

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ**

**CAMILA DE SOUZA LIMA DE ANDRADE**

**“O PÃO NOSSO DE CADA DIA” (1978): AS MATERIALIDADES  
SIMBÓLICAS DA RESISTÊNCIA COTIDIANA NA OBRA DE ANNA BELLA  
GEIGER**

**CURITIBA**

**2022**

**CAMILA DE SOUZA LIMA DE ANDRADE**

**“O PÃO NOSSO DE CADA DIA” (1978): AS MATERIALIDADES  
SIMBÓLICAS DARESISTÊNCIA COTIDIANA NA OBRA DE ANNA BELLA  
GEIGER**

**“O pão nosso de cada dia” (1978): The symbolic materialities of daily  
resistence in the work of Anna Bella Geiger**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Tecnologia e Sociedade, na área de Concentração: Mediações e Culturas, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz

**CURITIBA**

**2022**



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam a você o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.



---

CAMILA DE SOUZA LIMA DE ANDRADE

**O PÃO NOSSO DE CADA DIA (1978): AS MATERIALIDADES SIMBÓLICAS DA  
RESISTÊNCIACOTIDIANA NA OBRA DE ANNA BELLA GEIGER**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Tecnologia E Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Tecnologia E Sociedade.

Data de aprovação: 06 de Maio de  
2022

Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz, Doutorado - Universidade Tecnológica  
Federal do ParanáDra. Joelma Zambao Estevam, Doutorado - Universidade  
Federal do Paraná (Ufpr)

Dra. Luciana Martha Silveira, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 08/05/2022.

*Para o menino dos olhos brilhantes.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a minha orientadora, Profa. Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz, que me trouxe coragem, força e discernimento, sempre disponível à atender meus questionamentos, adequando minhas ideias, lendo cada linha desse trabalho com muito amor e dedicação. Obrigada por me fazer rir no final de cada orientação.

Às professoras Profa. Dra. Joelma Zambão Estevam e Profa. Dra. Luciana Martha Silveira, que contribuíram com conselhos, leituras e anotações, trazendo luz e corpo para a evolução desse trabalho. É uma honra tê-las como parte presente na minha caminhada acadêmica.

Pesquisar é um ato solitário, entretanto, tiveram pessoas que me ajudaram a diminuir esse sentimento de solidão: Arthur, meu filho, você é o amor da minha vida e eu te amo do tamanho do meu coração. Meu esposo Junior, sempre feliz, pacificador com uma presença incrível, eu te amo como se ama estar em casa. Agradeço ao meu pai, Jairo, e a minha mãe, Fátima, por me amarem e me cuidarem. Obrigada por ser minha amiga, mãe, eu amo vocês. Meu irmão Caetano, pelos cafés, Isvi, por me dar um abraço tímido e dizer que me ama em um dia qualquer. Paula, querida, obrigada pela sua paz e Rebeca por me auxiliar nos últimos dias com amor.

Gostaria de agradecer a minha querida psicóloga Michelle Rovigatti, por mostrar o caminho da minha luz e equilíbrio.

Deus, você é lindo, amoroso, compassivo e misericordioso, obrigada por sempre me lembrar de olhar para as estrelas, e me presentear com pores do sol dourados, e borboletas amarelas e laranjas.

E agradeço a mim mesma, por não ter desistido.

## RESUMO

No Brasil, a partir dos anos 60, entre as contestações da contracultura, os movimentos sociais e a ditadura militar, as propostas artísticas voltaram-se para produções e narrativas que tinham como tema a política, a cultura, o corpo, a alteridade e outros aspectos da vida cotidiana. Os artistas procuravam romper com a arte sem engajamento e trouxeram criações baseadas nas novas tecnologias que estavam acessíveis no período, tentando subverter as linguagens contemporâneas. Destaca-se, nesse cenário, a artista brasileira Anna Bella Geiger, cujos trabalhos trazem questões de identidade, de representação socio-política e de denúncia do autoritarismo do momento histórico em que o país e a América Latina estavam transpondo. O objetivo dessa pesquisa é entender como Geiger atua em seu trabalho “O Pão Nosso de Cada Dia” (1978), as materialidades, técnicas e tecnologias, para questionar e ressignificar os sistemas culturais e sociais, bem como a política e o cotidiano. Garcia Canclini (1997) afirma que as ideias das vanguardas estéticas e da arte moderna não problematizavam a política e a necessidade de mudança do cenário social, pois o sistema do mercado era muito reprimido. Os artistas buscavam modos de lutar contra essa corrente padronizada e linear artística, fazendo manifestos e experimentações, deixando de cristalizar os estilos e “ismos” globalizados pelo mercado político e social. Autores como Garcia Canclini e Stuart Hall ajudam a compreender as relações entre arte e cultura, identidade, representação e as novas mediações tecnológicas na construção de um mundo mais democrático e igualitário. A pesquisa pretende refletir sobre a trajetória de Anna Bella Geiger e a maneira como suas obras interrogam as fronteiras, os limites geopolíticos, ressignificando, especialmente, com “O Pão Nosso de Cada Dia” (1978) o cotidiano e a sociedade brasileira.

