudinilson Júnior** (São Paulo, SP, 1957 - 2013)  
 74 *Narcisse | gesto I*, 1984. Xerografia sobre papel | *Xerography on paper*; 53,5 x 136,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of*  
 Milú Villela



75



76



77



78



79



80

**Eliana Bordin** (Caxias do Sul, RS, 1973)

75 Sem título | *Untitled* (da série | *from the series Observações*), 2000. Acrílico e fotografia sobre papel | *Plexiglass and photography on paper*; 13,8 x 9 cm. Coleção | *Collection MAM, comodato* | *loan from* Eduardo Brandão e | *and* Jan Fjeld

**Luzia Simons** (Quixadá, CE, 1953)

76 Sem título | *Untitled*, s.d. | *n.d.* Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 49 x 58,3 cm. Coleção | *Collection MAM, comodato* | *loan from* Eduardo Brandão e | *and* Jan Fjeld

**Marcia Xavier** (Belo Horizonte, MG, 1967)

77 Sem título | *Untitled*, 1997. Espelho e xerografia sobre acetato | *Mirror and xerography on acetate*; 53 x 67 x 3 cm. Coleção | *Collection MAM, doação da artista* | *gift of the artist*

**Edgard de Souza** (São Paulo, SP, 1962)

78 Sem título | *Untitled*, 1998/2001. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 30,2 x 19,8 cm. Coleção | *Collection MAM, comodato* | *loan from* Eduardo Brandão e | *and* Jan Fjeld

**Cabelo** (Cachoeiro do Itapemí, ES, 1967)

79 Sem título | *Untitled*, 2002/12. Impressão sobre voile | *Print on voile*; 34,5 x 28,5 cm. Coleção | *Collection MAM, aquisição* | *acquisition Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo*

**Marcia Xavier** (Belo Horizonte, MG, 1967)

80 Sem título | *Untitled*, 1997. Espelho e xerografia sobre acetato | *Mirror and xerography on acetate*; 25,6 x 264 x 6 cm. Coleção | *Collection MAM, doação da artista* | *gift of the artist*



81



82



83



84



85



86



87



88

**Antônio Sérgio** (Itajubá, MG, 1953)

81 Sem título | *Untitled*, 1988. Óleo sobre tela | *Oil on canvas*; 140,4 x 150,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*

**Marco Túlio Resende** (Belo Horizonte, MG, 1950)

82 Sem título | *Untitled*, 1997. Guache e vinílica sobre papelão | *Gouache and vinyl on cardboard*; 80,4 x 101 cm.

83 Sem título | *Untitled*, 1997. Guache e vinílica sobre papelão | *Gouache and vinyl on cardboard*; 80,2 x 100,7 cm.

Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*

**Mário Bueno** (Brasília, DF, 1982)

84 *Manifesto*, 1970. Óleo sobre papel colado sobre tela | *Oil on paper pasted on canvas*; 130 x 110 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Clube de Arte Moderna de Campinas*

**German Lorca** (São Paulo, SP, 1922)

85 *Pernas*, 1960/2011. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 99,5 x 85 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*

**Mário N. Ishikawa** (Presidente Prudente, SP, 1944)

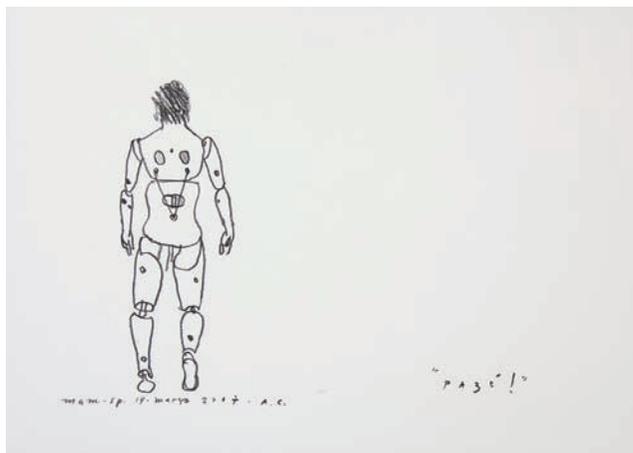
86 Sem título | *Untitled*, 1989. Xerografia sobre papel | *Xerography on paper*; 26 x 35,7 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*

**Jaques Faing** (Rio de Janeiro, RJ, 1959)

87 *Série Pernas (Series Legs) / Rosa Chá*, Nova York, 2003, 2003/06. Impressão lambda sobre papel | *Lambda print on paper*; 53,5 x 80,4 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*

**Rosângela Rennó** (Belo Horizonte, MG, 1962)

88 *Luanda's feet*, 1999. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 76,4 x 92,9 cm. Coleção | *Collection MAM*, comodato | *loan from Gilberto Chateaubriand*



89



90



91

**Alex Cerveny** (São Paulo, SP, 1963)

89 *Pazé!*, 2007. Grafite sobre papel | Graphite on paper; 30 x 42 cm. Coleção | Collection MAM, doação do artista | gift of the artist

**Orlando Brito** (Janaúba, MG, 1950)

90 *Palácio do Planalto*, 1966/2003. Fotografia sobre papel | Photography on paper; 31,2 x 20,9 cm. Coleção | Collection MAM, doação do artista | gift of the artist

**Pedro Lira** (Rio de Janeiro, RJ, 1972)

91 *Registro fotográfico da performance Criaturas do artista Michel Groisman*, 1998. Fotografia sobre papel | Photography on paper; 49,2 x 68,7 cm. Coleção | Collection MAM, doação | gift of Michel Groisman



92



93



94

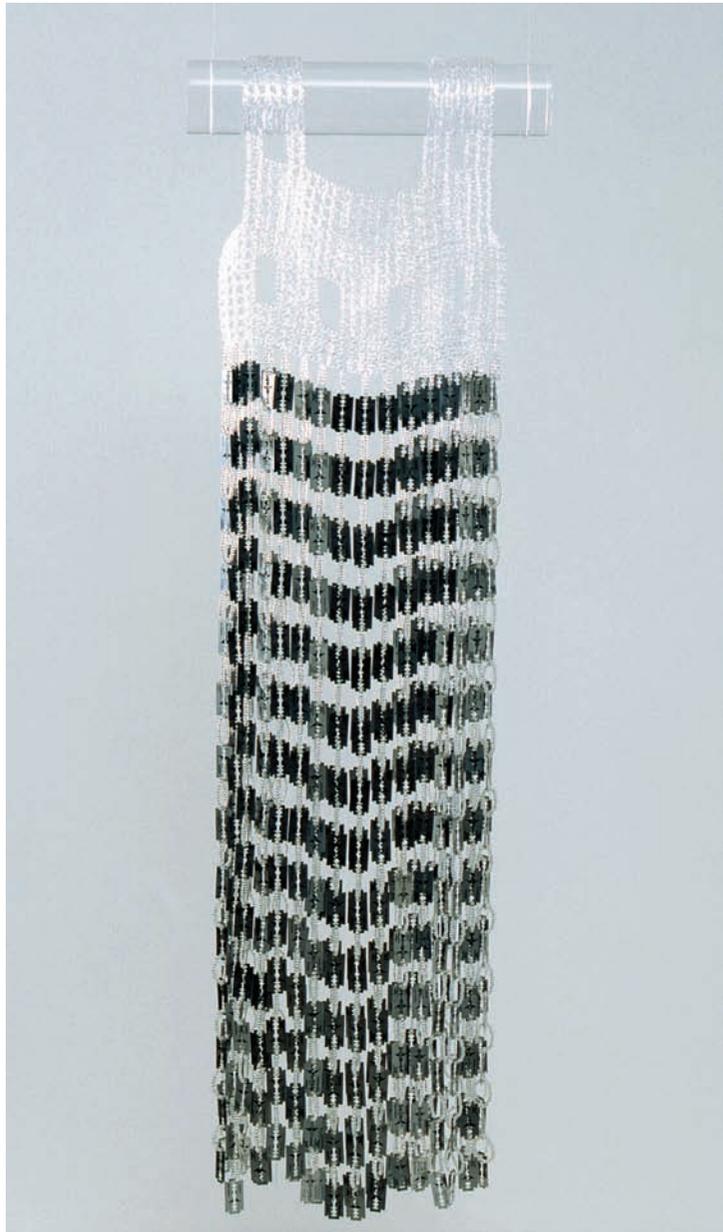
**Pedro Lira** (Rio de Janeiro, RJ, 1972)

92 *Registro fotográfico da performance Criaturas do artista Michel Groisman*, 1998. Fotografia sobre papel | Photography on paper; 29,2 x 117,6 cm.

93 *Registro fotográfico da performance Criaturas do artista Michel Groisman*, 1998. Fotografia sobre papel | Photography on paper; 29,4 x 117,7 cm.

94 *Registro fotográfico da performance Criaturas do artista Michel Groisman*, 1998. Fotografia sobre papel | Photography on paper; 29,3 x 118 cm.

Coleção | Collection MAM, doação | gift of Michel Groisman



95

Nazareth Pacheco (São Paulo, SP, 1961)  
 95 Sem título | *Untitled*, 1997. Cristal, miçanga, lâmina de barbear, fio de náilon e acrílico | *Crystal, beads, razor blade, nylon yarn, and plexiglass*; 129 x 39,5 x 8 cm. Coleção | *Collection MAM, Grande Prêmio | Grand Prix Embratel - Panorama 1997*



96



97

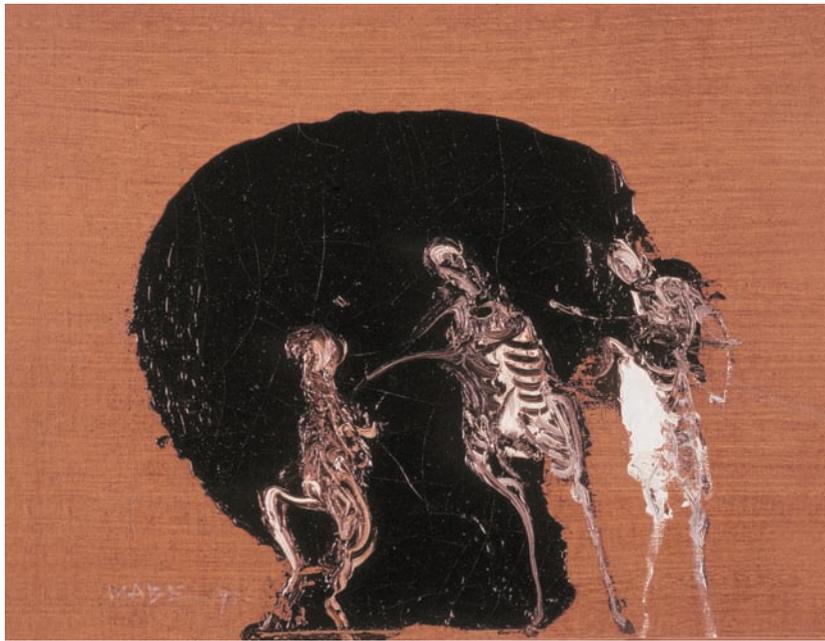


98

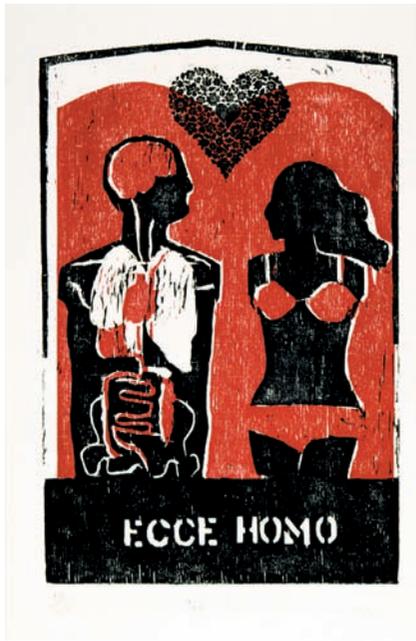


99

Nazareth Pacheco (São Paulo, SP, 1961)  
 96 Sem título | *Untitled*, 1994. Bronze e chumbo | *Bronze and lead*; 96 x 60 x 43 cm.  
 97 Sem título | *Untitled*, 1993. Fotografia e impressão sobre papel coladas sobre chumbo | *Photography and print on paper glued on lead*; 27 x 33,5 x 9 cm.  
 98 Sem título | *Untitled*, 1993. Fotografia e impressão sobre papel coladas sobre chumbo | *Photography and print on paper glued on lead*; 44 x 56 x 9 cm.  
 99 Sem título | *Untitled*, 1993. Dente, fotografia sobre papel e relevo de gesso colados sobre chumbo | *Tooth, photography on paper, and plaster relief glued on lead*; 29 x 23,5 x 9 cm.  
 Coleção | *Collection MAM, doação da artista | gift of the artist*



100



101



102



103



104



105



106



107



108

**Manabu Mabe** (Kumamoto, Japão, 1924 – São Paulo, SP, 1997)  
Sem título | *Untitled*, 1971. Óleo sobre tela | *Oil on canvas*; 36 x 44,9 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of* Lauro Eduardo Soutello Alves (*in memoriam*)

**Anna Maria Maiolino** (Scalea, Itália, 1942)  
101 *Ecce homo*, 1966. Xilogravura sobre papel | *Woodcut on paper*; 38,4 x 25,3 cm. Coleção | *Collection MAM*, aquisição | *acquisition Fundo* para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo - Pirelli

**Almir Mavignier** (Rio de Janeiro, RJ, 1925)  
102 *pôster: almir mavignier*, 1967. Serigrafia sobre papel | *Serigraphy on paper*; 84 x 59,3 cm.

