

Olhar imagens e encontrar fantasmas: considerações sobre um projeto de ensino de História da arte

Looking at images and finding ghosts:
considerations about an Art history
teaching project

Mirar imágenes y encontrar fantasmas:
consideraciones sobre un proyecto de
enseñanza de Historia del arte

Paulo Henrique Tôrres Valgas¹

Maria Bernardete Ramos Flores²

1 Doutorando em História na Universidade Federal de Santa Catarina, Mestre em Artes Visuais (UDESC) e professor de História no Instituto Federal Catarinense, campus Ibirama. Sua pesquisa envolve História da Arte e sensibilidades urbanas, sobretudo o movimento de desenhistas Urban Sketchers. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6605983578318689>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0190-4864>. E-mail: paulotorres_1989@hotmail.com.

2 Professora Titular Aposentada do Departamento de História da UFSC. Doutora em História. Pesquisadora do CNPq (PQ-1B). Entre várias publicações destacam-se: Tecnologia e Estética do Racismo - Ciência e Arte na Política da Beleza (2007), e Xul Solar e Ismael Nery, entre outros Místicos Modernos. Sobre o revival espiritual (2017). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5420701895494855>. ORCID: <https://orcid.org/00002-9438-031X>. E-mail: mbernaramos@gmail.com.

RESUMO

Em 2020, foi realizado o projeto “História da Arte como uma História de Fantasmas para adultos”, no Instituto Federal Catarinense, no campus Ibirama, com alunos do ensino médio. O objetivo do projeto foi ensinar História da Arte, primeiramente a partir dos movimentos artísticos cronologicamente agrupados, para então questionar essa formatação através da produção de montagens de imagens, inspirados no Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, aprendendo conceitos como Pathosformel, Nachleben e imagem-fantasma. Esse texto analisa quatro das pranchas produzidas pelos estudantes, relacionadas especialmente ao Pathosformel, conforme a herança desse importante historiador alemão, mostrando a potência da imagem para ampliar o repertório, sensibilidade e capacidade de pensar pelo visual em jovens estudantes através do conhecimento por montagem de imagens.

PALAVRAS-CHAVE

Fantasmas; Projeto de ensino; Montagem de imagens.

ABSTRACT

In 2020, the project “Art History as a Ghost Story for adults” was carried out at Instituto Federal Catarinense, on the campus Ibirama, with high school students. The objective of the project was to teach Art History, firstly from chronologically grouped artistic movements, then to question this formatting through the production of image montages, inspired by Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas, learning concepts such as Pathosformel, Nachleben and ghost-image. This text analyzes four of the boards produced by the students, related especially to Pathosformel, according to the heritage of this important German historian, showing the power of the image to expand the repertoire, sensitivity and ability to think visually in young students through knowledge through image montage.

KEY-WORDS

Ghosts; Teaching project; Image montage.

RESUMEN

En 2020 se llevó a cabo en Instituto Federal Catarinense, en el campus Ibirama, el proyecto “La Historia del Arte como Historia de Fantasmas para adultos” con estudiantes de secundaria. El objetivo del proyecto era enseñar Historia del Arte, primero a partir de movimientos artísticos agrupados cronológicamente, luego cuestionando este formato a través de la producción de montajes de imágenes, inspirados en el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, aprendiendo conceptos como Pathosformel, Nachleben e imagen fantasma. Este texto analiza cuatro de los tableros producidos por los estudiantes, especialmente relacionados con Pathosformel, según la herencia de este importante historiador Alemán, mostrando el poder de la imagen para ampliar el repertorio, la sensibilidad y la capacidad de pensar visualmente en los jóvenes estudiantes a través del conocimiento mediante el montaje de imágenes.

PALABRAS-CLAVE

Fantasmas; Proyecto didáctico; Montaje de imágenes.

O estudo da História da Arte nos permite acessar algumas distintas possibilidades: entender o contexto e a própria história do mundo, adotando uma postura mais crítica em relação a ele; debruçar-se sobre técnicas e a capacidade criativa humana; fruir artisticamente e vivenciar uma experiência estética; desenvolvendo a sensibilidade e a criatividade. Celso Braida (2014, p. 24) sugere, então, pensar a arte como ato, como uma proposta de ação, afastando seu centro do sentir (estética) e do dizer (significação), e pensá-la como *ficção do humano*, “no sentido de que na arte se realizam atos que reiteram a forma das ações pelas quais o humano se reitera e se auto-instaura a partir da natureza”, o que nos permite pensar a atividade artística como um ser-acontecimento e as obras como restos desse acontecimento. A obra de arte mostra-nos como humanos, torna-nos humanos, revelam nossa humanidade, deixam rastros sobre a história do humano. Segundo Braida (2014, p. 40),

A atividade artística desse modo diferencia-se e entrelaça-se com outras atividades em que o humano é natureza (trabalho, reprodução, alimentação, ciência), em que o humano é transcendência e dependência (religião, mística), em que o humano é pessoa ou comunidade (ética, educação, política, amor).

Assim, como aponta Mondzain (2015, p. 42), “quando o homínideo desenha a mão na parede da caverna inaugura a humanidade indica o cenário fundador de toda operação imaginal e icônica que constitui a história da subjetividade.” Aby Warburg, na introdução de seu Atlas Mnemosyne (2015, p. 363), já tomava para si essa concepção da arte como um gesto, ao dizer que

a criação consciente da distância entre si e o mundo exterior pode ser designada como o ato básico da civilização humana; tão logo esse espaço intermediário se torne o substrato da figuração artística, satisfazem-se as condições para que tal consciência da distância possa se tornar uma função social duradoura.

A sobrevivência de imagens tem levado antropólogos, filósofos e historiadores da arte não só a interrogar sobre o estatuto da imagem na história, mas também a pensá-la como um tópico central que caracteriza a época contemporânea. Ademais, a grande difusão da comunicação eletrônica e a popularização da imagem virtual têm provocado a busca por novos parâmetros e instrumentos de análise para o campo de estudo das visibilidades e das formas tecnológicas de representação visual.