Palavras-chaves: Anna Bella Geiger; arte contemporânea; tecnologia e cultura.

## ABSTRACT

In Brazil, from the 60s onwards, between the contestations of counterculture, social movements and the military dictatorship, artistic proposals turned to productions and narratives that had as their theme politics, culture, the body, otherness and others aspects of everyday life. Artists sought to break with art without engagement and brought creations based on new technologies that were accessible at the time, trying to subvert contemporary languages. In this scenario, the Brazilian artist Anna Bella Geiger stands out, whose works bring issues of identity, socio-political representation and denunciation of the authoritarianism of the historical moment in which the country and Latin America were passing through. The objective of this research is to understand how Geiger uses in his work "O Pão Nosso de Cada Dia" (1978), the materialities, techniques and technologies, to question and give new meaning to cultural, social, political and everyday systems. Garcia Canclini (1997) states that the ideas of the aesthetic avant-gardes and modern art did not problematize politics and the need to change the social scenario, as the market system was very repressed. Artists sought ways to fight against this standardized and linear artistic current, making manifestos and experiments, not crystallizing the styles and "isms" globalized by the political and social market. Authors such as Garcia Canclini and Stuart Hall help to understand the relationships between art and culture, identity, representation and new technological mediations in the construction of a more democratic and egalitarian world. The research intends to reflect on the trajectory of Anna Bella Geiger and the way in which her works interrogate the borders, the geopolitical limits, giving new meaning, especially with "O Pão Nosso de Cada Dia" (1978), the daily life and the Brazilian society.

Keywords: Anna Bella Geiger; contemporary art; technology and culture.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Uma procissão.....	35
Figura 2: Experiência número 3 (1956).....	36
Figura 3: Alumínio Dobradiças.....	37
Figura 4: Grande Núcleo.....	38
Figura 5: Penetrável.....	38
Figura 6: Trouxas de sangue.....	40
Figura 7: Trouxas ensanguentadas.....	41
Figura 8: Trouxas ensaguentadas 2.....	42
Figura 9: Monumento ao Preso Político.....	44
Figura 10: Anna Bella Geiger.....	48
Figura 11: Fayga em seu ateliê em Flamengo.....	50
Figura 12: Anna Bella Geiger, Menino negro gravura em metal 1950.....	51
Figura 13: Sem título, pastel e crayon sobre papel colorido.....	53
Figura 14: Cérebro – 1966, guache e nanquim sobre papel.....	59
Figura 15: Órgão Ocidental – 1966, guache e nanquim sobre papel.....	61
Figura 16: Limpeza de ouvido com cotonete.....	63
Figura 17: Fígados conversando, 1968 – água-tinta, água-forte e recorte.....	63
Figura 18: Autorretratos.....	67
Figura 19: Anna Bella Geiger: Brasil Nativo/Brasil Alienígena.....	68
Figura 20: Macio com flores e Mapas (2016) - Arte como continente.....	70
Figura 21: Anna Bella Geiger, 'Am. Latina', 1977.....	73
Figura 22: Correntes culturais 1976.....	74
Figura 23: Mapas Elementares III.....	74
Figura 24: Novos Atlas 1 e 2 1977.....	75
Figura 25: O Pão nosso de cada dia.....	75
Figura 26: Roda dos Prazeres.....	80
Figura 27: Roda dos Prazeres.....	80
Figura 28: Caminhando.....	81
Figura 29: Fotografia de uma de suas gavetas de memória.....	82
Figura 30: Local da ação 1500-1996 – gravura em metal e colagem.....	84
Figura 31: Sobre a arte, 1978.....	85
Figura 32: Campanhas publicitárias do governo, 1969 até 1972.....	86
Figura 33: Caderno de artista, Anna Bella Geiger, obra: A cor na Arte, 1976.....	87
Figura 34: Cartões postais e embalagem da obra “O Pão Nosso de cada dia”.....	89
Figura 35: O Pão nosso de cada dia, 1978.....	92
Figura 36: Cesta com pães cortados.....	96
Figura 37: Cesto com toalha e desenhos dos mapas.....	98
Figura 38: Pães com vazio formando mapas.....	99
Figura 39: Fatias de pães sob a mesa.....	99
Figura 40: Moradores buscando alimentos em caminhão de lixo.....	116
Figura 41: Ato do movimento Panelas Vazias.....	118