103 *pôster: mavignier*, 1987. Impressão offset sobre papel | *Offset print on paper*; 84 x 59,4 cm.  
Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*

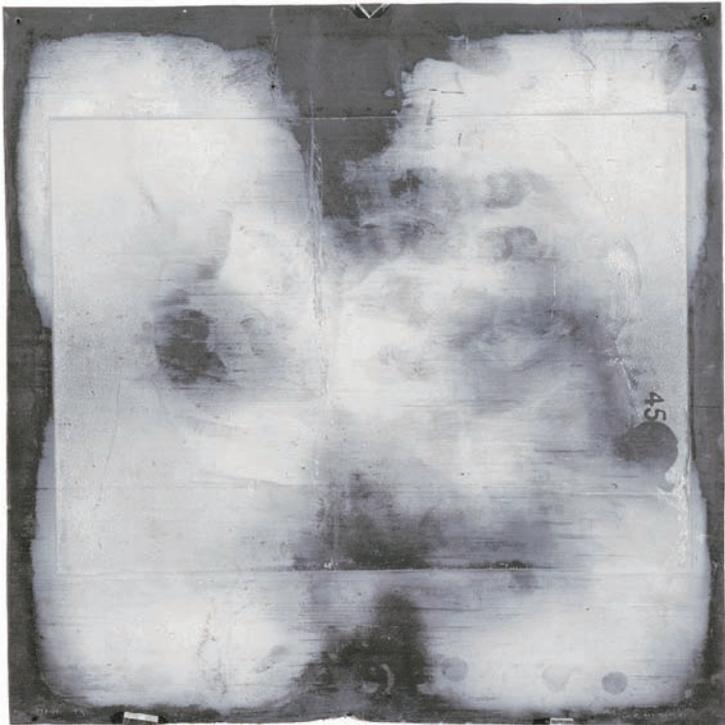
**Daniel Senise** (Rio de Janeiro, RJ, 1955)  
104 Sem título | *Untitled*, 1990. Acrílica sobre radiografia | *Acrylic on radiograph*; 23,9 x 30 cm. Coleção | *Collection MAM*, comodato | *loan from* Eduardo Brandão e | *and* Jan Fjeld

105 **Daniel Senise** (Rio de Janeiro, RJ, 1955)  
*Mineiro*, 1999. Serigrafia sobre papel | *Serigraphy on paper*; 59,9 x 40,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, comodato | *loan from* Eduardo Brandão e | *and* Jan Fjeld

106 Sem título | *Untitled*, 1995. Água-forte e água-tinta sobre papel | *Etching and aquatint on paper*; 19,9 x 29,7 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of* Os Amigos da Gravura Museu Castro Maya - Rio de Janeiro

**Fernando Lemos** (Lisboa, Portugal, 1926)  
107 Sem título | *Untitled*, s.d. | *n.d.* Guache sobre papel cartão | *Gouache on cardboard*; 39,5 x 14,6 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of* O Estado de S. Paulo

**Vera Chaves Barcellos** (Porto Alegre, RS, 1938)  
108 Sem título | *Untitled* (da série | *from the series A filha de Godiva*), 2002/10. Impressão jato de tinta sobre papel | *Inkjet print on paper*; 57,2 x 43,4 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista por intermédio do | *gift of the artist assisted by* Clube de Colecionadores de Fotografia MAM São Paulo



109

**Claudio Mubarac** (Rio Claro, SP, 1959)  
 109 *Sobre E.O.*, 1996. Fotogravura impressa sobre chumbo e oxidações | *Photogravure printed on lead and oxidations*; 32 x 32 cm.  
 Coleção | *Collection MAM, doação do artista | gift of the artist*



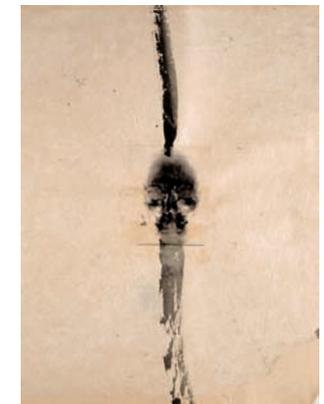
110



111



112



113



114



115

**Claudio Mubarac** (Rio Claro, SP, 1959)  
 110 *Suite: s/f & f # 1*, 1999. Colagem e nanquim sobre papel | *Collage and China ink on paper*; 50 x 38,5 cm.  
 111 *Suite: s/f & f # 2*, 1999. Colagem e nanquim sobre papel | *Collage and China ink on paper*; 50 x 38,5 cm.  
 112 *Suite: s/f & f # 3*, 1999. Colagem e nanquim sobre papel | *Collage and China ink on paper*; 50 x 38,5 cm.  
 113 *Suite: s/f & f # 4*, 1999. Colagem e nanquim sobre papel | *Collage and China ink on paper*; 50,5 x 38,5 cm.  
 114 *Suite: s/f & f # 5*, 1999. Colagem e nanquim sobre papel | *Collage and China ink on paper*; 51,5 x 39 cm.  
 115 *Suite: s/f & f # 6*, 1999. Colagem e nanquim sobre papel | *Collage and China ink on paper*; 51 x 38,3 cm.  
 Coleção | *Collection MAM, doação | gift of Nestlé Brasil Ltda.*



116

**Rafael Assef** (São Paulo, SP, 1970)  
116 *Corpo inteiro*, 1997. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 149 x 117,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*



117



118



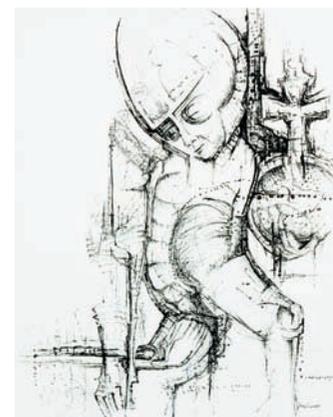
119



120



121



122

**Tunga** (Palmares, PE, 1952 – Rio de Janeiro, RJ, 2016)  
117 Sem título | *Untitled*, 1997. Monotípia a crayon sobre papel | *Monotype and crayon on paper*; 144 x 93 cm.  
118 Sem título | *Untitled*, 1997. Monotípia a crayon sobre papel | *Monotype and crayon on paper*; 78 x 56,5 cm.  
119 Sem título | *Untitled*, 1997. Monotípia a crayon sobre papel | *Monotype and crayon on paper*; 144 x 93 cm.  
Coleção | *Collection MAM*, Prêmio | *Prize Museu de Arte Moderna de São Paulo*: 50 anos - *Panorama 1997*  
**Samson Flexor** (Soroca, Rússia, atual Moldávia, 1907 – São Paulo, SP, 1971)  
120 Sem título | *Untitled*, 1946. Caneta hidrográfica sobre papel | *Felt-tip pen on paper*; 24,2 x 16,6 cm.  
121 Sem título | *Untitled*, 1946. Caneta hidrográfica sobre papel | *Felt-tip pen on paper*; 24,2 x 16,6 cm.  
Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Erik Svedelius*  
**Juarez Magno** (Belo Horizonte, MG, 1943)  
122 *A sagração nº 2*, 1970. Nanquim sobre aglomerado | *China ink on chipboard*; 100 x 81 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*



123



124

**Flávio de Carvalho** (Amparo da Barra Mansa, RJ, 1899 – Valinhos, SP, 1973)

123 *Mulheres*, 1968. Aquarela e nanquim sobre papel | *Watercolor and China ink on paper*; 49 x 69,1 cm.

124 *Mulheres*, 1961. Nanquim sobre papel | *China ink on paper*; 64,6 x 97,2 cm.

Coleção | Collection MAM, doação do artista | *gift of the artist*



125



126



127



128

**Flávio de Carvalho** (Amparo da Barra Mansa, RJ, 1899 – Valinhos, SP, 1973)

125 *Mulheres*, 1966. Nanquim sobre papel | *China ink on paper*; 68,8 x 48,6 cm.

126 *Mulheres*, 1966. Nanquim sobre papel | *China ink on paper*; 68,1 x 48,1 cm.

Coleção | Collection MAM, doação do artista | *gift of the artist*

**Ivaldo Granato** (Campos, RJ, 1949 – São Paulo, SP, 2016)

127 Sem título | *Untitled*, 1988. Água-forte e água-tinta sobre papel | *Etching and aquatint on paper*; 39,5 x 29,5 cm.

128 Sem título | *Untitled*, 1988. Água-forte e água-tinta sobre papel | *Etching and aquatint on paper*; 39,5 x 29,5 cm.

Coleção | Collection MAM, doação do artista por intermédio do | *gift of the artist assisted by Clube de Colecionadores de Gravura MAM São Paulo*



129



130



131



132

**Giselda Leirner** (São Paulo, SP, 1928)  
129 Sem título | *Untitled*, s.d. | n.d. Nanquim sobre papel | *China ink on paper*; 38,5 x 15,8 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of O Estado de S. Paulo*

**Juarez Magno** (Belo Horizonte, MG, 1943)  
130 *Desenho - via I*, 1974. Nanquim e guache sobre papel | *China ink and gouache on paper*; 67,9 x 98,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, Prêmio | *Prize Museu de Arte Moderna de São Paulo - Panorama 1974*

**Juarez Magno** (Belo Horizonte, MG, 1943)  
131 *Desenho - via II*, 1974. Nanquim e guache sobre papel | *China ink and gouache on paper*; 98,8 x 67,2 cm. Coleção | *Collection MAM*, Prêmio | *Prize Museu de Arte Moderna de São Paulo - Panorama 1974*

**Giselda Leirner** (São Paulo, SP, 1928)  
132 Sem título | *Untitled*, s.d. | n.d. Nanquim sobre papel | *China ink on paper*; 24 x 17 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of O Estado de S. Paulo*



133



134



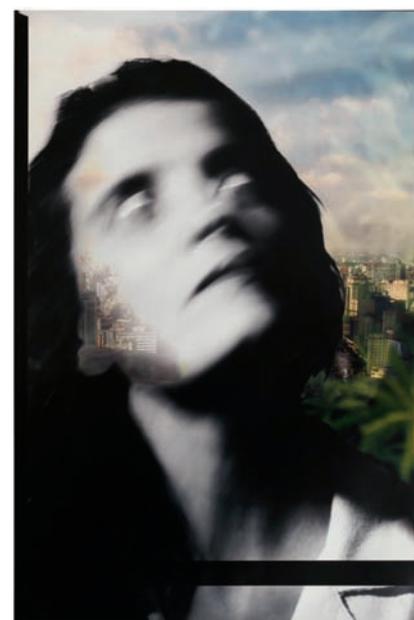
135



136



137



138



139



140

**Olney Krüse** (São Paulo, SP, 1939 – Atibaia, SP, 2006)

133 *Retrato de Hebe Camargo no palco do Teatro Bandeirantes (São Paulo - Avenida Brig. Luiz Antônio)*, 1985. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 20,6 x 13,8 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*

**Paula Trope** (Rio de Janeiro, RJ, 1962)

134 Sem título | *Untitled*, s.d. | n.d. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 129,4 x 100,6 cm.

135 *João e Pedro* (da série | *from the series Casa do Dú*), 1996-97. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 140 x 110 x 2 cm.