Nos Estados Unidos, este debate levou Thomas Mitchell (1994), da Universidade de Chicago, a falar em Virada Pictórica (*The pictorial turn*) nas ciências humanas, da mesma maneira que aconteceu nos anos sessenta com a chamada *Virada Lingüística* (*The linguistic turn*). Martin Jay (1996) retoma o tema da virada pictórica substituindo-o por *Virada Visual* (*The visual turn*), defendendo menor ênfase no “objeto visual” e acentuando o ato de ver ou o fenômeno da percepção. A “imagem está exigindo o seu próprio modo de análise”, diz Jay (idem, p. 3), o que implica na consideração de aspectos históricos e culturais para compreender a construção do olhar e maior atenção nas técnicas de observação, às metáforas do visual e às práticas visuais.

De lá para cá, são muitos os autores que participam do movimento em torno da preocupação com a definição do campo da *Cultura Visual* e da disciplina *Estudos Visuais*: “*Visual studies is the study of visual culture.*” (Mitchell, 2002, p. 165).

Olhar para as imagens e para a História da arte pode modificar percepções da realidade sobre o passado e o presente (Didi-Huberman, 2015), assim como contribuir nas trajetórias individuais de estudantes na descoberta de seus talentos e capacidades técnicas e profissionais. Muitos artistas, filósofos, historiadores e outros profissionais de campos afins já se debruçaram sobre a arte, sua história, composição, influências e possibilidades. A arte não é testemunha confiável e obrigatoriamente cópia do seu contexto, mas pode dar indícios do seu tempo e do contexto pessoal do artista que a produziu, suas manipulações de memória e temporalidades múltiplas que abrigam-se numa única obra.

Os historiadores da arte têm deixado de lado a figura do *connoisseur*, as obras passaram a não ser apenas agrupadas conforme sua cronologia, as análises deixaram de se limitar ao “artista e seu tempo”, ou seja, ao engendramento da obra apenas às suas condições sócio-estruturais. Já nos anos 1920, o historiador alemão Aby Warburg (1866-1929) passou a construir o Atlas Mnemosyne, um conjunto de pranchas onde ele agrupou imagens que de alguma forma conversavam entre si, levando em consideração menos as questões cronológicas e mais as questões formais e culturais, formulando os conceitos de *pathosformel* e *nachleben*. Embora inacabada, se pode vê-la como “uma história documental del imaginário ocidental”. (Didi-Huberman, 2011). Trata-se, assim, de modelo mnemônico, um modo pelo qual, o pensamento humanista do ocidente europeu pudesse reconhecer no presente suas continuidades latentes.

Fala-se hoje de um ‘renascimento’ de Aby Warburg para designar o interesse crescente pela sua obra e para reconhecer que ela terá finalmente chegado ao momento da sua legibilidade. Este ‘renascimento’ não é motivado por um interesse arqueológico, mas pela descoberta de que todo o trabalho de Warburg - as suas elaborações teóricas, as suas investigações historiográficas, a constituição de uma biblioteca que o ocupou a vida inteira - são um contributo importante para pensar a história da arte, isto é, tanto a disciplina assim chamada – nos seus métodos, nos seus pressupostos – como a própria historicidade das obras de arte. (Guerreiro, 2002, p. 389)

Os estudos de Warburg sobre a sobrevivência da antiguidade clássica, sua vasta biblioteca, atrelada à sua imensa erudição, suas viagens pela América do Norte e pela Itália e suas pranchas no Atlas Mnemosyne causaram grande repercussão no Brasil e inspiraram a pensar a imagem para além das fronteiras e métodos mais tradicionais. Seus conceitos mais conhecidos³, *Pathosformel* e *Nachleben*, referem-se a formas e emoções cristalizadas, transmitidas por fenômenos de deslocamento temporal e geográfico das imagens, e demonstram as continuidades, rupturas e permanências

3 O objetivo deste texto não é apresentar a vida e obra de Warburg, mas analisar as pranchas produzidas pelos estudantes a partir de seus conceitos. Recomendam-se, para tal, a obra “A imagem sobrevivente”, de Didi-Huberman (2013b) e outros que constam nas referências do texto, além da leitura dos originais, traduzidos e agrupados no livro “História de fantasmas para gente grande” (2015), organizado por Waizbort.

da tradição clássica em outras épocas históricas. A imagem traria sintomas que, tal como um fantasma, se deslocaria e seria transmitida através do tempo, aparecendo e reaparecendo, sendo uma presença inconveniente, inatural, que rompe com a linearidade, com a cronologia e com os evolucionismos metodológicos.

Para organizar seu amplo repertório de *imagens-fantasmas*, o *Atlas da Memória warburguiano* reuniu formas, motivações e gestos psíquicos relacionadas a uma determinada época, que “carregadas para dentro de outras culturas, (...) seriam remobilizadas em seus conteúdos psíquicos e reorganizadas em função do novo contexto” (de Matos, 2007, p. 222). Warburg quis investigar as formas e suas transformações, associando imagens para ver suas repetições e pensar a unidade da humanidade através da diversidade de culturas. O Atlas Mnemosyne seria uma “história da arte sem palavras”, uma montagem de tempos, reunindo o conhecimento acumulado sobre o mundo, transmitido pela memória coletiva através das imagens.

A constituição de imagens faz-se sempre em um diálogo de imagens: imagens deixam-se reportar a outras imagens - esse é o sentido do seu Atlas Mnemosyne (...), planejado, mas jamais concluído. Imersas em contextos, as imagens estabelecem relações entre si, arranjam-se em constelações que são variáveis e permitem ao pesquisador enfatizar um ou outro percurso, transcurso, nexos, contexto, uma ou outra relação, inversão, polarização, Nachleben (Waizbort, 2015, p. 17-18).

Georges Didi-Huberman (2015), um dos historiadores da arte centrais para estudar a herança warburguiana, escreveu livros sobre a (a)temporalidade das imagens, afirmando que *diante da imagem estamos diante do tempo*, que cada imagem conjuga diversos tempos e memórias. Assim, fugindo do viés cronológico e das interpretações iconográficas mais próximas dos métodos de Erwin Panofsky, que é problematizado em diversos momentos, ele contribuiu para pensar uma história da arte pelo viés antropológico, da montagem temporalmente heterogênea, de uma imagem dialética, embora sem síntese.