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>09</b>
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO 1 - DIÁLOGOS COM A ARTE CONTEMPORÂNEA .....</b>	<b>21</b>
2.1	Tecnologia como mediação .....	21
2.2	Diálogos com a arte brasileira dos anos 1950 aos anos 1970 .....	24
2.3	Experiências artísticas brasileiras de mediações sociais .....	33
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO 2 - TRAJETÓRIAS CARTOGRÁFICAS DE GEIGER .....</b>	<b>48</b>
3.1	Viscerais .....	58
3.2	Mapas .....	70
<b>4</b>	<b>CAPÍTULO 3 - PÃO NOSSO DE CADA DIA .....</b>	<b>89</b>
4.1	Denotações e conotações sociais e políticas .....	92
4.2	Suportes, matérias e processos na construção da obra “O pão nosso de cada dia” .....	101
4.3	“O pão nosso de cada dia” e suas relações sociais contemporâneas.....	110
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>121</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>127</b>
	<b>ANEXO A .....</b>	<b>135</b>
	<b>ANEXO B .....</b>	<b>140</b>
	<b>APÊNDICE 1.....</b>	<b>142</b>
	<b>APÊNDICE 2 .....</b>	<b>147</b>

## 1 INTRODUÇÃO

No momento da história contemporânea, e nas relações entre arte e tecnologia em que se questionam os artefatos, suas técnicas e seus significados, é importante entender algumas questões sobre os sistemas tecnológicos que estão inseridos e atuando como mediações culturais na sociedade. Winner (1986), em seu artigo “Artefatos têm políticas?”, define tecnologias como formas e modos de construir o mundo. O autor explica como grupos que detêm poderes políticos, sociais e culturais escolhem dentro da tecnologia e suas estruturas, estratégias para influenciarem e determinar a organização social, o trabalho, o lazer e o modo como as pessoas vivem e convivem no cotidiano.

A tecnologia é uma construção social que atravessa o modo como nos organizamos em sociedade, ligada a determinados modelos assimétricos de poder e hierarquias de classe, raça, gênero e etnia. A produção e o uso dos artefatos técnicos e tecnológicos também são construções sociais e carregam valores e ideologias dessa sociedade, constituídos historicamente. Padrões e modelos de como as pessoas devem trabalhar, produzir ideias, conteúdos, maneiras de se comunicar e o que e como consomem, por exemplo, estão associados a práticas de um sistema no qual a tecnologia é mediadora, sendo influenciada e influenciando nossa vida. Questionar se a tecnologia possui políticas, pode, a priori, parecer estranho, como afirma Winner:

Os arranjos físicos da produção industrial, das questões militares, das comunicações e coisas tais mudaram de modo fundamental o exercício do poder e a experiência da cidadania. Mas ir além desse fato óbvio e afirmar que certas tecnologias têm propriedade políticas, nelas mesmas parece, à primeira vista, completamente equivocado. Todos sabemos que pessoas têm política; coisas não. Detectar virtudes ou maldades em agregados de metal, plástico, transistores, circuitos interligados, produtos químicos e similares parece simplesmente um erro, um modo de mistificar os artifícios humanos e evitar as verdadeiras fontes – as fontes humanas – da liberdade e da opressão, da justiça e da injustiça. Culpar o hardware parece ainda mais tolo do que culpar as vítimas quando se trata de julgar condições da vida pública. (WINNER, 1986, p. 197).

Winner (1986) critica a opinião dos defensores de que “artefatos técnicos possuem qualidades políticas” em si mesmos, pois estes afirmam que dentro de uma sociedade não importa qual tecnologia está sendo inserida, e sim o sistema social ou econômico no qual serão aplicadas essas tecnologias. Esta ideia faz parte de

uma temática que se chama “determinismo social tecnológico”, cuja visão central é de que as tecnologias se desenvolvem como resultado de uma prática na qual não se leva em consideração as mediações e as influências que elas terão no processo de organizar a sociedade e implantar padrões. É preciso entender que as tecnologias e seus artefatos são criados e moldados por grupos que detêm o poder econômico e social, dentro do sistema político de suas implementações, que levam a padrões hegemônicos em todos os aspectos.