Coleção | *Collection MAM*, comodato | *loan from* Eduardo Brandão e | *and* Jan Fjeld

**Fernando Lemos** (Lisboa, Portugal, 1926)

136 *Eu, autorretrato*, 1949-52. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 46,7 x 46,7 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista por intermédio do | *gift of the artist assisted by* Clube de Colecionadores de Fotografia MAM São Paulo

137 *Nu ensaiado*, 1949/52. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 47 x 47 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*

**Claudia Jaguaribe** (Rio de Janeiro, RJ, 1955)

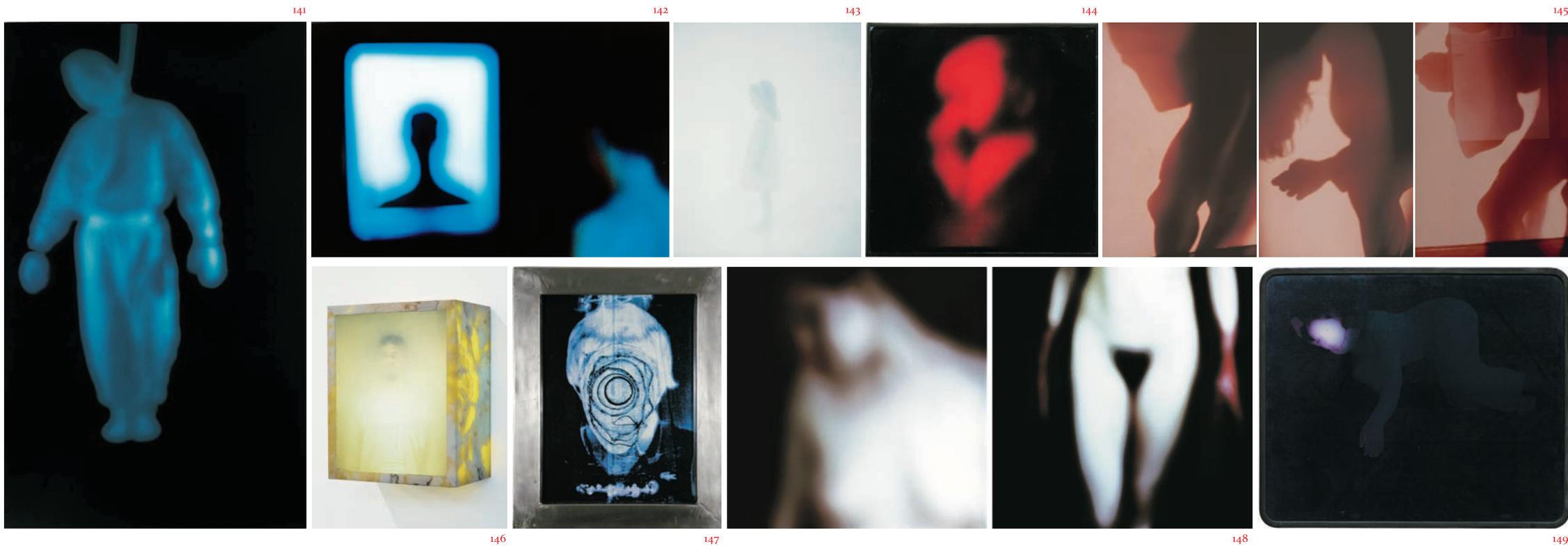
138 Sem título | *Untitled*, 1999. Impressão lambda sobre papel | *Lambda print on paper*; 44,5 x 30 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of* Morgan Guaranty Trust Company of New York

**Cristina Guerra** (Lourenço Marques, atual Maputo, Moçambique, 1960)

139 Sem título | *Untitled*, s.d. | n.d. Impressão sobre placa de zinco | *Print on zinc plate*; 58,7 x 44,7 cm. Coleção | *Collection MAM*, comodato | *loan from* Eduardo Brandão e | *and* Jan Fjeld

**Bené Fonteles** (Bragança, PA, 1953)

140 *Yoko e John*, 1981. Colagem e xerografia sobre papel | *Collage and xerography on paper*; 66,3 x 96,3 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*



- Eduard Fraipont** (São Paulo, SP, 1972)  
 141 Sem título | *Untitled*, 1998. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 201,5 x 121 x 4 cm. Coleção | *Collection MAM, comodato | loan from* Eduardo Brandão e | *and* Jan Fjeld
- 142 *Reflexividade*, 1999. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 80,3 x 121,2 cm. Coleção | *Collection MAM, doação do artista | gift of the artist*
- Claudio Elisabetsky** (São Paulo, SP, 1958)  
 143 *Lola*, 1999. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 38,4 x 29,7 cm. Coleção | *Collection MAM, doação | gift of* Morgan Guaranty Trust Company of New York
- Marcelo Arruda** (São Paulo, SP, 1967)  
 144 Sem título | *Untitled*, 1995. Backlight em acrílico e impressão sobre transparência | *Backlight display in acrylic and print on transparency*; 18,8 x 18,8 x 12,5 cm. Coleção | *Collection MAM, comodato | loan from* Eduardo Brandão e | *and* Jan Fjeld
- Iole de Freitas** (Belo Horizonte, MG, 1945)  
 145 *Spectro*, 1972. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 100 x 247 cm. Coleção | *Collection MAM, doação da artista | gift of the artist*

- Dora Longo Bahia** (São Paulo, SP, 1961)  
 146 *Fúlvio e a Medusa*, 2001. Backlight em alabastro e fotografia sobre transparência | *Backlight display in alabaster and photograph on transparency*; 33,9 x 27,7 x 16 cm. Coleção | *Collection MAM, comodato | loan from* Eduardo Brandão e | *and* Jan Fjeld
- Rafael Assef** (São Paulo, SP, 1970)  
 147 *Auto-retrato sem rosto*, 1996. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 39 x 29 cm. Coleção | *Collection MAM, comodato | loan from* Eduardo Brandão e | *and* Jan Fjeld
- Eduardo Ruegg** (São Paulo, SP, 1964)  
 148 Sem título | *Untitled*, 1998/2006. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 40 x 95 cm. Coleção | *Collection MAM, doação do artista por intermédio do | gift of the artist assisted by* Clube de Colecionadores de Fotografia MAM São Paulo
- Brígida Baltar** (Rio de Janeiro, RJ, 1959)  
 149 Sem título | *Untitled*, 1997. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 49 x 59 cm. Coleção | *Collection MAM, comodato | loan from* Eduino Orione



150



151

- 
- José Luiz de Pellegrin** (Morro da Fumaça, SC, 1953)  
150 *Narciso 01* (da série | *from the series Auto-Re-Trato*), 1997. Acrílico e instantâneo fotográfico | *Plexyglass and snapshot*;  
11 x 23,8 x 9,4 cm.  
151 *Sem título nº 11* (da série | *from the series Auto-Re-Trato*), 1997. Acrílico e instantâneo fotográfico | *Plexyglass and snapshot*;  
11,5 x 27,7 x 5,6 cm.  
Coleção | Collection MAM, doação do artista | *gift of the artist*



152



153



154

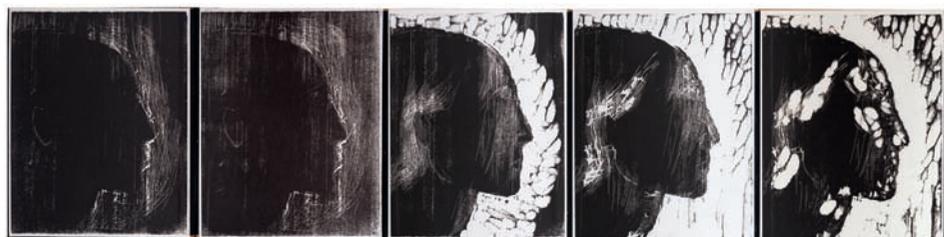
- 
- José Luiz de Pellegrin** (Morro da Fumaça, SC, 1953)  
152 *Sem título nº 06* (da série | *from the series Auto-Re-Trato*), 1997. Acrílico e instantâneo fotográfico | *Plexyglass and snapshot*;  
11,5 x 45,5 x 5,6 cm.  
153 *Sem título nº 07* (da série | *from the series Auto-Re-Trato*), 1997. Acrílico e instantâneo fotográfico | *Plexyglass and snapshot*;  
11,5 x 45,5 x 5,6 cm.  
154 *Sem título nº 08* (da série | *from the series Auto-Re-Trato*), 1997. Acrílico e instantâneo fotográfico | *Plexyglass and snapshot*;  
11,5 x 30,5 x 5,6 cm.  
Coleção | Collection MAM, doação do artista | *gift of the artist*



155



156



157

**Yiftah Peled** (Afula, Israel, 1962)

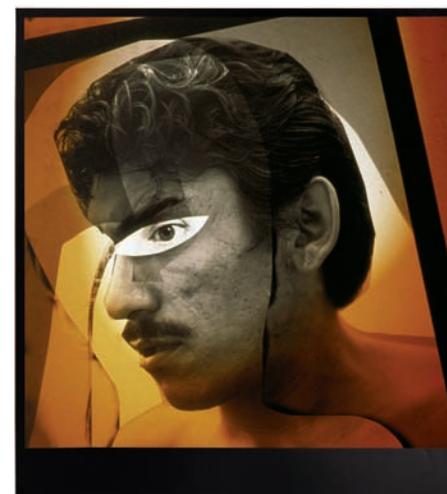
155 *Projeto Fórum Social Mundial*, 2003. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 25 x 81 cm. Coleção | *Collection MAM*, Prêmio aquisição | *Acquisition Prize Energias do Brasil - Panorama 2005*

**Luise Weiss** (São Paulo, SP, 1953)

156 Sem título | *Untitled*, 1997. Couro, papelão e xilogravura sobre papel | *Leather, cardboard, and woodcut on paper*; 28 x 134,5 cm.

157 Sem título | *Untitled*, 1997. Couro, papelão e xilogravura sobre papel | *Leather, cardboard, and woodcut on paper*; 31,3 x 125,1 cm.

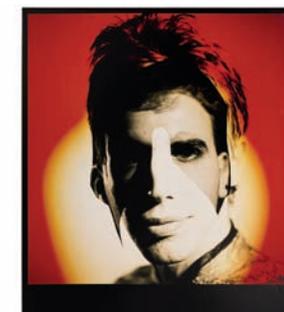
Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*



158



159



160

**Claudia Jaguaribe** (Rio de Janeiro, RJ, 1955)

158 Sem título | *Untitled*, 1997. Impressão sobre papel | *Print on paper*; 40,5 x 36,5 cm.

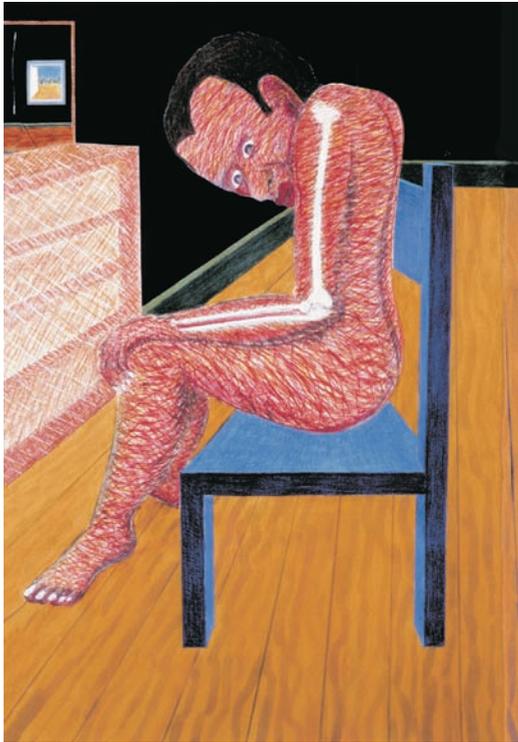
159 Sem título | *Untitled*, 1997. Impressão sobre papel | *Print on paper*; 40,4 x 37,3 cm.

160 3 x *ELLE*, 1997. Impressão sobre papel | *Print on paper*; 44 x 142 cm.

Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*



161



162

**Cybèle Varela** (Petrópolis, RJ, 1943)

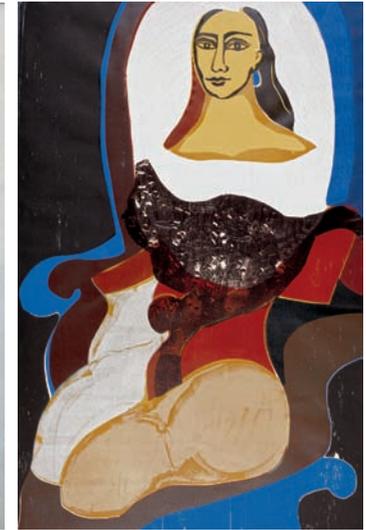
161 *Um passeio feliz*, 1970. Esmalte sintético sobre aglomerado | *Synthetic enamel on chipboard*; 92,3 x 91,6 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*

**Cildo Meireles** (Rio de Janeiro, RJ, 1948)

162 *Sem título* | *Untitled*, 1982. Nanquim e pastel oleoso sobre papel | *China ink and oil pastel on paper*; 100 x 70 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of São Marco Minas S.A. Condutores Elétricos*



163



164



165



166

**Wanda Meirelles** (São Paulo, SP, 1928)

163 *Desilusão*, 1978. Óleo sobre tela | *Oil on canvas*; 60,2 x 50,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*

**Emanuel Araujo** (Santo Amaro da Purificação, BA, 1940)

164 *Retrato da mesma senhora*, 1970. Xilogravura sobre papel | *Woodcut on paper*; 105 x 68,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*

**João Câmara** (João Pessoa, PB, 1944)

165 *Torção de uma inglesa*, 1975. Óleo sobre tela | *Oil on canvas*; 89,5 x 60,9 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Itaboraí Comércio e Exportação Ltda.*

**Amador Perez** (Rio de Janeiro, RJ, 1952)

166 *Gioventù* na obra homônima de *Eliseu Visconti*, 2002. Água-forte, ponta-seca e serigrafia sobre papel | *Etching, drypoint, and serigraphy on paper*; 63,9 x 48,3 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Os Amigos da Gravura - Museus Castro Maya - Rio de Janeiro*



167



168

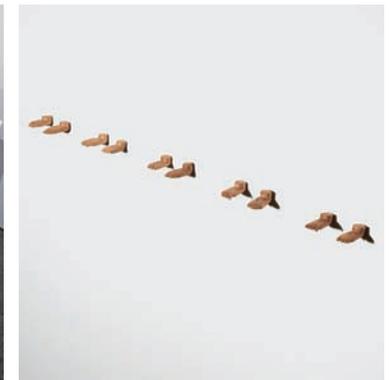
- Rubem Grilo** (Pouso Alegre, MG, 1946)  
167 Sem título | *Untitled*, 1987. Xilogravura sobre papel | *Woodcut on paper*; 17,6 x 16,6 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of*  
Os Amigos da Gravura Museu Castro Maya - Rio de Janeiro
- Alex Flemming** (São Paulo, SP, 1954)  
168 *Torso I*, 1983. Água-tinta sobre papel | *Aquatint on paper*; 18 x 15,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*