Sua abordagem da História da Arte pela “herança warburguiana” propõe uma nova epistemologia que abre a obra pelas suas múltiplas possibilidades, e não mais pelo discurso finalizante do especialista. As potências da imagem se mostram e se colocam diante de nós, que procuramos aprender a identificar detalhes, trechos, olhando para o que atravessou tempos e vêm se apresentar a nós, hoje. Assim, a História da Arte cronológica e evolutiva vê-se em apuros: é o sintoma que ganha protagonismo e leva a imagem a produzir desorientação, novas ocorrências de sentido, relações múltiplas, inéditas e perigosas (Didi-Huberman, 2013a). Em *Sobrevivência dos vagalumes* (2011), para citar um exemplo, Didi-Huberman monta conhecimento através da imagem utilizando-se da figura do vagalume que sobrevive na noite do fascismo italiano e, em oposição aos holofotes, mantém seu brilho na escuridão. Ele relaciona esse inseto, o cinema de Pasolini, a história do partido fascista e da luta dos anarquistas, criando relações intertextuais a partir do seu repertório cultural e imagético. Didi-Huberman trouxe à tona e deu continuidade ao pensamento de Warburg. Para Agamben, outro estudioso da obra do historiador da arte:

A essência do ensino e do método de Warburg (...) é tipicamente identificada com a recusa do método estilístico-formal que domina a história da arte no final do século 19 e como deslocamento do ponto central de investigação: da história dos estilos e da valorização estética aos aspectos programáticos e iconográficos da obra de arte tais como resultam do estudo de fontes literárias e do exame da tradição cultural. (Agamben, 2015, p. 132)

A influência desses autores promoveu um interesse em ensinar História da Arte aos estudantes do ensino médio a partir de uma nova perspectiva, menos enrijecida e guiada por cronologias ou discursos prontos sobre a leitura das obras. Por isso, foi criado, no campus Ibirama do Instituto Federal Catarinense, em 2020, o projeto de ensino 'História da Arte como uma história de fantasmas para adultos', de adesão eletiva, coordenado pelo professor Paulo Henrique Tôrres Valgas, com colaboração da professora de Susiane Kreibich, atendendo estudantes do ensino médio que se interessaram pela proposta e dedicaram-se a conhecer melhor o universo da cultura, das imagens e da História da Arte.

Características e metodologia do projeto⁴

O objetivo desse projeto foi ensinar História da Arte de forma não-convencional, apenas listando movimentos artísticos seguindo um após o outro, correndo o risco de engessar o conhecimento em essencialismos estilísticos, organizados por rígidas linhas temporais. Ao contrário disso, a maneira de Warburg organizar sua biblioteca, colocando os livros de acordo com suas afinidades, o que ele chamava de política da boa vizinhança, e a montagem de imagens nas pranchas, constituindo uma experiência de conhecimento por montagem, contribuíram para a elaboração do projeto. Buscou-se não apresentar o conhecimento pronto, canonicamente cronológico, mas instigar os estudantes a fugir dessas *caixas conceituais* e construir o seu próprio caminho de conhecimento e montagem.

Como tratava-se de estudantes com pouco ou médio repertório imagético, buscou-se inspiração na obra *Universos da Arte* (1983), de Fayga Ostrower, que relata como a artista foi desafiada a ensinar história da arte para um grupo de operários que, segundo ela, eram ensinados sobre riquezas espirituais enquanto mal tinham riquezas materiais para sua própria sobrevivência. O projeto tratou das obras de arte em seu percurso histórico, mas aplicou e instigou a hipertextualidade, sobretudo a amplitude temporal das imagens. A inspiração metodológica foi, então:

4 Esse é o segundo artigo que dedica-se a esse projeto, por isso as informações gerais que estão nesse tópico se repetem no texto "História da arte, fantasmas e sobrevivências: análise de um projeto de ensino para o Ensino Médio da rede pública", publicado na revista *Fronteiras* (edição 43, jan-2024). No entanto, o artigo já publicado aborda outra parte dos resultados do projeto, que não se repetirão aqui.

O interesse de Warburg em compreender as imagens como símbolos de circulações, de migrações de homens e de ideias, seu esforço em perfazer os caminhos das conexões, dos encontros entre elementos distintos, sua determinação em entender a fronteira como o próprio terreno da história. (Fernandes, 2014, p. 342)

O projeto aconteceu entre março e novembro de 2020 e contou com 11 estudantes. A proposta inicial foi alterada pela pandemia de Covid-19, visto que houve apenas um encontro presencial e todos os outros foram pela ferramenta *Google Meet*. As primeiras manifestações artísticas da humanidade, assim como a arte antiga e medieval foram apresentadas introdutoriamente; a partir de então, cada semana foi destinada a um movimento artístico. Os participantes tinham a tarefa semanal de selecionar imagens que lhes chamavam atenção, refletindo sobre o porquê da escolha (a técnica, o tema, as formas, etc.), sendo acompanhados e questionados pelo professor. Após três meses de projeto, foi ministrada uma aula sobre Warburg e sua trajetória, desde os estudos sobre a antiguidade clássica, suas viagens à América e a construção do Atlas Mnemosyne.

Até então, os estudantes ainda não sabiam exatamente o que era um fantasma ou uma imagem-sintoma, e isso foi feito propositalmente. O professor coordenador, que tinha acesso às imagens selecionadas pelos estudantes, colocadas em uma pasta virtual individual, fez uma análise dessas escolhas e identificou *possíveis* sobrevivências, permanências, tensões e reincidências de formas e conteúdos para cada um dos membros. Ele apresentou suas percepções ao grupo, que passou a compreender a proposta e, individualmente, foi auxiliado a identificar a presença de sintomas e sobrevivências em seu próprio repertório. Cada aluno descobriu, assim, o *seu fantasma*, ou seja, a imagem que o persegue, assombra, que aparece e reaparece em sua seleção; definindo o que então seria seu próprio objeto de busca. Desta forma, como um investigador em busca de vestígios, eles tornaram-se detetives, ou como algumas vezes brincou-se, *ghostbusters*, trilhando seus próprios caminhos enquanto continuavam, em grupo, a conhecer novos movimentos artísticos. Eles entenderam como Warburg pensou a cultura, a montagem de imagens, a sobrevivência do antigo e as fórmulas de *pathos*.