Se tecnologias são o modo de criar formas e ordens no mundo, tudo o que fazemos para nos expressar se enquadra enquanto questão tecnológica. Toda sociedade produz seu modo e estilo de ser e o ser humano se realiza enquanto ser social por meios de seus fazeres tecnológicos, construindo “objetos, imagens, palavras e gestos onde os mesmos se tornam vetores da sua ação e de seu pensamento sobre o seu mundo”. (WINNER, 1986, p. 25).

As maneiras de se expressar e compartilhar uma ideia ou uma opinião sofrem grandes influências dos sistemas políticos tecnológicos. Por outro lado, sempre estamos em constante movimento de interação, apropriação ou resistência, criando novos sentidos através das vivências culturais.

O homem moderno começa a estudar seriamente a sua vida emotiva e descobre que as sensações – prazer e dor – provêm de uma série de associações colhidas durante a sua vida e que aparecem movimentadas pelo desejo de se colocar em segurança e formar uma personalidade em contraste com o ambiente. O par antitético – prazer e dor – não tem a ver com a realidade presente a um dado momento, mas sim com as associações que, quando ajuntadas em um todo, não representam uma imagem objetiva, como costumamos perceber, mas sim uma espécie de história da emoção vivida. (MAIA, 2015, p. 25).

A padronização da cultura e do modo de ser e pensar são promovidos pela hegemonia política, social, cultural e tecnológica em uma determinada sociedade. Stuart Hall (2003) afirma que este fenômeno (hegemonia cultural) faz com que os indivíduos se tornem sem um território fixo e fiquem flutuando livremente entre as correntes culturais hegemônicas.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicas e parecem flutuar livremente. (HALL, 2003, p. 75).

Questionar esses padrões estabelecidos faz com que a maneira de se viver seja alterada, utilizando essas tecnologias para além da função para a qual foi imaginada inicialmente. Pensar e produzir através de práticas diferentes dessas forças implica uma grande responsabilidade. Dentro desses meios não existem lugares de flexibilização, esses que se reinventam e questionam os padrões no modo de se expressar, viver, comunicar e utilizar o sistema político tecnológico a favor de seus ideais são parte de um grupo de resistência contra as correntes hegemônicas impostas pelas tecnologias e seus aparatos. Uma obra de arte age sobre as pessoas, produzindo emoções, questionamentos, pensamentos e reações cognitivas diversas em cada indivíduo. (WINNER, 1986).

Maria Amélia Bulhões (2019) comenta sobre os aparatos, reiterando que tudo se faz com representatividade simbólica, que aquilo que constitui o ser humano também pode se fazer por meio da arte, dentro do grande tema que abrange todas as manifestações sociais. As produções artísticas fazem parte da cultura material e envolvem vários atores sociais, artistas, críticos, filósofos e historiadores da arte, marchands, diretores de instituições curadores, professores de arte, colecionadores, entre outros.

As representações simbólicas fazem parte da existência do ser humano, e suas manifestações se determinam historicamente sob diferentes condições. Essas manifestações podem ser tanto a pintura corporal utilizada pelos índios, os desenhos infantis, como esculturas, quadros ou vídeos expostos em museus e galerias. Do imenso universo de práticas simbólicas, somente uma pequena fatia é socialmente considerada arte. (BULHÕES, 2019, p. 1).

Mauad (2016), em seu artigo “Sobre Imagens”, considera que uma imagem é uma convergência de experiências e acontecimentos históricos e importantes que ocorrem no cotidiano, na política, na sociedade e na cultura:

Uma imagem, com destaque na comunidade de imagens que nos envolve, sintetiza, à maneira dos fotos-ícones, expectativas e esperanças de sua própria época, ao mesmo tempo em que nos lança para o mundo das imagens e de suas trajetórias; das economias visuais e modos de produzir o mundo visualmente em diferentes momentos da história humana. (MAUAD, 2016, p. 34).

Em contrapartida, Cristina Freire (2006, p. 81) afirma “o que o senso comum entende por arte é a maior dificuldade que se enfrenta para a compreensão da arte contemporânea”. Uma obra de arte, para a maioria das pessoas, é uma pintura, um desenho ou uma escultura autêntica e única, realizada por um artista singular e genial. Essas são as premissas que vêm sendo, desde o renascimento, sedimentadas no imaginário social, que ocorre também pelo processo político e a construção da ideologia da arte no Brasil.