169



170



171

- Claudia Andujar** (Neuchâtel, Suíça, 1931)  
169 *Yanomami* (da série | *from the series A casa*), 1974-76. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 29,5 x 45 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista por intermédio do | *gift of the artist assisted by* Clube de Colecionadores de Fotografia MAM São Paulo
- Michel Groisman** (Rio de Janeiro, RJ, 1972)  
170 *Polvo*, 2000. Impressão sobre PVC; dimensões variáveis | *variable dimensions*. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of* Tadeu Chiarelli
- Efrain Almeida** (Boa Viagem, CE, 1964)  
171 *10 chagas*, 1996. Óleo sobre cedro | *Oil on cedar*; 2,6 x 112 x 8 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*



172



173



174



175



176



177

**Dora Longo Bahia** (São Paulo, SP, 1961)  
172 Sem título | *Untitled*, 2000. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 49,4 x 49,4 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Telesp Celular*

**Rosângela Rennó** (Belo Horizonte, MG, 1962)  
173 *Corpos estranhos*, 2009. Impressão sobre papel | *Print on paper*; 50,5 x 45 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista por intermédio do | *gift of the artist assisted by Clube de Colecionadores de Fotografia MAM São Paulo*

**Marcelo Krasilcic** (São Paulo, SP, 1969)  
174 Sem título | *Untitled*, 1998. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 57,7 x 38,4 cm. Coleção | *Collection MAM*, aquisição | *acquisition Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo*

**Claudio Elisabetsky** (São Paulo, SP, 1958)  
175 Sem título | *Untitled*, 2001. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 44,7 x 35,7 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista por intermédio do | *gift of the artist assisted by Clube de Colecionadores de Fotografia MAM São Paulo*

**Boris Kossoy** (São Paulo, SP, 1941)  
176 *Outros tempos (2)*, 1970/2010. Impressão jato de tinta sobre papel | *Inkjet print on paper*; 24,2 x 36,2 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista por intermédio do | *gift of the artist assisted by Clube de Colecionadores de Fotografia MAM São Paulo*

**Keila Alaver** (Santo Antônio da Platina, PR, 1970)  
177 *Karen, Eliane, Henry, Keila, Ellen, Sandra e Kellen*, 1997. Backlight em madeira e impressão sobre transparência | *Backlight on wood and print on transparency*; 124 x 173 x 15 cm. Coleção | *Collection MAM*, comodato | *loan from Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld*



178



179

**Dora Longo Bahia** (São Paulo, SP, 1961)

178 *Ofélia*, 1994. Óleo sobre tela | *Oil on canvas*; 194 x 283 cm. Coleção | Collection MAM, comodato | loan from Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld

**Kátia Maciel** (Rio de Janeiro, RJ, 1963)

179 *Vulto*, 2009. Vídeo | *Video*; 4'39". Coleção | Collection MAM, doação | gift of Zipper Galeria



180



181

**Otto Stupakoff** (São Paulo, SP, 1935 – 2009)

180 *Paris*, 1975. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 38 x 57,5 cm. Coleção | Collection MAM, doação do artista | gift of the artist

**Helena Martins-Costa** (Porto Alegre, RS, 1969)

181 *Meninas à beira do riacho*, 1999. Ferro oxidado e fotografia sobre papel | *Rusty iron and photography on paper*; 104,3 x 138,8 cm. Coleção | Collection MAM, doação | gift of Telesp Celular



182

**Tunga** (Palmares, PE, 1952 - Rio de Janeiro, RJ, 2016)  
182 *Troféu*, 1984. Latão | *Brass*; 10 x 160 x 250 cm. Coleção | *Collection MAM*, aquisição | *acquisition* Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo - Banco Itaú S.A.



183



184



185



186

**Eliane Prolik** (Curitiba, PR, 1960)  
183 *No mundo não há mais lugar*, 2002. Baleiro e balas encapsuladas | *Candy jar and encapsulated candies*; 195,5 x 50,2 x 30 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*  
**Laura Lima** (Governador Valadares, MG, 1971)  
184 *Quadris de homem = carne / mulher = carne*, 1995. Aparato de tecido e dois homens (pessoas = carne) | *Fabric apparatus and two men (people = meat)*; dimensões variáveis | *variable dimensions*. Coleção | *Collection MAM*, aquisição | *acquisition* Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo  
**Tunga** (Palmares, PE, 1952 - Rio de Janeiro, RJ, 2016)  
185 Sem título | *Untitled*, 1988. Guache sobre papel | *Gouache on paper*; 69,8 x 136 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of* Banco Itaú S.A.  
**Farnese de Andrade** (Araguari, MG, 1926 - Rio de Janeiro, RJ, 1996)  
186 *Ofélia*, 1985. Braço articulável de madeira, cabeça de boneca, caixa de plástico, impressão sobre papel de imagem sacra, oratório de madeira e vidro | *Articulated wood arm, doll head, plastic box, print on sacred image paper, wood oratory, and glass*; 87,5 x 46,5 x 35,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação anônima | *given anonymously*



187



188



189

**Edgard de Souza** (São Paulo, SP, 1962)  
 187 Sem título | *Untitled*, 1998-99. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 47 x 33,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, comodato | *loan from* Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld

188 Sem título | *Untitled*, 1997. Madeira | *Wood*; 85,4 x 70,6 x 40 cm. Coleção | *Collection MAM*, Prêmio | *Prize Embratel - Panorama* 1997

**Caito** (São Paulo, SP, 1957)  
 189 Sem título | *Untitled*, 1995-98. Bronze | *Bronze*; 25 x 60 x 52 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of* Galeria Nara Roesler



190



191



192



193

**Farnese de Andrade** (Araguari, MG, 1926 - Rio de Janeiro, RJ, 1996)  
 190 Sem título | *Untitled*, 1984-92. Escultura e gamela de madeira | *Sculpture and wood bowl*; 66,5 x 60,3 x 30 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of* Luiz L. Biagi, João Carlos de F. Ferraz, José Eduardo D. Junqueira, Ronaldo D. Junqueira, Eduardo J. S. Pereira e | and Ricardo B. S. Pereira

191 Sem título | *Untitled*, 1996. Pilão e base de madeira | *Pestle and wood base*; 89 x 120 x 65 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of* Lúcia Graça Truppel do Cabo e | and Maria Augusta de Andrade Lopes

**Georgete Melhem** (Salvador, BA, 1938)  
 192 *Gêneros e números I*, 1969. Acrílica sobre tela | *Acrylic on canvas*; 130,5 x 92,3 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*

**Cláudio Tozzi** (São Paulo, SP, 1944)  
 193 *Parafuso*, 1972. Serigrafia sobre papel | *Serigraphy on paper*; 79,2 x 34,1 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*



194



195



196



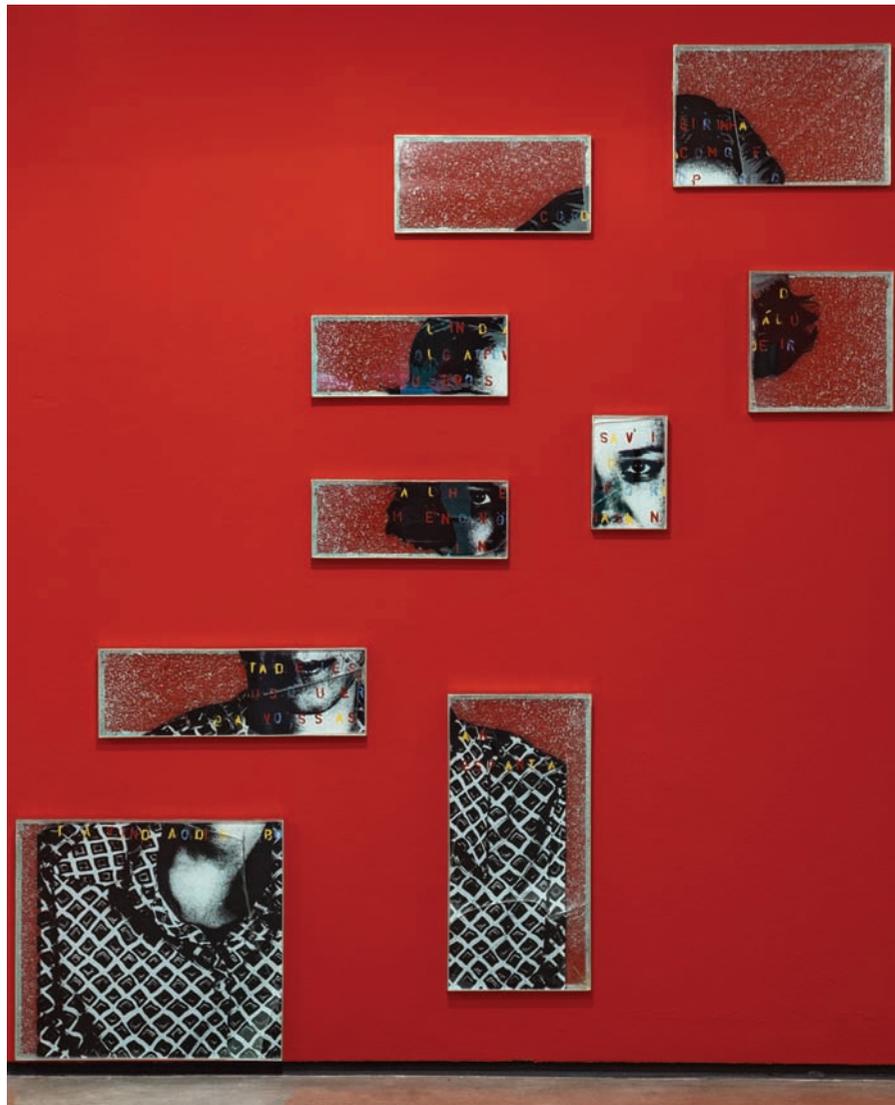
197

---

**Louise Bourgeois** (Paris, França, 1911 – Nova York, EUA, 2010)  
194 *Spider*, 1996. Bronze | *Bronze*; 337,7 x 668 x 633 cm. Coleção | *Collection MAM, comodato* | *loan from Instituto Itaú Cultural*  
**Emanuel Araujo** (Santo Amaro da Purificação, BA, 1940)  
195 *Aranha*, 1981. Aço-carbono pintado | *Painted carbon steel*; 530 x 550 x 550 cm. Coleção | *Collection MAM, doação* | *gift of Rhodia S.A.*

---

**Nuno Ramos** (São Paulo, SP, 1960)  
196 *Craca - 2ª versão*, 1995-96. Alumínio fundido | *Cast aluminum*; 300 x 780 x 400 cm. Coleção | *Collection MAM, comodato* | *loan from Beatriz Bracher*  
**Angelo Venosa** (São Paulo, SP, 1954)  
197 *Sem título* | *Untitled*, 1997. Alumínio fundido | *Cast aluminum*; 80 x 380 x 380 cm. Coleção | *Collection MAM, doação* | *gift of Instituto Itaú Cultural*



198

Alex Flemming (São Paulo, SP, 1954)  
198 Sem título | *Untitled*, 1998-2005. Fotografia sobre papel montada em vidro e aço | *Photography on paper mounted on glass and steel*;  
140,3 x 240,4 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Margarida Sant'Anna*

ճին

ժյունայն

պատկեր

թիւ

*“Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira.”*

*“This isn't just a narrative, it's above all primary life that breathes, breathes, breathes.”*

*Clarice Lispector, A hora da estrela | The Hour of the Star<sup>1</sup>*

*“Minha luta mais primária pela vida mais primária ia-se abrir com a tranquila ferocidade devoradora dos animais do deserto. Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próxima do inanimado.”*

*“My most primary struggle for the most primary life would open with the calm, devouring ferocity of desert animals. I would encounter inside myself a degree of life so primal in myself that it was nearly inanimate.”*

*Clarice Lispector, A paixão segundo G.H. | The Passion According to G.H.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> *Clarice Lispector, The Hour of the Star, trans. Benjamin Moser (New York: New Directions, 2011).*

<sup>2</sup> *Clarice Lispector, The Passion According to G.H., trans. Idra Novey (New York: New Directions, 2012).*



199

**José Leonilson** (Fortaleza, CE, 1957 – São Paulo, SP, 1993)  
199 Sem título | *Untitled*, 1991-92. Bronze | *Bronze*; 8,5 x 5,2 x 2 cm. Coleção | *Collection MAM, aquisição / acquisition MAM São Paulo*