Warburg organizava, montava (não necessariamente numa ordem linear de leitura, mas à maneira de peças capazes de serem deslocadas a todo o momento) sobre painéis de madeira (...), recobertos de tecido preto. Instalava, então, esses quadros de imagens nas ilhargas de sua biblioteca elíptica para que as imagens pudessem entrar em diálogo, se pensar entre si, no tempo e no espaço de uma longa história cultural ocidental; para que pudessem também ser observadas, relacionadas, confrontadas na grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas. (Samain, 2011, p. 36)

Nas semanas que se seguiram, cada um organizou essas imagens escolhidas, com ajuda do professor e da estudante bolsista, Luciana Tillmann, construindo a sua prancha nos moldes do Atlas Mnemosyne. Elas foram publicadas em uma página do

Facebook⁵, criada com o mesmo nome do projeto; cada estudante foi instigado a escrever um parágrafo sobre o seu fantasma e o grupo fez um vídeo explicando como a trajetória de Warburg inspirou a metodologia deste projeto. O objetivo não foi imitar Warburg, ou tomar o Atlas como um método, mas, pela utilização de ferramentas inspiradas no conjunto de sua produção, ampliar o repertório e a sensibilidade em relação às produções artístico-históricas e desenvolver a capacidade de pensar pelo visual através da manipulação de imagens agrupadas em constelações.

As dificuldades enfrentadas na execução do projeto se deram pelas limitações da pandemia de covid-19, sobretudo por se tratar do seu primeiro ano. Assim, os encontros presenciais, importantes para os debates, praticamente não aconteceram. Devido a alterações de calendário, períodos sem aula e outros infortúnios, não foi possível abordar todo o conteúdo com a qualidade e o tempo desejados. Os movimentos do século XX e a arte no Brasil, previstos para o final do ano, foram tratados mais superficialmente, o que limitou o repertório dos estudantes na construção das pranchas. Positivamente, há de se destacar o engajamento e o nível de interesse dos participantes, na sua maioria composta por formandos do terceiro ano do ensino médio e com excelente desempenho escolar⁶.

A proposta deste texto é primeiramente demonstrar como se procedeu na orientação dos alunos para a construção das pranchas, assim como discutir os resultados deste projeto, pensando em como dar acesso à jovens estudantes ao mundo da arte e compreender a potência da imagem e da cultura visual. Os resultados dos trabalhos do projeto foram divididos em cinco blocos, sendo que este texto traz uma análise de um deles, denominado “Persistência dos gestos, cristalização das emoções”, tratando sobretudo da ideia de Pathosformel e seus desdobramentos. Serão analisadas neste texto as pranchas de quatro estudantes, já que cada análise demanda espaço para um desenvolvimento adequado. Em outros textos, o restante das pranchas será analisado. As pranchas não contempladas aqui abordam questões de sobrevivência da antiguidade clássica, montagem de tempos distintos/anacronismo, imagem dialética e o simbólico primitivo, todos esses temas do interesse de Warburg.

Persistência dos gestos, cristalização das emoções

O impulso de representar os sentimentos fundamentais do ser humano levaram os artistas a buscar nas imagens antigas a inspiração para suas representações, criando o “(...) entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica” (Agamben, 2015, p. 132). Para Warburg, isso seria uma psicologia da *expressão humana*, e ele

5 É possível visitar a página no seguinte endereço: <<https://www.facebook.com/Hist%C3%B3ria-da-Arte-como-uma-hist%C3%B3ria-de-fantasma-para-adultos-103725198182581>>.

6 Atualmente, já formados, cursam faculdades de História, Letras/Alemão, Moda, Psicologia, Letras/Inglês, Design, entre outros mais afastados das humanidades, como Administração e Engenharia de Software e Sistemas de Informação.

mostrou que a Antiguidade havia criado, para certas situações típicas e incessantemente recorrentes, diversas formas de expressão marcantes. Certas emoções internas, certas tensões, certas soluções não são apenas encerradas nelas, mas também como que fixadas por encantamento. Em toda parte, em que se manifesta um afeto da mesma natureza, em toda parte revive a imagem que a arte criou para ele. Segundo a própria expressão de Warburg, nascem 'fórmulas típicas do páthos' que se gravam de maneira indelével na memória da humanidade. E foi através de toda a história das belas-artes que ele perseguiu esses 'estereótipos', seus conteúdos e suas transformações, sua estática e sua dinâmica (Cassirer, 1942, apud Didi-Huberman, 2013b, p. 175).

Assim, seria tarefa do historiador descobrir estas fórmulas e traçar genealogias, demonstrando a psicologia das culturas dos povos e sua memória visual (Campos, 2014). A prancha da estudante **Kamilly Ruseler** teve como alvo a persistência de um espírito combativo na trajetória histórica das mulheres. Ela escreveu para publicar junto de sua prancha na página do projeto no Facebook:

O fantasma 'A força da mulher diante da tragédia' destaca a luta feminina em meio a injustiças, guerras, preconceitos e todos os eventos que ferem a humanidade, seja de modo físico ou psicológico. A reação da mulher perante esses atos pode ser de calma e melancolia, porém, destacam-se as atividades revolucionárias, nas quais a mulher reúne forças para mudar a situação trágica na qual ela se insere.



1	2	3	4
5	6	7	11
8	9	10	12
13	14	17	18
15	16	19	
20	21	22	23
24	25	26	27
28	29		

Fig. 1, Recorte da prancha de Kamilly Ruseler. 2020.

Sua prancha (imagem 1) congrega o espírito revolucionário operado por mulheres, uma sobrevivência do passado, mas também um fenômeno trans-histórico, anacrônico. Vemos mulheres do século XX e da contemporaneidade, como Frida Kahlo (4,7), Rosa Parks (22) e Anne Frank (21), mas também mulheres da mitologia antiga, como Andrômeda⁷ (12) e Pandora⁸ (15), e mulheres da literatura medieval, como Ofélia⁹ (13) e a Lady de Shalott¹⁰ (2). Corpos femininos maculados pelas intempéries da vida, amaldiçoados pela beleza, pela insubmissão, pelo desespero, pelo moralismo e pela religião (como nas imagens que propositalmente opõe a Olímpia de Manet (19) a uma mulher muçulmana (24) que posa de burca ao lado de seu marido, de sunga, em uma praia). Destaca-se o frame da série *The Handmaid 's tale* (5)¹¹, onde uma jovem aia, cuja boca é costurada, é posta ao lado da vestal romana (6)¹² de Arnold Bocklin (1874), ambas consagradas para um ofício e silenciadas em seus intentos e desejos.