Estevam (2016) afirma que o ensino das artes no país, desde o início do século XIX sob forte influência de grupos franceses, dava preferência às manifestações neoclássicas, consideradas então, uma arte pura, centralizada na sociedade burguesa, em detrimento da arte barroca, por exemplo. A perspectiva neoclássica acadêmica retomava a arte renascentista, construída como uma apologia da arte ocidental, sendo um ideal de civilização europeu que, de uma certa maneira, tornou-se uma imposição social e política na nossa sociedade. Esse conceito de arte vem sendo desnaturalizado por grupos de resistência já existentes no movimento barroco brasileiro, demonstrando que “[...] transformar esse tipo de competência artística e substituí-la por outra é sem dúvida um processo longo e difícil”. (FREIRE, 2006, p. 7).

Entre os movimentos de vanguarda das primeiras décadas do século XX surgiram outras categorias radicais, outras críticas ao sistema de arte através do uso de meios híbridos, da experimentação da linguagem e da crítica e reflexão sobre o cotidiano. Por exemplo, o dadaísmo questionava a natureza da arte no contexto da industrialização e do consumo, interrogando o papel dos artefatos, suas funções e os critérios de quem define o que é ou não obra de arte. O surrealismo, que buscava a abstração e o imaginário para compor suas obras, problematizava as fronteiras do realismo, mostrando, junto com a psicanálise, a importância do inconsciente e dos sonhos.

E a arte conceitual foi além dos materiais utilizados até então pelas artes, evocando o pensamento e a imaginação criadora também como materialidades, sendo, “sobretudo, uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional”. (FREIRE, 2006, p. 10), que também teve desafios em seus processos de “libertação” de regras, técnicas e suas alegorias. Com a invenção e a democratização da fotografia, o artista não precisava mais criar algo realista, pelo contrário, ampliaram-se os limites

expressivos da linguagem fotográfica, através de abstrações, distorções e composições. Houve uma liberdade no processo de experimentação e criação, de uma nova realidade:

Há uma teoria na filosofia que se chama teoria do mundo possível. É uma teoria antiga que vem de Leibniz, no século XVII, e teve repercussão principalmente na lógica, a lógica do mundo possível, a lógica da pluralidade do mundo. Foi transposta [...] para o campo da teoria literária da ficção, toda ficção é um mundo possível. Já se começa aqui e alo, mas não há muita coisa que tenho sido feita com a imagem, para se tentar ver se a imagem, fotográfica e cinematográfica, pode ser pensada como um mundo possível. (DOBAL; DUBOIS, 2017, p. 263).

Dentro dessas questões de novas possibilidades com os meios, Freire (2006) destaca que a apropriação da arte conceitual no cenário brasileiro e latino-americano foi bem diferente dos contextos europeus e estadunidenses, pois aqui coincidiu com questões políticas do regime militar conservador e autoritário e com as ditaduras dos países vizinhos:

A vanguarda não pretendia o desdobramento dos “ismos” históricos e seus “estilos”, como se fosse uma simples retaguarda a diluir a história da arte dos “manuais escolares”. Ao contrário, a vanguarda, [...] a vanguarda que realmente importava, aquela que o crítico defendia e via nascer sob seus olhos num país de Terceiro Mundo, era em verdade, mais que uma forma de renovação dos estilos, uma “forma de comportamento”, “uma atitude definida diante do mundo” ou ainda a própria “luta” entendida “como processo de vida.” (FREIRE, 2006, p. 31, grifo no original).

O que aconteceu a partir daí foi uma guinada para os conceitos artísticos. Usou-se a ideia como produto e processo, funcionando no lugar de uma proposta formalista, provocando a desmaterialização do objeto como arte:

Um caos de ideias e obras, hibridismos e outros usos. A influência da ideologia do mercado sobre a obra, a intervenção do mesmo sobre o artista. Os conceitos e os conceituais como todo, passaram a se basear em ações apropriativas (GEIGER, 2021)<sup>1</sup>

No Brasil dos anos 60, houve produções e narrativas que tinham como tema apolítica, a cultura, a alteridade e outros aspectos sociais da vida cotidiana, como ditadura e desigualdades sociais e econômicas. Sobre esses acontecimentos decisivos, Canongia (2005) argumenta que a arte brasileira estava sob um ambiente

---

<sup>1</sup> Transcrição de entrevista realizada pela autora – anexo A.

cultural marcado por mudanças em relação à estética, movido pelas questões da democracia e pelos efeitos nocivos dos regimes autoritários que assolavam a América Latina. No Brasil, essas novas narrativas conviveram com o golpe de estado, e a produção artística neste período refletia e combatia esses atos políticos da ditadura militar. A arte brasileira estava envolvida como meio de luta e resistência, denunciando e subvertendo as práticas ditatoriais.