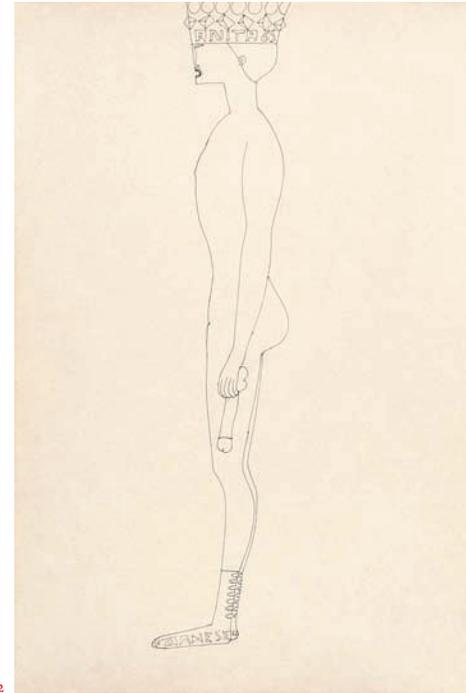


200

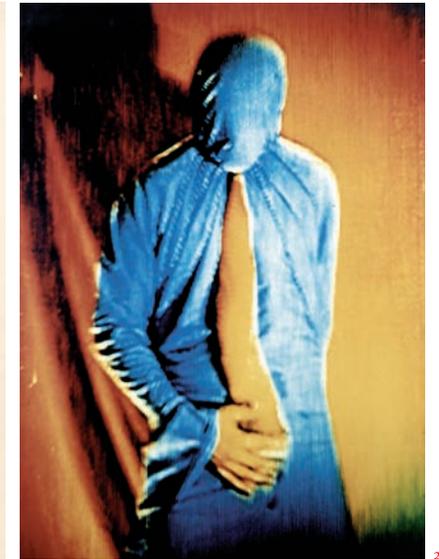


201

**Cabelo** (Cachoeiro do Itapemi, ES, 1967)  
200 Sem título | *Untitled*, 1999. Bastão de óleo sobre tecido | *Oil stick on fabric*; 150 x 69 cm.  
201 Sem título | *Untitled*, 2000. Bastão de óleo sobre tecido | *Oil stick on fabric*; 188 x 143 cm.  
Coleção | Collection MAM, aquisição | acquisition Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo



202



204



203



205



206

**Farnese de Andrade** (Araguari, MG, 1926 – Rio de Janeiro, RJ, 1996)  
202 *Anita 65*, 1965. Nanquim sobre papel | *China ink on paper*; 47,7 x 32,7 cm. Coleção | Collection MAM, doação | gift of Gilberto Chateaubriand  
**Carlito Contini** (São José do Rio Preto, SP, 1960)  
203 Sem título | *Untitled*, 1979. Nanquim sobre papel | *China ink on paper*; 25 x 24,2 cm. Coleção | Collection MAM, comodato | loan from Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld  
**Amilcar Packer** (Santiago, Chile, 1974)  
204 *Still de vídeo sem título # 8*, 1997. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 164 x 120,5 cm. Coleção | Collection MAM, doação anônima | given anonymously  
205 *Still de vídeo sem título # 16*, 1997. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 69,2 x 92,4 cm. Coleção | Collection MAM, comodato | loan from Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld  
206 *Still de vídeo sem título # 0*, 1997. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 69,2 x 92,4 cm. Coleção | Collection MAM, comodato | loan from Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld



207



208



209



210

---

**Otto Stupakoff** (São Paulo, SP, 1935 – 2009)

207 *New York*, 1991. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 58 x 38 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*

**Gal Oppido** (São Paulo, SP, 1952)

208 *Vestes*, 1989/2002. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 36,1 x 36,4 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista por intermédio do | *gift of the artist assisted by Clube de Colecionadores de Fotografia MAM São Paulo*

---

**Maureen Bisilliat** (Englefieldgreen, Inglaterra, 1931)

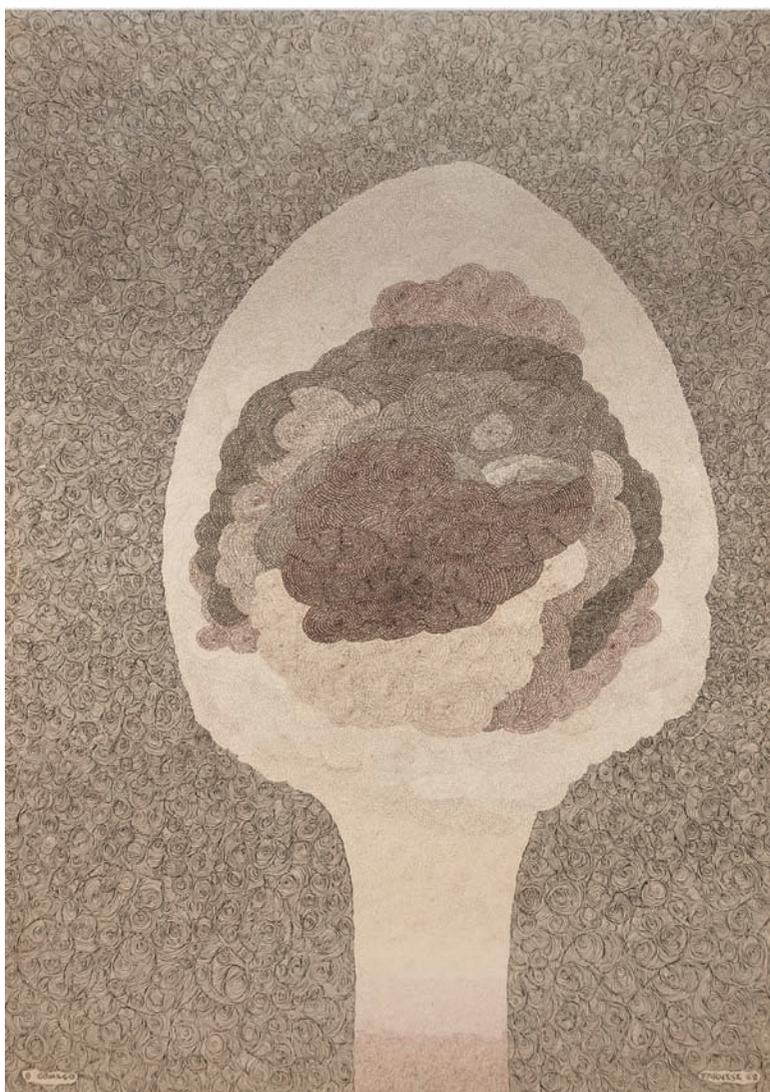
209 Sem título | *Untitled* (da série | *from the series Bahia Amada/Amado*), déc. 1960/2003. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 58,3 x 43,9 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista por intermédio do | *gift of the artist assisted by Clube de Colecionadores de Fotografia MAM São Paulo*

**Vania Toledo** (Paracatu, MG, 1945)

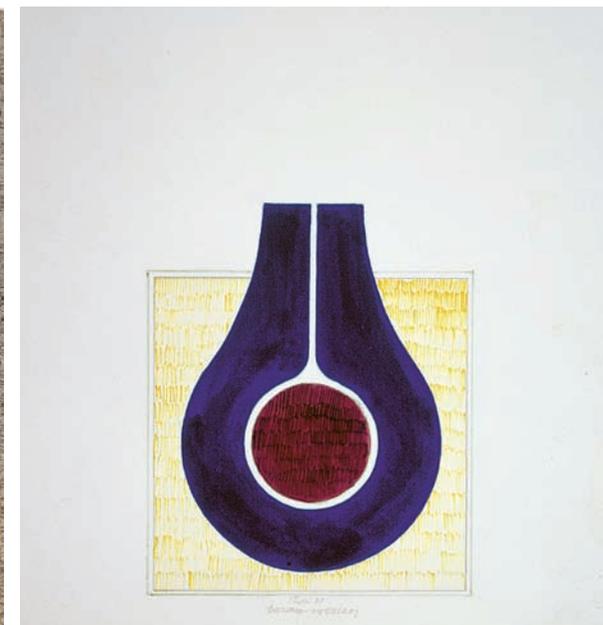
210 Sem título | *Untitled* (da série | *from the series Salomé*), 1997/2003. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 46,1 x 32,6 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista por intermédio do | *gift of the artist assisted by Clube de Colecionadores de Fotografia MAM São Paulo*



211



212



213



214

**Alex Flemming** (São Paulo, SP, 1954)

211 *Amélia*, 1979. Água-tinta sobre papel | *Aquatint on paper*; 18 x 15,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist* Figueiredo

**Farnese de Andrade** (Araguari, MG, 1926 – Rio de Janeiro, RJ, 1996)

212 *O começo*, 1968. Nanquim sobre papel | *China ink on paper*; 62,4 x 45 cm. Coleção | *Collection MAM*, aquisição | *acquisition MAM*

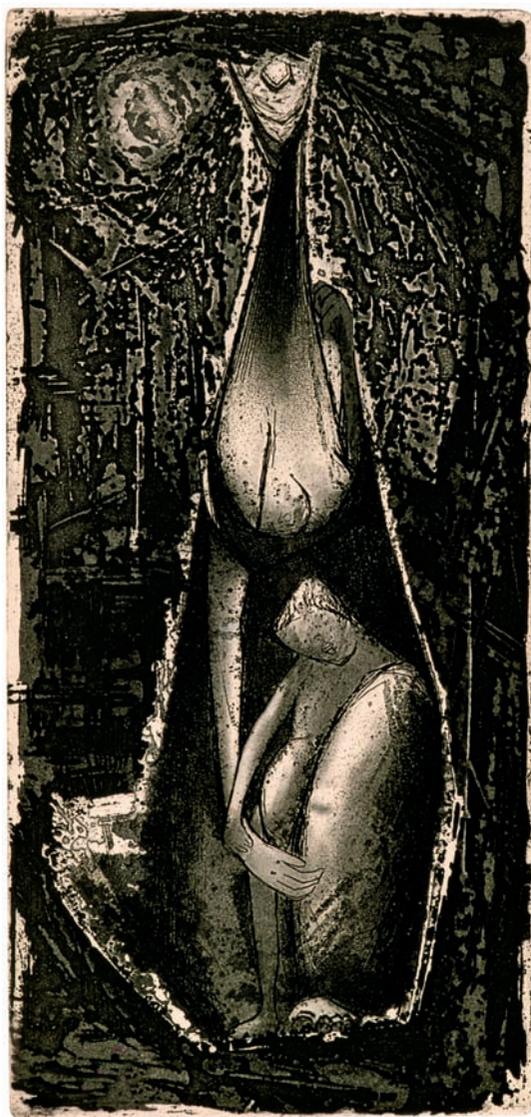
**Delima Medeiros** (Recife, PE, 1935)

213 *Studo 75*, 1975. Lápis de cor e nanquim sobre papel | *Colored pencils and China ink on paper*; 44,9 x 34,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*

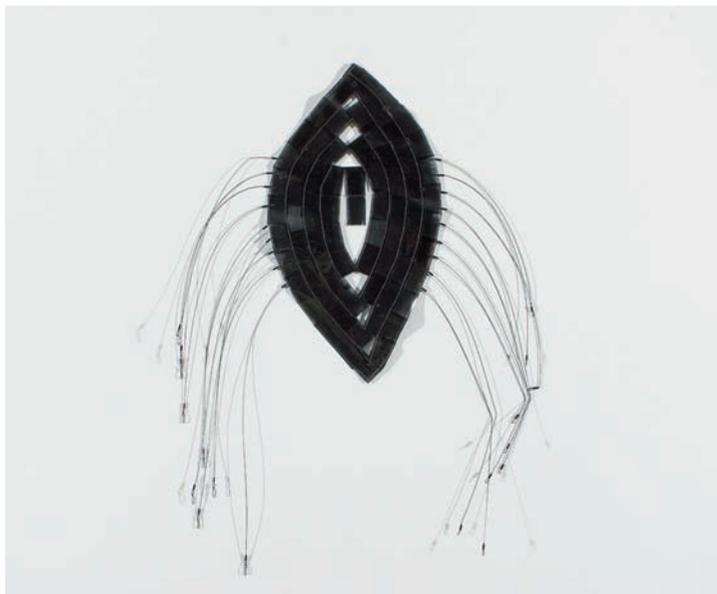
**Thereza Miranda** (Rio de Janeiro, RJ, 1928)

214 *Sem título* | *Untitled*, 1974. Água-forte, ponta-seca e relevo sobre papel | *Etching, drypoint, and relief on paper*; 39,5 x 39,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*

215



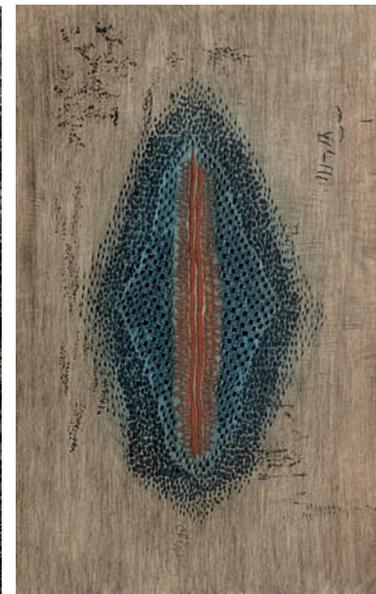
216



217



218



219

220

221

**Hans Grudzinski** (Novi Vrbas, Iugoslávia, atual Sérvia, 1921 – Mauá, SP, 1986)  
215 Sem título | *Untitled*, s.d. | n.d. Água-forte e água-tinta sobre papel | *Etching and aquatint on paper*; 37,1 x 17,6 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Frederico Melcher*

**Cris Bierrenbach** (São Paulo, SP, 1964)  
216 *Cinto*, 1997. Arame, filme fotográfico e plástico | *Wire, photographic film, and plastic*; 38 x 80 cm. Coleção | *Collection MAM*, comodato | *loan from Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld*