Em uma das imagens de sua prancha (imagem 1), observamos o gesto de um assassino na obra *Cante Jondo*, de Julio Romero de Torres (1929) (imagem 2), cuja faca é segurada em uma mão enquanto a outra simula um pente por seus cabelos, um gesto que mescla arrependimento e desespero. Esse gesto pode ser visto na tela de Chagall, *A crucificação branca*, de 1938 (imagem 3), que foi apresentada à estudante em comparação. No canto inferior esquerdo e na parte superior da obra, judeus elevam as mãos à cabeça diante das tragédias acometidas ao seu povo. No meio da tela, vemos pessoas em um barco e um homem diante de um incêndio que ergue os braços, em pedido de socorro. No canto superior esquerdo, um grupo de pessoas protesta com bandeiras vermelhas e punhos erguidos.

7 Filha do rei da Etiópia, Cefeu, e de Cassiopeia, foi oferecida a Poseidon para aplacar a fúria de Poseidon após sua mãe equiparar sua beleza à das ninfas marinhas. Perseu apaixonou-se pela jovem, matou o monstro enviado pelo deus marinho e casou-se com ela. (Bulfinch, 2006).

8 A primeira mulher, criada por Hefesto com água e barro. Oferecida por Zeus a Epimeteu, abriu um recipiente que continha todos os males e os espalhou pelo mundo (Bulfinch, 2006).

9 Noiva de Hamlet, de Shakespeare. Enquanto o noivo finge enlouquecer como parte de seu plano obstinado por vingança pela morte de seu pai, Ofélia enlouquece de verdade, por acreditar que Hamlet perdeu a razão por amor a ela. Sozinha e com o pai assassinado, seu destino final foi afundar num rio.

10 Criada pelo poeta inglês Alfred Tennyson, no século XIX. Amaldiçoada, a jovem deveria tecer uma tapeçaria mágica, trancada numa torre sem poder olhar direto para fora sem o uso de um espelho. Ao ver Lancelot, abandona o seu ofício, toma um barco, que se tornará seu caixão, e segue-o em busca do amor.

11 Na série, baseada no livro "O conto da aia", de Margaret Atwood (1985), mulheres são feitas de escravas sexuais, visando a procriação em um mundo distópico e em crise de natalidade.

12 Sacerdotisas romanas de Héstia, guardiãs do fogo sagrado e forçosamente virgens (Bulfinch, 2006).

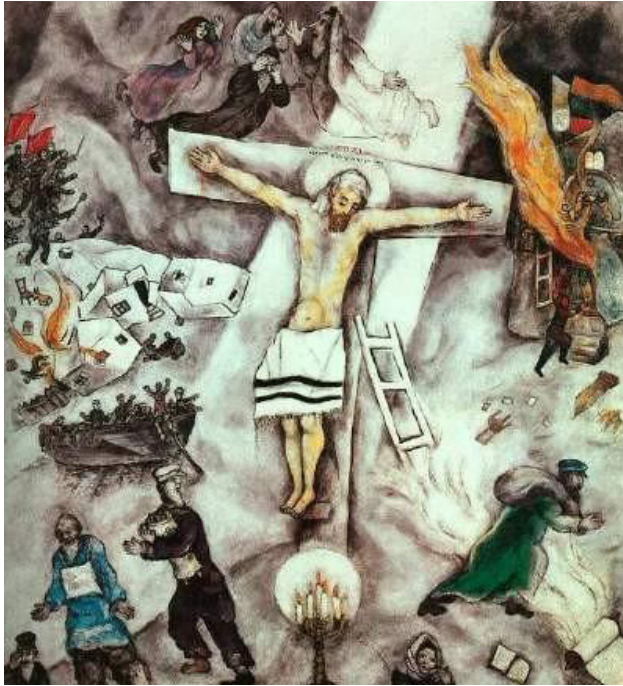
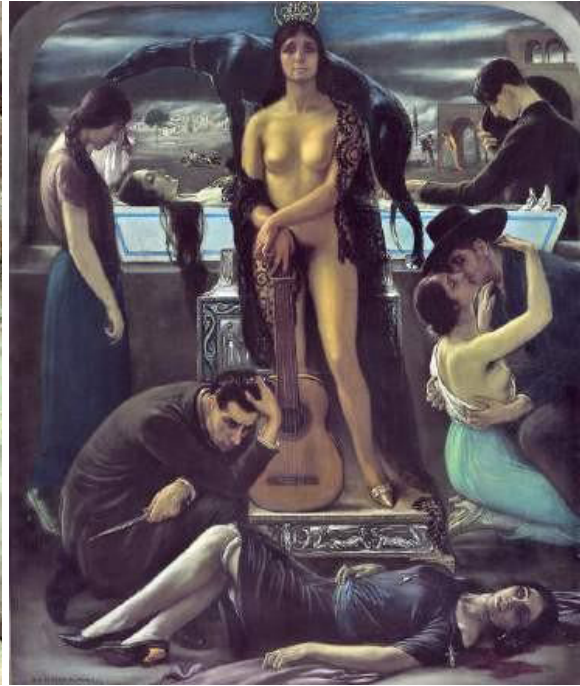


Fig. 2, Cante Hondo (Julio R. de Torres, 1929)

Fig. 3, A crucificação branca (Marc Chagall, 1938)¹³.

Esse gesto se repete na prancha de Kamilly, seja nos braços erguidos de manifestantes na Paris de 1968 e nos dias atuais (9, 10), na Joana D'Arc de Rossetti (1882) que levanta sua espada (14) ou na alegoria da liberdade (20), de Delacroix (1830): o gesto de levantar as mãos é símbolo de poder e insurreição. Tal como o sintoma buscado no ritual da serpente por Warburg, o gesto aqui mostrado é uma "tentativa de organização frente ao caos" (Warburg, 2015, p. 262), não cósmico, mas social, sendo o caos o autoritarismo patriarcal e o gesto de fechar os punhos e erguê-los, a cristalização da energia dispensada para combatê-lo.

O gesto também é alvo do estudante **Luiz Fernando Petris**. Sua escolha inicial continha imagens como a de Maria Madalena com os braços contorcidos em arrependimento, o toque dos dedos na criação do homem de Michelangelo (1508-12) e a curiosidade tátil do incrédulo Tomé de Caravaggio (1601-02). Ele foi instigado a ler o ensaio "Seu país precisa de você", de Carlo Ginzburg (2014), onde o historiador faz uma análise iconográfica do gesto político de estender os braços, inspirando o estudante na construção de sua prancha (imagem 4), onde braços estendidos são utilizados como forma de chamar a atenção para uma causa, para uma convocação social e/ou política.