**Anésia Pacheco e Chaves** (Paris, França, 1931)  
217 *Desenho II*, 1968. Nanquim sobre madeira | *China ink on wood*; 114 x 85 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*

**Arthur Luiz Piza** (São Paulo, SP, 1928)

218 *Faîte*, 1967. Calcografia sobre papel | *Chalcography on paper*; 47,7 x 30,3 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Frederico Melcher*

**Isabel Bakker** (El Ferrol del Caudillo, Espanha, 1940)  
219 *Concepção IV*, 1974. Lápis de cor e nanquim sobre papel | *Colored pencils and China ink on paper*; 85,5 x 65,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista por intermédio do | *gift of the artist assisted by Clube de Colecionadores de Gravura MAM São Paulo*

**Farnese de Andrade** (Araguari, MG, 1926 – Rio de Janeiro, RJ, 1996)  
220 *Miss Brasil 1965, 1965*. Nanquim sobre papel | *China ink on paper*; 31,8 x 49,2 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Gilberto Chateaubriand*

**Antonio Henrique Amaral** (São Paulo, SP, 1935 – 2015)  
221 *Gestação*, 1962. Xilogravura sobre papel | *Woodcut on paper*; 42,4 x 29,4 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of BEA Systems Ltda.*



222



223



224



225



226



227

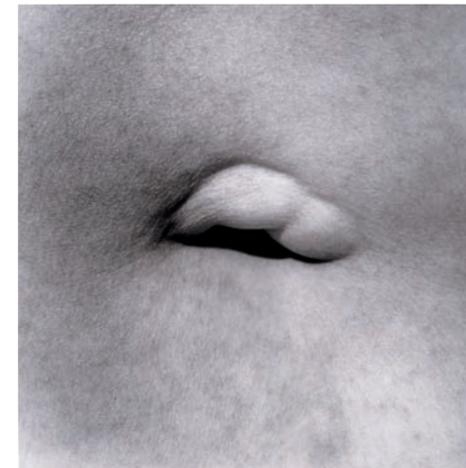
**Rosana Monnerat** (Rio de Janeiro, RJ, 1967)

- 222 *Outras num céu*, 1993. Calcografia sobre papel | *Chalcography on paper*; 29,7 x 30,1 cm.  
223 *Sem título | Untitled*, 1994. Calcografia sobre papel | *Chalcography on paper*; 19,8 x 19,8 cm.  
224 *Espelho-d'água*, 1993. Calcografia sobre papel | *Chalcography on paper*; 19,9 x 14,4 cm.  
225 *Cipó III*, 1993. Calcografia sobre papel | *Chalcography on paper*; 29,6 x 21,5 cm.  
226 *Tecendo*, 1993. Calcografia sobre papel | *Chalcography on paper*; 19,6 x 19,8 cm.

Coleção | *Collection MAM, comodato | loan from Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld*

**Paula Trope** (Rio de Janeiro, RJ, 1962),

- 227 *Sem título #1, #2, #3, #4, #5, #6, #7* (da série | *from the series Vulvas*), 2000. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 13,5 x 78,4 cm.  
Coleção | *Collection MAM, comodato | loan from Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld*



- Adriana Varejão** (Rio de Janeiro, RJ, 1964)  
 228 *Dioneia* (da série | *from the series Carnívoras*), 2012. Óleo e gesso sobre tela | *Oil and plaster on canvas*; 98,5 x 297 x 3,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*  
**Samson Flexor** (Soroca, Rússia, atual Moldávia, 1907 – São Paulo, SP, 1971)  
 229 *Parto*, 1969. Óleo sobre tela | *Oil on canvas*; 189,7 x 189,8 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*

- Walter Lewy** (Bad Oldesloe, Alemanha, 1905 – São Paulo, SP, 1995)  
 230 *Pintura*, 1966. Óleo sobre tela | *Oil on canvas*; 39,5 x 90,2 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*  
**Wilma Slomp** (Paraná, PR, 1952)  
 231 *Umbigo da minha mãe* (da série | *from the series DOR/Adversus Aestus*), 1993. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 44,3 x 44,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*  
**Megumi Yuasa** (São Paulo, SP, 1938)  
 232 *Semente*, 1975. Areia, cerâmica, madeira e pedra | *Sand, ceramic, wood, and stone*; 71 x 79 x 12 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*



233



234



235



236



237



238

**Regina Vater** (Rio de Janeiro, RJ, 1943)

233 *FEMININO*, 1988. Serigrafia sobre voile | *Serigraphy on voile*; 120,8 x 80,7 cm.

234 *Nature morte*, 1987. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 47,9 x 32 cm.

235 *Nature morte*, 1987. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 47,9 x 32,6 cm.

Coleção | Collection MAM, doação | gift of Paulo Figueiredo

**Regina Vater** (Rio de Janeiro, RJ, 1943)

236 *Nature morte*, s.d. | *n.d.* Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 32,3 x 48 cm.

237 *Nature morte*, s.d. | *n.d.* Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 32,3 x 48,4 cm.

238 *Nature morte*, 1987. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 36 x 47 cm.

Coleção | Collection MAM, doação | gift of Paulo Figueiredo



239

**Gianguido Bonfanti** (São Paulo, SP, 1948)  
 239 *Doenças tropicais III*, 1977. Água-tinta sobre papel | *Aquatint on paper*; 59,5 x 44 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*



240



241



242



243

**Dora Longo Bahia** (São Paulo, SP, 1961)  
 240 Sem título | *Untitled* (da série | *from the series Imagens infectas*), 2000. Água-forte e serigrafia sobre papel | *Etching and serigraphy on paper*; 44 x 44,3 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Telesp Celular*  
 241 Sem título | *Untitled* (da série | *from the series Imagens infectas*), 2002. Backlight em alumínio e impressão sobre transparência | *Backlight display in aluminum and print on transparency*; 25 x 25,1 x 9 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista por intermédio do | *gift of the artist assisted by Clube de Colecionadores de Gravura MAM São Paulo*  
 242 Sem título | *Untitled* (da série | *from the series Imagens infectas*), 2000. Água-forte e serigrafia sobre papel | *Etching and serigraphy on paper*; 44 x 44,3 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Telesp Celular*  
 243 Sem título | *Untitled* (da série | *from the series Imagens infectas*), 2000. Água-forte e serigrafia sobre papel | *Etching and serigraphy on paper*; 44,2 x 44,2 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Telesp Celular*



244



245



246

**Mônica Rubinho** (São Paulo, SP, 1970)  
 244 *Vivos e isolados*, 1999. Fungo sobre papel e vidro | *Fungus on paper and glass*; 21 x 184 x 4,9 cm. Coleção | Collection MAM, doação | gift of Nestlé Brasil Ltda.  
 245 *Ilha*, 1994. Fio de seda, metal, strass, tecido e vidro | *Silk yarn, metal, rhinestones, fabric, and glass*; 16,5 x 17,5 x 37 cm. Coleção | Collection MAM, doação da artista | gift of the artist

**Manfredo de Souza Netto** (Jacinto, MG, 1947)  
 246 *Marcagem de um líquen* (da série | *from the series Fontainebleau 6*), 1979. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 39,6 x 87 cm. Coleção | Collection MAM, doação do artista | gift of the artist

247



248



249



254



250



251



252



253

- John Graz** (Genebra, Suíça, 1891 – São Paulo, SP, 1980)  
 247 *Daphne*, 1973. Óleo sobre tela | *Oil on canvas*; 69 x 70,5 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Annie Graz*
- Frans Krajcberg** (Kozienice, Polônia, 1921)  
 248 Sem título | *Untitled*, 1981. Relevo de papel | *Relief on paper*; 62,5 x 49 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Companhia Souza Cruz Indústria e Comércio*
- Vilma Slomp** (Paranavaí, PR, 1952)  
 249 *GLS* (da série | *from the series DOR/Adversus Aestus*), 1997. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 40,2 x 40 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista | *gift of the artist*
- Luiz Carlos Felizardo** (Porto Alegre, RS, 1949)  
 250 *Mata*, 1999. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 19,2 x 24,4 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*

- Claudia Andujar** (Neuchâtel, Suíça, 1931)  
 251 *Yanomami* (da série | *from the series A floresta*), 1974-76. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 65,1 x 96,7 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação da artista por intermédio do | *gift of the artist assisted by Clube de Colecionadores de Fotografia MAM São Paulo*
- Luiz Carlos Felizardo** (Porto Alegre, RS, 1949)  
 252 Sem título | *Untitled*, 1999. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 25,5 x 32,1 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*
- Franz Weissmann** (Knittelfeld, Áustria, 1911 – Rio de Janeiro, RJ, 2005)  
 253 Sem título | *Untitled*, 1967. Relevo sobre madeira | *Relief on wood*; 80 x 80 x 3 cm. Coleção | *Collection MAM*, aquisição | *acquisition MAM São Paulo*
- Marcos Piffer** (Santos, SP, 1962)  
 254 *Cogumelos - Praia de Domingas Dias - Ubatuba, SP*, 1998. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 25,9 x 34,2 cm. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of DEICMAR S.A. Despachos Aduaneiros Assessoria e Transportes*



255



256



257



258



259



260



261



262

**Paulo Climachauska** (São Paulo, SP, 1962)

255 Sem título | *Untitled*, 2007. Caneta esferográfica sobre papel | *Ballpoint pen on paper*; 42 x 30 cm.

256 Sem título | *Untitled*, 2007. Caneta esferográfica sobre papel | *Ballpoint pen on paper*; 42 x 30 cm.

257 Sem título | *Untitled*, 2007. Caneta esferográfica sobre papel | *Ballpoint pen on paper*; 42 x 30 cm.

Coleção | Collection MAM, doação do artista | *gift of the artist*

**Milton Marques** (Brasília, DF, 1971)

258 *Paisagem*, 1961. Aquarela e nanquim sobre papel | *Watercolor and China ink on paper*; 50,9 x 35,7 cm. Coleção | Collection MAM, doação do artista | *gift of the artist*

**Shirley Paes Leme** (Cachoeira Dourada, GO, 1955)

259 Sem título | *Untitled*, 1978. Vestígios de fumaça sobre papel | *Traces of smoke on paper*; 70,5 x 100 cm.

260 Sem título | *Untitled*, 1978. Vestígios de fumaça sobre papel | *Traces of smoke on paper*; 50 x 170,3 cm.

261 Sem título | *Untitled*, 1978. Vestígios de fumaça sobre papel | *Traces of smoke on paper*; 70,5 x 100 cm.

262 Sem título | *Untitled*, 1998. Vestígios de fumaça sobre acrílico | *Traces of smoke over plexiglass*; 15 x 15 x 15 cm.

Coleção | Collection MAM, doação da artista | *gift of the artist*



263



264



265



266



267

- Nuno Ramos** (São Paulo, SP, 1960)  
 263 Sem título | *Untitled*, 1997. Alumínio, cobre, ferro, latão, papelão, plástico e veludo | *Aluminum, copper, iron, tin, cardboard, plastic, and velvet*; 67 x 85 x 46 cm. Coleção | *Collection MAM, doação | gift of Instituto Itaú Cultural*  
**Franklin Cassaro** (Rio de Janeiro, RJ, 1962)  
 264 *Coleção de vulvas metálicas*, 1998-99. Aço, alumínio e baquelite | *Steel, aluminum, and Bakelite*; 13 x 120 x 120 cm. Coleção | *Collection MAM, aquisição | acquisition Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo*

- Jac Leirner** (São Paulo, SP, 1961)  
 265 *Pulmão*, 1987. Papel celofane montado em caixa de acrílico | *Cellophane paper mounted in plexiglass box*; 20,8 x 6 x 8,7 cm. Coleção | *Collection MAM, doação | gift of Ricardo Resende em memória de | in memoriam of João Resende*  
**Nina Moraes** (São Paulo, SP, 1960)  
 266 *Devaneios do desejo*, 1998. Algodão, areia, esponja, fragmentos de copos e taças, mangueira de plástico, pedra, saboneteira, sabão e vidro | *Cotton, sand, sponge, cup and goblet fragments, plastic hose, stone, soap dish, soap, and glass*; 36,3 x 25,1 x 12 cm. Coleção | *Collection MAM, comodato | loan from Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld*  
**José Leonilson** (Fortaleza, CE, 1957 – São Paulo, SP, 1993)  
 267 *Incêndio a bordo*, c. 1987. Acrílico, costura e plástico sobre guardanapo de tecido | *Acrylic, seam, and plastic on fabric napkin*; 42 x 82 cm. Coleção | *Collection MAM, comodato | loan from Eduardo Brandão e | and Jan Fjeld*



268



269



270

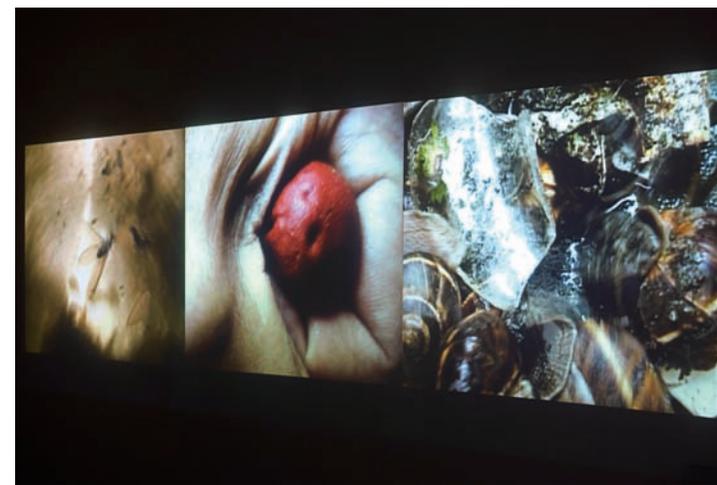
**Miguel Rio Branco** (Las Palmas de Gran Canaria, Espanha, 1946)

268 *Coração, espelho da carne* (da série | *from the series Coração, espelho da carne: interiores*), 1974. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 24 x 35,6 cm.