13 Disponíveis em: <<https://museojulioromero.cordoba.es/sala/sala-4-el-origen-de-lo-hondo/cante-hondo>> e <<https://offlattes.com/archives/467>> Acesso de ambos em: 01 mar. 2022.



Fig. 4, Recorte da prancha de Luiz Fernando Petris (2020)

Fig. 5, Fotografia de Donald Trump (2020)¹⁴.

Esse gesto aparece em cartazes da Alemanha nazista e da União Soviética stalinista (1, 2), da revolução constitucionalista de 1932 no Brasil (5) e da Segunda Guerra nos Estados Unidos (6). Otávio Augusto também acena, estendendo os braços, aos seus súditos romanos (4) e Cristo chama seus discípulos para edificar uma instituição que no futuro dominaria politicamente a Europa e o mundo ocidental (3). Ginzburg (2014, p. 74) cita Gertrud Bing, colaboradora de Warburg, mostrando que “as formas pictóricas são mnemônicas (...) e podem ser transmitidas, transformadas e restauradas numa nova e vigorosa vida, sempre que impulsos congêneres surgem”. A repetição desses gestos ao longo da História foi assumindo diferentes e mesmo contrastantes ideologias, mas sua conotação intimidadora e convocatória apresenta-se como um fantasma, uma sobrevivência que se transforma. Figuras do meio político global contemporâneo procuram mostrar-se fortes em suas imagens, não sendo incomum encontrarmos fotografias onde estendem seus braços em direção aos eleitores, como na imagem de Donald Trump (imagem 5). O passado legado, concluído e inacessível, se recoloca a nós em movimento.

Ainda no ensaio de Ginzburg, ao abordar os cartazes de guerra britânicos com Lorde Kitchener, o olhar deste general é citado por seu biógrafo: “um olhar que ninguém ao falar com ele podia enfrentar plenamente, por mais firmemente que conseguisse encará-lo. A esfinge deve ser assim” (Davray, H. apud Ginzburg, 2014). Ao observar a parte inferior do recorte da prancha de Luiz, as últimas imagens (5,6) têm algo em comum: para além dos dedos apontados, um olhar intimidador. De qualquer ponto que se observe, eles nos olham. O Jesus bizantino (7) que aponta o caminho, também olha intensamente, esperando que respondamos ao seu chamado. Assim como Ginzburg destaca os relatos de que os britânicos se sentiam olhados por todos os lados pelo general Kitchener, na mesma Inglaterra surgirá, anos depois, a

14 Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-53914752>> Acesso em: 18 mar. 2022.

figura do *Big Brother*, criada por George Orwell. O desenvolvimento da tecnologia durante a guerra fria intensificou a quantidade de vigilância e a problemática do olhar constante foi foco dos estudos de Michel Foucault¹⁵.

O olho, essa parte intrigante do corpo humano, que não pode cristalizar gestos, mas pode comunicar expressões, foi o fantasma perseguido pela estudante **Luciana Tillmann** (imagem 6). Nas inúmeras imagens montadas por ela, é o olhar que dá o tom da expressividade do representado. Até mesmo a ausência dos olhos pode ser compreendida como um tipo de olhar, pois também comunica uma mensagem. Ela escreveu para publicar junto a sua prancha:

Nas obras escolhidas são representadas muitas figuras olhando diretamente para seu espectador, como se estivessem o vigiando. Pode-se fazer uma referência ao livro 1984 de George Orwell (...) Também pode-se notar sentimentos através de tipos de olhar, como a melancolia, o desespero, a inveja e a raiva, lembrando a frase "os olhos são as janelas da alma", pois eles retratam o que ela está sentindo. Quando a mesma não existe não há necessidade de representá-los, como é o caso da figura da morte, assim como o costume nos leva a fechar os olhos dos falecidos, pois neles já não há mais vida.



1	2	3			
4	5	6	7		
8	9	10	11	12	13
	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	
36	37	38	39	40	

Fig. 6, Prancha de Luciana Tillmann. 2020.

15 No livro "Vigiar e Punir", Foucault aborda o panóptico como objeto de total vigilância, sempre eficiente e constante, o que leva à total disciplina, assujeitamento e construção de condutas.

Ela agrupou olhares diversos: o olhar de Lúcifer, expulso do céu (3), de Alexandre Cabanel (1847), consumido pela inveja e pela ira; o olhar sedutor de damas nuas, posando orgulhosamente; a melancolia do jovem cupido de Reynolds (1777), pintado como um garoto pago para iluminar caminhos noturnos, cujos olhos são profundamente escuros (7); e das meninas de azul e rosa de Renoir (1881) que parecem prever o futuro sombrio que viria sobre elas (9)¹⁶. Há também a bebedora de absinto (35) de Degas (1873), que olha para o chão como quem carrega o peso do mundo em seus ombros e os autorretratos (24, 30) de Courbet (1843) e Hodler (1912), mistos de tensão e pavor.

Alguns deles são bastante conhecidos, como o olhar vitorioso de Bonaparte (4), de David (1801), os incógnitos olhares de Gioconda (19), de Leonardo (1503), e da moça com brinco de pérola (27) de Vermeer (1665), os olhares por vezes soberbos, por vezes vazios, de damas da elite europeia. Luciana escolheu a Santa Lúcia (18), padroeira dos olhos, que lhe é parcialmente homônima, para estampar sua prancha (pintada por Francesco del Cossa, 1472). Ela, que cura aqueles cuja visão foi prejudicada, segura o ramo que simboliza o martírio e com a outra mão, uma flor de onde brotam dois olhos.

Embora não possa se concretizar num gesto específico, o olhar carrega sintomas do pathos. Se movimentos e expressões corporais são vistos como reações a comoções internas e o sintoma é tido como um movimento desprovido de vontade, podemos afirmar que há um pathos na representação dos olhos, o que Luciana captou em sua prancha.

(...) modelos ou motivos oriundos da antiguidade foram usados pelos renascentistas para exprimir formas em movimento e uma espécie de linguagem gestual. Essas formas se apresentam na exterioridade (cabelos ao vento, vestidos esvoaçantes) mas também ao domínio da interioridade aos movimentos paixões da alma. (Waizbort, 2015, p. 11)

16 Uma das irmãs morreu em um comboio para Auschwitz durante o Holocausto (Mammi, 2019).



Fig. 7, Prancha de Kairo Schroeder. 2020.

1	2	3	4	5
6	7			8
	9	10		
11	13	14	15	
12				
16	18			19
17				20
21	22			23

Algumas histórias da mitologia grega envolvem os olhos, como Medusa (12), que é condenada a nunca mais ser vista sem que cause a morte do vidente; Édipo, que se automutila vazando os olhos para não mais enxergar sua tragédia; e Narciso, que por se olhar demais, perde sua vida. O estudante **Kairo Schroeder** fez uma escolha de obras bastante relacionada a essas histórias, devido ao seu interesse pela mitologia grega. Após uma observação mais demorada, percebeu-se que a temática da punição pelos crimes ou atos infracionais era uma constante, consequência também do caráter pedagógico dos mitos antigos. Assim, ele foi desafiado a pensar no binário violação/punição. As pranchas 4 e 5 do Atlas Mnemosyne podem ser referenciadas, visto que agrupam figuras mitológicas como Níobe, Medeia, Penteu, Alceste e Meleagro¹⁷. A

¹⁷ **Níobe** foi rainha de Tebas, mãe de sete filhos e sete filhas, todos mortos por Apolo e Ártemis por ela ter-se declarado ser mais fecunda que Leto, a mãe dos deuses gêmeos. **Medeia** foi uma feiticeira, casada com Jasão. Em Corinto, é trocada pela princesa Creusa. Por vingança, envia um vestido enfeitiçado que mata a princesa e põe fogo na cidade, matando seus próprios filhos. **Penteu** foi rei de Tebas e, por espiar os ritos das bacantes, foi despedaçado por elas após ser confundido com um javali, por encanto do próprio deus. **Alceste** foi uma princesa

punição pelas infrações de si ou de outro marcam a trajetória desses personagens, inspirando Kaio a organizar sua prancha, que tem exemplos de sobrevivência do antigo, de permanências em uma história desmontada e de persistência dos gestos emotivos.

Na prancha (imagem 7), vemos Pandora (3) de Waterhouse (1896), Andrômeda (4) de Doré (1869) e Lilith (5), que nessa versão pré-rafaelita de Rossetti (1867) é uma mulher sensual que penteia os cabelos num gesto sutil e despreocupado. O elemento aquático é bem presente e se vê em figuras mitológicas e literárias cujos finais se ligam com a água: Ofélia (21), de Millais (1851), que jaz no lago florido; a Lady de Shalott (16) e Narciso, ambos de Waterhouse (1888/1903). Tomados pelo ímpeto, perdem suas próprias vidas. Com água do dilúvio se castiga a humanidade e é dela que vêm Cetus, monstro enviado por Poseidon para matar Andrômeda. Do mar vêm os castigos apocalípticos¹⁸ (20) e o monstro que engole o desobediente Jonas¹⁹.

Vemos algumas sereias e ninfas aquáticas, que atraindo os marinheiros pelo seu canto, regozijam-se ao vê-los jogar-se ao mar, enquanto os seus corpos são engolidos por ondas e despedaçados nas pedras. A rendição aos encantos era punida com a morte. Sobrepujadas pela inteligência de Ulisses²⁰ e seus companheiros (7), se atiram nas rochas e têm o mesmo fim de suas vítimas. A astúcia de Ulisses também aparece na obra de Waterhouse (1891), onde vê-se o barco dos ex-combatentes da guerra de Tróia (11). Tendo sido aprisionados do ciclope, que viola a conduta anfitriã e pretende devorá-los, eles vestem-se como ovelhas e vazam o olho do sequestrador, fugindo.

Deuses punidos em benefício da humanidade aparecem através de Prometeu (13), de Rubens (1611-12), cuja ave vem castigá-lo diariamente pelo roubo do fogo dos deuses do Olimpo; e Cristo (15), que tem o corpo descido da cruz, símbolo da punição pelos pecados da humanidade. Assemelham-se nos intentos e nos corpos, que ultrajados, inclinam-se em direção ao chão. Um nos oferece o fogo, o outro, nos livra dele. Faetonte²¹, que aparece em algumas pranchas do *Atlas Mnemosyne*, como a n. 46, é esculpido em sua queda por Dominique Lefevre (1700-11), semelhante à queda de Prometeu. Nas pranchas de Warburg, Cristo deposto e Faetonte aparecem lado a lado.

da Tessália que se entregou para substituir o marido na morte, condição imposta pelas parcas para salvá-lo. **Meleagro** foi um dos argonautas que teve a morte decretada pela mãe ao jogar uma tora na fogueira, como castigo pelo assassinato de seus tios (Bulfinch, 2006)

18 "Solta os quatro anjos que estão presos no grande rio Eufrates. E foram soltos os quatro anjos que estavam preparados para a hora, e o dia, e o mês, e o ano, para matarem a terça parte dos homens." (Apocalipse 9:14-15). "E eu fiquei sobre a areia do mar, e vi uma besta surgir no mar" (Apocalipse 13:1). Bíblia King James, disponível em: <<https://www.bkjfiel.com.br/>> Acesso em: 18 mar. 2022.

19 Profeta hebreu que, segundo a tradição bíblica, recebe o chamado de ir pregar na cidade de Nínive e, por negar-se, é engolido por um monstro marinho e passa nele três dias.

20 Conhecendo o perigo mortal do canto das sereias, Ulisses criou um estratagema para evitar a sua morte e, ao mesmo tempo, ouvi-las: colocou cera nos ouvidos dos marinheiros e ordenou que ele fosse amarrado ao mastro do navio. Assim ele poderia navegar próximo à ilha e apreciar incólume o canto das sereias.

21 Jovem que pediu ao pai as rédeas do carro do Sol, mas não conseguiu manter a rota, provocando oscilações nos astros e ameaçando destruir a terra. Zeus o fulminou com um raio (Bulfinch, 2006).

Vemos também mártires cristãos, ambos de mãos atadas e olhos abaixados, como São Sebastião (14) pintado por Odilon Redon (1910-12), e Margaret Wilson (10)²², de Millais (1871), ambos indiciados pelo crime de lesa-majestade em nome de sua fé. São Sebastião, para a igreja grega, é protetor contra a peste bubônica, evento tido como manifestação da ira divina, presente na prancha na obra de Arnold Böcklin (1898), que retrata uma figura cadavérica que assola uma pequena cidade (18). No primeiro plano, uma mulher vestida de vermelho chora, enlutada, sobre o corpo de uma outra mulher, vestida de branco. É comum que eventos catastróficos sejam associados ao mundo sobrenatural, a castigos divinos, acertos de contas cósmicos, mesmo nos dias atuais²³.