269 *Lambe-lambe* (da série | *from the series Coração, espelho da carne: interiores*), s.d. | *n.d.* Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 24,1 x 35,6 cm.

270 *Sem título* | *Untitled* (da série | *from the series Coração, espelho da carne: interiores*), 1979/2007. Fotografia sobre papel | *Photography on paper*; 24,5 x 35,4 cm.

Coleção | *Collection MAM*, doação do artista | *gift of the artist*, Grande Prêmio - I Trienal de Fotografia (1980)



271



272

**Antonio Dias** (Campina Grande, PB, 1944)

271 *Derrotas e Vitórias (para Bento)*, 2004. Vídeoinstalação | *Video installation*; 5'. Coleção | *Collection MAM*, doação | *gift of Credit Suisse*

**Thiago Rocha Pitta** (Tiradentes, MG, 1980)

272 *Dança nos Jardins de Górgona ou Saudades da Pangeia*, 2011. Vídeo | *Video*; 14'56". Coleção | *Collection MAM*, doação dos amigos de José Olympio Pereira por ocasião de seu aniversário de 50 anos | *gift of José Olympio Pereira's friends on the occasion of his 50th birthday*

## Museu de Arte Moderna de São Paulo

### DIRETORIA | *MANAGEMENT BOARD*

PRESIDENTE | *PRESIDENT*

Milú Villela

VICE-PRESIDENTE EXECUTIVO | *EXECUTIVE VICE PRESIDENT*

Alfredo Egydio Setúbal

VICE-PRESIDENTE SÊNIOR | *SENIOR VICE PRESIDENT*

José Zaragoza

VICE-PRESIDENTE INTERNACIONAL |

*INTERNATIONAL VICE PRESIDENT*

Michel Claude Julien Etlin

DIRETOR JURÍDICO | *LEGAL DIRECTOR*

Eduardo Salomão Neto

DIRETOR FINANCEIRO | *FINANCE DIRECTOR*

Alfredo Egydio Setúbal

DIRETOR ADMINISTRATIVO | *ADMINISTRATIVE DIRECTOR*

Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

DIRETORES | *DIRECTORS*

Cesar Giobbi

Daniela Villela

Eduardo Brandão

Orandi Momesso

CONSELHO | *COUNCIL*

PRESIDENTE | *PRESIDENT*

Pedro Piva

VICE-PRESIDENTE | *VICE PRESIDENT*

Simone Schapira

MEMBROS | *MEMBERS*

Adolpho Leirner, Alcides Tapias, Ana Maria Lima de Noronha, Angela Gutierrez, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio Matias, Carlos Eduardo Moreira Ferreira, Carmen Aparecida Ruete de Oliveira, Daniel Goldberg, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez, Fabio Colleti Barbosa, Fernando Moreira Salles, Geraldo Carbone, Graziella Matarazzo Leonetti, Henrique Luz, Israel Vainboim, Jean-Marc Etlin, João Carlos Figueiredo Ferraz, José Ermírio de Moraes Neto, Leo Slezzynger, Maria da Glória Ribas Baumgart, Michael Edgard Perlman, Otávio Maluf, Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo Proushan, Paulo Setúbal, Peter Cohn, Roberto B. Pereira de Almeida, Rodolfo Henrique Fischer, Rolf Gustavo R. Baumgart, Salo Davi Saibel, Vera Lúcia dos Santos Diniz

Maria da Glória Ribas Baumgart, Michael

Edgard Perlman, Otávio Maluf, Paula P.

Paoliello de Medeiros, Paulo Proushan,

Paulo Setúbal, Peter Cohn, Roberto B.

Pereira de Almeida, Rodolfo Henrique

Fischer, Rolf Gustavo R. Baumgart, Salo

Davi Saibel, Vera Lúcia dos Santos Diniz

CONSELHO INTERNACIONAL | *INTERNATIONAL COUNCIL*

David Fenwick

Donald E. Baker

Eduardo Costantini

José Luis Vittor

Patricia Cisneros

Robert W. Pittman

CONSELHO CONSULTIVO DE ARTE |

*ART CONSULTATIVE COUNCIL*

Ana Maria Maia

Marcos Moraes

Paulo Venancio Filho

PATRONO | *PATRON*

Adolpho Leirner, Alcides Tapias, Alfredo

Egydio Setúbal, Alfredo Rizkallah, Ana

Maria Lima de Noronha, Ângela Gutierrez,

Antonio Hermann Dias de Azevedo,

Antonio Matias, Carlos Eduardo Moreira

Ferreira, Carmen Aparecida Ruete de

Oliveira, Cesar Giobbi, Daniel Goldberg,

Daniela Villela, Danilo Miranda, Denise

Aguiar Alvarez, Eduardo Brandão, Eduardo

Salomão Neto, Fabio Colleti Barbosa,

Fernando Moreira Salles, Fernão Carlos B.

Bracher, Geraldo Carbone, Graziella

Matarazzo Leonetti, Henrique Luz, Israel

Vainboim, Jean-Marc Etlin, João Carlos

Figueiredo Ferraz, José Ermírio de Moraes

Neto, José Zaragoza, Leo Slezzynger, Maria

da Glória Ribas Baumgart, Michael Edgard

Perlman, Michel Claude Julien Etlin, Milú

Villela, Orandi Momesso, Otávio Maluf,

Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo

Proushan, Paulo Setúbal, Pedro Piva, Peter

Cohn, Roberto B. Pereira de Almeida,

Rodolfo Henrique Fischer, Rolf Gustavo R.

Baumgart, Salo Davi Saibel, Sérgio Ribeiro

da Costa Werlang, Simone Schapira, Telmo

Giolito Porto, Vera Lúcia dos Santos Diniz

EQUIPE | *STAFF*

PRESIDENTE | *PRESIDENT*

Milú Villela

CURADOR | *CURATOR*

Felipe Chaimovich

SUPERINTENDENTE EXECUTIVO | *MANAGING DIRECTOR*

Bertrando Molinari

ADMINISTRAÇÃO | *ADMINISTRATION*

GERENTE | *MANAGER*

Nelma Raphael dos Santos

COMPRAS | *BUYER*

Rafael Aurichio Pires

FINANCEIRO | *FINANCIAL*

COORDENADOR | *CONTROLLER*

Luiz Custódio da Silva Junior

ASSISTENTE | *ASSISTANT*

Anny Mara Mendes Gomes

LOJA | *SHOP*

COORDENADORA | *COORDINATOR*

Solange Oliveira Leite

ASSISTENTE | *ASSISTANT*

Romário Rocha Neto

VENDEDORAS | *SALESCLERKS*

Fabiana Batista

Filomena Pitta Pecego

Luciana Silva de Castro

PATRIMÔNIO | *PREMISES & MAINTENANCE*

COORDENADOR | *COORDINATOR*

Estevan Garcia Neto

ASSISTENTES | *ASSISTANTS*

Alekiçom Lacerda

Carlos José Santos

Douglas Peçanha da Silva

José Ricardo Perez

PROJETOS | *PROJECTS*

ANALISTA | *ANALYST*

Monique Cerchiari Mattos

RECEPÇÃO | *RECEPTION*

Luisa Helena Oliveira Stock Taiba

TECNOLOGIA | *INFORMATION TECHNOLOGY*

ESTAGIÁRIO | *INTERN*

Diogo Cortez Vieira

ASSESSORIA DA PRESIDÊNCIA | *PRESIDENT OFFICE*

ASSISTENTES | *ASSISTANTS*

Ângela de Cássia Almeida

Anna Maria Temoteo Pereira

Barbara L. G. Daniselli da Cunha Lima

Valeria Moraes N. Camargo

COORDENADORA RELAÇÕES INSTITUCIONAIS |

*INSTITUTIONAL AFFAIRS COORDINATOR*

Magnólia Costa

ASSOCIADOS | *MEMBERS*

COORDENADORA | *COORDINATOR*

Roberta Alves

ASSISTENTE | *ASSISTANT*

Daniela Cristina da Silva Reis

ATENDIMENTO / RECEPÇÃO | *RECEPTION*

Ana Caroline Theodoro da Silva

Rita Pimentel

APRENDIZ | *APPRENTICE*

Fernando Batista Santos

BIBLIOTECA | *LIBRARY*

COORDENADORA | *COORDINATOR*

Maria Rossi Samora

BIBLIOTECÁRIA | *LIBRARIAN*

Léia Carmen Cassoni

ESTAGIÁRIO | *INTERN*

Leonardo Vieira

CLUBE DE COLECIONADORES DE GRAVURA, FOTOGRAFIA E DESIGN PRINT | *PHOTO AND DESIGN COLLECTORS' CLUB*

COORDENADORA | *COORDINATOR*

Maria de Fátima Perrone Pinheiro

ASSISTENTE | *ASSISTANT*

Jaqueline Rocha de Almeida

APRENDIZ | *APPRENTICE*

Paola da Silveira Araújo

CURADORIA | *CURATOR OFFICE*

COORDENADORA EXECUTIVA | *EXECUTIVE COORDINATOR*

Maria Paula de Souza Amaral

PESQUISA E PUBLICAÇÕES | *RESEARCH AND PUBLISHING*

COORDENADOR | *COORDINATOR*

Renato Schreiner Salem

PRODUÇÃO DE EXPOSIÇÃO | *EXHIBITION REALIZATION*

Ana Paula Pedroso Santana  
Daniele Francisca Canaes de Carvalho  
Rafael Itsuo Takahashi

ACERVO | *COLLECTION*

COORDENADORA | *COORDINATOR*  
Cecília Zuchi Vezzoni

ASSISTENTES | *ASSISTANTS*  
Andrea Cortez Alves  
Carolina Mikoszewski Suarez

EDUCATIVO E ACESSIBILIDADE | *EDUCATION AND ACCESSIBILITY*

COORDENADORA | *COORDINATOR*  
Daina Leyton

ASSISTENTES | *ASSISTANTS*  
ATELIÊ | *STUDIO*  
Maria Iracy Ferreira Costa

CURSOS | *COURSES*  
Jorge Augusto de Oliveira  
EDUCATIVO | *EDUCATION*  
Viviane Moutinho Santos

PROGRAMAS EDUCATIVOS | *EDUCATIONAL PROGRAMS*  
ANALISTA | *ANALYST*  
Felipe Sevilhano Martinez

EDUCADORES | *EDUCATORS*  
Barbara Ganizev Jimenez  
Fernanda Vargas Zardo  
Gregório Ferreira Contreras Sanches  
Leonardo Barbosa Castilho  
Mirela Agostinho Estelles

ESTAGIÁRIOS | *INTERNS*  
Eloisa Grella Suda  
Laysa Elias Diniz  
Lucas Procópio de Oliveira Tolloti  
Victor Hugo Dantas da Silva

JURÍDICO E CONSULTORIA DE PROJETOS CULTURAIS | *LEGAL AFFAIRS AND CULTURAL PROJECTS SUPPORT*

COORDENADOR | *COORDINATOR*  
João Dias Turchi

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO | *CONTEMPORARY ART NUCLEUS*

COORDENADORA | *COORDINATOR*  
Paula Azevedo

NÚCLEO MIRIM | *CONTEMPORARY ART NUCLEUS FOR CHILDREN*

COORDENADORA | *COORDINATOR*  
Ane Katrine Blikstad Marino

PARCEIROS CORPORATIVOS & MARKETING | *CORPORATE SPONSORSHIP & MARKETING*

COORDENADORA | *COORDINATOR*  
Lívia Rizzi Razente

DESIGN

COORDENADORA | *COORDINATOR*  
Camila Dylis Silickas

DESIGNER  
Beatriz Falleiros Nunes

EVENTOS | *EVENTS*  
ASSISTENTE | *ASSISTANT*  
Luciana Pimentel de Mello

PARCEIROS CORPORATIVOS | *CORPORATE SPONSORSHIP*  
ANALISTA | *ANALYST*  
Andrea Lombardi Barbosa

RECURSOS HUMANOS | *HUMAN RESOURCES*

COORDENADOR | *COORDINATOR*  
Paulo Rodrigues da Silva

ASSISTENTE | *ASSISTANT*  
Juliano César Santos

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO | *CONTEMPORARY NUCLEUS*  
SÓCIOS | *MEMBERS*