Olhando para a contemporaneidade, o fantasma perseguido por Kaio aparece como sobrevivências do antigo. O caçador Acteon espia Diana em seu banho e a violação de sua intimidade faz com que a deusa, enfurecida, transforme o jovem espião em um cervo, perseguido e morto pelos seus próprios cães (19), como retrata Ticiano (1559). Esse mito se atualiza na série *Game of Thrones*²⁴, onde a personagem Sansa, oferecida em casamento a Ramsey, é maltratada e estuprada pelo marido. Acostumado a dar inimigos aos seus cães de caça, Sansa executa o mesmo procedimento como vingança e dá o esposo aos cães, que o devoram. Assim como Diana, Sansa assiste ao esfacelamento do abusador.

Considerações Finais

A ideia do Atlas revelou-se a Warburg não somente como um “resumo em imagens,” mas um “pensamento por imagens.” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 383). A execução desse projeto e a posterior retomada para análise do que foi produzido reforça a ideia de que se tratou de uma grande experiência, apenas limitada pelas condições pandêmicas, mas bem sucedida em proporcionar aos participantes um repertório cultural significativo. Primeiramente, conhecer mais sobre o mundo das imagens, ater-se ao universo dos artistas e de suas produções e referências, compreender quais foram as temáticas e condições nos quais se desenvolveram obras de arte. Em segundo lugar, identificar e pensar seus próprios fantasmas a partir da seleção de imagens e de sua montagem, refletindo sobre como eles sobrevivem, como desaparecem e reaparecem na história e na cultura visual. Em terceiro lugar, o acesso a um conhecimento por meio da montagem, aprendendo a organizar pensamentos e exercitar o olhar sobre o mundo repleto de imagens que nos rodeiam.

22 Mártir protestante escocesa que foi executada por afogamento por se recusar a fazer um juramento declarando James VII (James II da Inglaterra) como chefe da igreja.

23 Grupos fundamentalistas de diversas religiões associaram a pandemia do covid à punição divina pelos pecados da humanidade. No Brasil, esse discurso foi fomentado sobretudo por fundamentalistas cristãos.

24 A série é baseada na coleção “As crônicas de gelo e fogo”, de George Martin (1996-2011) e a cena citada está no episódio “A Batalha dos Bastardos” da temporada 6.

Cabe ressaltar que esse projeto poderia ter sido totalmente diferente se executado por outro professor, em outro contexto, com outros estudantes. Isso porque cada um pode construir seus caminhos, buscar suas referências, e mesmo ao ensinante, a escolha metodológica e o repertório individual contam muito nesse trabalho que é absolutamente qualitativo. Por isso, aqui são apresentadas as estratégias aplicadas e as produções dos estudantes no sentido de demonstrar a potencialidade do pensamento antropológico da História da arte e a herança warburguiana do pensamento por imagens e suas montagens.

Fantasmas nos rodeiam e não cessam de aparecer, de reaparecer. Como causas não resolvidas, permanecem sem seguir seu caminho, resistindo a serem engavetados e esquecidos. Observando os bons resultados dessa iniciativa e o entusiasmo dos estudantes, parece mais certo que os fantasmas permaneçam, que as suas causas não resolvam, afinal de contas, uma história da arte em que as imagens sejam guardadas, catalogadas, prontas, não nos interessa. Melhor que não busquemos a próxima imagem e sua resposta finalizadora. Esse projeto mostrou que, além de potentes, a imagem pode se apresentar enriquecedora e inclusiva, atingindo não apenas os eruditos, mas jovens estudantes em construção do seu conhecimento.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**. Trad. de Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BRAIDA, Braidia. A forma e o sentido da frase "Isso é arte?". In: BRAIDA, C et al. (Org.). **Café Filosófico: Estética e Filosofia da Arte**. 1ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014, p. 23-56.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. Trad. de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAMPOS, Luis. Conociendo a Aby Warburg. Trans/Form/Ação. **Revista de Filosofia da Unesp**, Marília, v. 37, n. 1, p. 151-162, Jan./Abr., 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/trans/a/nTQgqDVHhD5DDHVyxbzFftb/?lang=es>> Acesso em: 24 mar. 2022.

DE MATTOS, Cláudia V. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. **Revista Concinnitas**. Ano 8, v. 2, número 11, dezembro de 2007. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22865>> Acesso em: 22 mar. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Trad. Vera C. N. Maia. Belo

Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Prefácio. In: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FERNANDES, Cássio. O legado antigo entre transferências e migrações. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 338-346, jan./jun. 2014. Disponível em: <www.revistatopoi.org> Acesso em: 22 mar. 2022.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror**. Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GUERREIRO, António. Aby Warburg e a história como memória. **Revista de História das Ideias**. v. 23, 2002, pp. 389-407. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/41705/1/Aby_Warburg_e_a_historia_como_memoria.pdf> Acesso em: 16 mar. 2022.

JAY, Martin. Introduction: Vision in context: reflections and refractions. In BRENNAN, T.; JAY, M. (eds.). **Vision in context**: historical and contemporary perspectives on sight. New York/London: Routledge, 1996.

MAMMÌ, Lorenzo. Duas Meninas: Renoir, Proust e os nazistas. **Piauí**, São Paulo, n. 150, mar. 2019. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/duas-meninas-2/>> Acesso em: 26 mar. 2022.

MITCHELL, Thomas. **Picture theory. essays on verbal and visual representation**. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL, Thomas. **Showing seeing**: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*; 1; 165, 2002.

MONDZAIN, Marie-José. "A imagem entre proveniência e destinação". In: ALLOA, Emmanuel. (org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 13º ed. Rio de Janeiro, Campus: 1983.

SAMAIN, Etienne. **As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg**: Entre Antropologia, Imagens e Arte. *Revista Poiésis*, n. 17, p. 29-51, 2011.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. **História de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte. In: WARBURG, Aby. **História de fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. "Introdução à Mnemosine". In: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: Escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Submissão: 15/03/2024

Aprovação: 23/07/2024