Adriana Dequech Sola, Adriana Kurc, Adriano Casanova, Alessandra Affonso Ferreira, Alessandra Monteiro de Carvalho, Alessandro Jabra, Alexandra M. Gros, Alexandre de Castro e Silva, Alexandre Fehr, Alexandre Shulz, Ana Carmen Longobardi, Ana Carolina Sucar, Ana Eliza Setúbal, Ana Lopes, Ana Paula Carneiro Vianna, Ana Nobre, Ana Paula Cestari, Ana Serra, Andrea Giaffone Feitosa, Andrea Gonzaga, Andrea Johannpeter, Andrea Serra, Angela Akagawa, Antonio Correa Meyer, Antonio de Figueiredo Murta Filho, Antonio Duva, Augusto Lívio Malzoni, Beatrice Esteves, Beatriz Yunes Guarita, Bernardo Faria, Bianca Cutait, Bruna Riscali, Camila Mendez, Camila Pedroso Horta, Camila Siqueira, Camila Yunes Guarita, Carla Dichy Hadid, Carla Maria Megale Guarita, Carlos Alberto de Mello Iglesias, Carol Kauffmann, Carolina Massad Cury, Cecilia Isnard, Christiane de Mello Iglesias, Christina Bicalho, Cintia Rocha, Clara Sancovsky, Claudia Falcon, Claudia Maria de Oliveira Sarpi, Claudia Proushan, Cleusa Garfinkel, Clotilde Roviralta, Cristiana Rebelo Wiener, Cristiane Basílio Gonçalves, Cristiane Quercia, Cristina Baumgart, Cristina Canepa, Daniela Cerri, Daniela Kurc, Daniela M. Villela, Daniela Schmitz, Daniela Seve Duvivier, Daniela Steinberg Berger, Dany Rappaport, Dany Saadia Safdie, Décio Hernandez di Giorgi, Eduardo Steinberg, Eduardo Mendez,

Eduardo Vassimon, Elisa Camargo de Arruda Botelho, Elizabeth Santos, Ester Cuten Schattan, Eugenio Marschner, Fabio Cimino, Fernanda Boghosian Rossi, Fernanda Cardoso de Almeida, Fernanda Ferreira Braga Ferraz, Fernanda Mil-Homens Costa, Fernanda Naman, Fernanda Resstom, Fernando C. O. Azevedo, Flávia Quadros Velloso, Flavia Steinberg, Florence Curimbaba, Francisco Mendes, Francisco Pedroso Horta, Frederico Lohmann, Gabriel Nehemy, Gabriela Giannella, Georgiana Rothier, Geraldo Azevedo, Giovanna Nucci, Gisele Rossi, Graça Bueno, Guilherme Johannpeter, Gustavo Clauss, Helio Seibel, Heloisa Désirée Samaia, Heloisa Vidigal Guarita, Henry Lowenthal, Ida Regina Guimaraes Ambroso Marques, Iliaria Garbarino Affricano, Isa di Gregório, Isabel Ralston Fonseca de Faria, Janice Marques, Jayme Vargas da Silva, João Maurício Teixeira da Costa, José Antonio Esteves, José Eduardo Nascimento, Judith Kovesi, Juliana Lowenthal, Julie Schlossman, Karla Meneghel, Katia Angelini Depieri, Kelly Amorim, Lica Melzer, Lilian Kanitz, Lucas Cimino, Lucas Giannella, Lucas Lenci, Luciana Adriano de Brito, Luciana Giannella, Luciana Lehfeld Daher, Luis Felipe Sola, Luisa Malzoni Strina, Luiz A. Maciel Müssnich, Maguy Etlin, Marcelo Gomes Conde, Marcia Igel Joppert, Marcio Silveira, Marcos Sancovsky, Maria Beatriz Castro, Maria Beatriz Rosa, Maria Isabel Mussnich Pedroso, Maria Lúcia Alexandrino Segall, Maria Regina Pinho de Almeida, Maria Rita Drummond, Maria Teresa Igel, Mariana Costa Werlang, Marília Chede Razuk, Marília Salomão, Marilisa Cunha Cardoso, Marina Linhares, Marina Lisboa, Marta Tamiko Takahashi Matushita, Martha Veríssimo, Martin Georges Pierre Bernand, Mauricio Penteado Trentin, Mauro André Mendes Finatti, Maythe Birman, Michelle Lima, Mimi Douer, Monica Krasilchik, Mônica Mangini, Monica Vassimon, Morris Safdie, Murillo Cerello Schattan, Nadia Rizzo Setúbal, Natalia Jereissati, Nathalie Lenci, Nicolas Wiener, Patricia Fossati Druck, Patricia Horovitz, Paula Azevedo,

Paula Jabra, Paula Proushan, Paula Regina Depieri, Paulo Cesar Queiroz, Paulo Proushan, Paulo Setúbal Neto, Raquel Novais, Raquel Steinberg, Regina de Magalhaes Bariani, Renata de Castro e Silva, Renata Nogueira Beyruti, Ricardo Trevisan, Rita Proushan, Roberta Dale, Rodolfo Viana, Rodrigo Editore, Rose Klabin, Ruy Hirschheimer, Sabina Lowenthal, Sandra C. de Araújo Penna, Sari Esteve, Sérgio Ribeiro da Costa Werlang, Shirley Goldflus, Silvio Steinberg, Sofia Ralston, Sonia Regina Grosso, Sonia Regina Opice, Sonia Terepins, Stefania Cestero, Suleima Ribeiro de Arruda, Taissa Buesco, Teresa Cristina Bracher, Teresa Marco Nigri, Titiza Nogueira, Vane Sanchez Barini, Vera Dorsa, Vera Lucia dos Santos Diniz, Vivian de Campos, Wilson Pinheiro Jabur, Yeda Saigh



MANTENEDORES



SÊNIOR PLUS

Levy & Salomão Advogados

SÊNIOR

Ambev  
BNP Paribas  
Canal Curta!  
DPZ  
EMS  
Estadão  
Folha de S.Paulo  
Instituto Votorantim  
Rádio Antena 1  
Rádio Eldorado  
Revista Arte!Brasileiros  
Trip Editora  
TV Minuto

PLENO

ArtLoad  
Bolsa de Arte  
Caixa Belas Artes  
Credit Suisse  
Idea Fixa  
Klabin  
KPMG Auditores Independentes  
Montana Química  
Pirelli  
PwC  
Power Segurança e Vigilância Ltda  
Rádio SulAmérica Trânsito  
Reserva Cultural  
Revista Adega  
Revista Fórum  
Saint Paul Escola de Negócios  
Sompo Seguros

MÁSTER

Bloomberg  
Casa da Chris

FIAP

Gusmão & Labrunie – Prop. Intelectual  
Revista CartaCapital

APOIADOR

'CAUSE MAGAZINE  
Cultura e Mercado  
FESP Fundação Escola de Sociologia e  
Política de São Paulo  
Goethe-Institut  
FFWMAG  
ICIB Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro  
ICTS Protiviti  
IFESP Instituto de Estudos Franceses e  
Europeus de São Paulo  
Instituto Filantropia  
IPEN  
O Beijo  
Paulista S.A. Empreendimentos  
Pernilongo Filmes  
Printi  
Revista piauí  
Sanofi Aventis  
Senac  
Seven English – Español  
Top Clip Monitoramento & Informação

PROGRAMAS EDUCATIVOS

Cielo (Olhar de perto)  
Magazine Luiza (Iguar Diferente)

AGRADECIMENTOS

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico  
Nacional, Secretaria da Cultura do Estado  
de São Paulo, Secretaria da Educação do  
Estado de São Paulo, Secretaria Municipal  
do Verde e do Meio Ambiente de São Paulo

O Museu de Arte Moderna de São  
Paulo está à disposição das pessoas que  
eventualmente queiram se manifestar a  
respeito de licença de uso de imagens  
e/ou de textos reproduzidos neste  
material, tendo em vista determinados  
artistas e/ou representantes legais que  
não responderam às solicitações ou não  
foram identificados, ou localizados.

The Museu de Arte Moderna de São  
Paulo is available to people who  
might want to manifest regarding the  
license for use of images and/or texts  
reproduced in this material, given that  
some artists and/or legal representatives  
did not respond to the request or have  
not been identified, or found.

REALIZAÇÃO

MINISTÉRIO DA  
CULTURA



EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

REALIZAÇÃO | REALIZATION

Museu de Arte Moderna de São Paulo

CURADORIA | CURATORSHIP

Veronica Stigger

PRODUÇÃO | PRODUCTION

Curadoria MAM

PROJETO EXPOGRÁFICO E ILUMINAÇÃO |  
EXPOGRAPHIC PROJECT AND LIGHTING

Felipe Tassara

ASSISTENTES | ASSISTANTS

Iara Ito

Tania Menecucci

DESIGN VISUAL | GRAPHIC DESIGN

BUMMUB

Marco Antonio Ribeiro Alves

Fernando Uehara

EXECUÇÃO DO PROJETO EXPOGRÁFICO |  
EXPOGRAPHIC PROJECT EXECUTION

Ação Cenografia

CONSERVAÇÃO | CONSERVATION

Acervo MAM

MONTAGEM | INSTALLATION

Manuseio

TRANSPORTE | SHIPPING

Translar

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS | ENGLISH TRANSLATION

Ana Ban

ASSESSORIA DE IMPRENSA | COMMUNICATION

Conteúdo Comunicação

CATÁLOGO | CATALOGUE

REALIZAÇÃO | REALIZATION

Museu de Arte Moderna de São Paulo

DESIGN GRÁFICO | GRAPHIC DESIGN

BUMMUB

Marco Antonio Ribeiro Alves

Fernando Uehara

COORDENAÇÃO EDITORIAL |  
EDITORIAL COORDINATION

Renato Schreiner Salem

REVISÃO E PREPARAÇÃO |

PROOFREADING AND TEXT PREPARATION

Regina Stocklen

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS | ENGLISH TRANSLATION

Ana Ban

FOTOS | PHOTOS

Ding Musa (fig. 20, 46, 49, 57, 58, 59, 61,  
62, 64, 65, 75, 76, 78, 97-99, 104, 105, 139,  
141, 144, 146, 147, 170, 177, 178, 187, 203,  
205, 206, 216, 222-227, 267)

Edouard Fraipont (fig. 142)

Eduardo Ruegg (fig. 148)

Everton Ballardín (fig. 44)

Fernando Lemos (fig. 136, 137)

German Lorca (fig. 85)

Iole de Freitas (fig. 145)

Jaques Faing (fig. 87)

João Musa (fig. 117, 118)

Jorge Bastos (fig. 271)

Klaus Mitteldorf (fig. 4)

Lia Chaia (fig. 23)

Luis Medici (fig. 32-37)

Marcelo Arruda (fig. 63, 95, 149, 199)

Nelson Leirner (fig. 21)

Orlando Brito (fig. 90)

Otto Stupakoff (fig. 9, 19, 180, 207)

Paula Trope (fig. 134, 135)

Paulo Altafin (fig. 194-197)

Rafael Assef (fig. 67)

Regina Vater (fig. 234-238)

Renato Parada (p. 40-46 e fig. 1-3, 10, 12,  
13, 17, 22, 24, 28, 29, 38, 39, 43, 45, 47, 48,  
50-52, 54-56, 60, 71, 79, 119, 140, 152, 155-  
157, 160, 166, 175, 176, 182-184, 189, 193,  
198, 209, 212, 221, 228, 233, 244, 251, 259-  
261)

Rodrigo Braga (fig. 25-27)

Romulo Fialdini (fig. 5-8, 11, 14-16, 18, 30,  
31, 40-42, 53, 66, 68, 69, 73, 74, 77, 80-  
84, 86, 89, 91-94, 96, 100-103, 106, 107,  
109-116, 120-133, 138, 143, 150, 151, 153, 154,  
158, 159, 161-165, 167-169, 171, 172, 174, 181,  
185, 186, 188, 190-192, 200-202, 204, 208,  
210, 211, 213-215, 217-220, 229-232, 239-  
243, 245-250, 252-258, 261-266, 268-270)

Rosângela Rennó (fig. 173)

Valentino Fialdini (fig. 88)

Vera Chaves Barcellos (fig. 108)

Vicente de Mello (fig. 70, 72)

TRATAMENTO DE IMAGEM E IMPRESSÃO |  
PHOTO RETOUCHING AND PRINTING

Ipsis

---

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

O ÚTERO DO MUNDO  
*THE WOMB OF THE WORLD*

Veronica Stigger (CURADORIA E TEXTO); Milú Villela (APRESENTAÇÃO);  
Renato Schreiner Salem (COORD. EDITORIAL); Ana Ban (TRADUÇÃO);  
Regina Stocklen (REVISÃO); BUMMUB (DESIGN GRÁFICO).

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.  
160P. : IL.

Textos em Português e Inglês.  
Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo,  
de 05 de setembro a 18 de dezembro de 2016

ISBN 978-85-86871-85-6

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo - Acervo, 2. Arte  
Contemporânea séculos XX e XXI - Brasil. I. Título. II. Stigger, Veronica.

CDU: 7.072(81)  
CDD: 709.81

---

Este catálogo foi composto na fonte Constantia e Times New Roman e impresso em Eurobulk 150 g/m<sup>2</sup> e  
Offset 90 g/m<sup>2</sup> (miolo) e Supremo Duo Design 300 g/m<sup>2</sup> (capa) pela gráfica Ipsis em outubro de 2016.

ISBN 978-85-86871-85-6



9 788586 871856