Foi nesse contexto turbulento no país, dentro de um regime militar, que se destacou a artista brasileira Anna Bella Geiger, nascida na cidade do Rio de Janeiro, em abril de 1933. Ela produziu desenhos, esculturas, pinturas, gravuras, desenhos, vídeos, fotografia, sendo considerada uma artista contemporânea de grande influência na história da arte no Brasil.

A artista, através de sua política cultural, tem também uma importante participação fomentando a democratização dos espaços artísticos, os intercâmbios de conhecimento e valorização da identidade brasileira dentro da arte contemporânea do nosso país

A condição duplamente contemporânea de Anna Bella Geiger se evidencia no fato de que ela trabalha, desde o começo, na liberação da autonomia da arte e da especificidade dos meios como gêneros fechados, e mantém uma queda de braço com cada um deles na tentativa de introduzir interdependências. A artista também desenvolve outro paradoxo pós-moderno: encontra no reconhecimento das formas menores o fato de não serem governadas por um único e exclusivo paradigma. Daí a linguagem viva e se renova através de seus cortes, de suas suspensões de suas rupturas, de suas conquistas, o que leva a uma vontade de estranhamento que percorre as coordenadas de toda a sua atividade: da gravura, da pintura, dos trabalhos gráficos ou do vídeo, de Local da ação a Fronteiriços. Uma escuta que produz a sua própria lógica: a escuta das variantes culturais, do presente, da matéria sobre a qual trabalha no momento (NAVAS, 2007, p. 40).

As obras de Geiger instauram críticas à cultura, à homogeneização artística e, ao mesmo tempo, declaram o amor pela arte através dos seus questionamentos e dos processos de fatura de sua obra. Tendo vivido os eventos sociais, culturais e políticos da segunda metade do século 20, Guy Brett afirma que “o campo de operação do seu trabalho (de Anna Bella Geiger) tem sido tanto uma resposta crítica ou de resistência como o puro jogo das possibilidades de linguagens dos materiais” (BRETT apud NAVAS, 2007, p. 43).

A artista começou a desenvolver suas obras no início da década de 1950, inspirando-se no abstracionismo informal. Premiada em eventos nacionais e

internacionais, começou a questionar o significado da abstração como desafio estético. Em 1965, iniciou uma pesquisa com uma nova possibilidade de expressão através de formas e curvas fragmentadas, lembrando formas orgânicas e vestígios do corpo humano, que aparecem recorrentemente na obra da artista através de desenhos fragmentados dentro de um contexto de ditadura militar, esta passou a ser conhecida como sua fase de produção visceral. Deste modo, Anna Bella Geiger reflete sua vivência em seu trabalho, faz da arte e da vida objeto de resistência.

Após cinco anos de produção, a artista buscou novas experimentações e questionamentos dos seus códigos e linguagens artísticas e em 1970 começa a se interessar por princípios cartográficos, os quais passou a utilizar como objetivo de poder transformar o significado que é o território, limite, escala, estatística, contiguidade e ideologia política (ZUCCA, 2018)

A partir de 1973, Anna Geiger dedicou-se a produzir trabalhos com mapas, desejando transparecer em suas obras conceitos e componentes religiosos, ideológicos, míticos e políticos. O uso de mapas é um elemento constante nas obras de Anna Bella Geiger, como símbolo de identidade nacional e questionamentos sobre periferia e centro, politicamente e artisticamente falando. De acordo com Jaremtchuck(2007), foi na década de 70 que Geiger assumiu uma postura crítica irônica em relaçãoas suas obras e criações, utilizando metáforas sobre a questão da história brasileira –que vivia sob a ditadura militar –, utilizando aspectos estéticos e ideológicos, como se vê em sua obra “O pão nosso de cada dia”, produzida no ano de 1978.

As obras de Anna Bella Geiger chamaram minha atenção pela primeira vez em 2018, quando lia e pesquisava sobre fotografia fine art<sup>2</sup> no livro de Danny Bittencourt, que dizia: “Durante a ditadura militar, a fotografia nacional se voltou quase que exclusivamente para a fotorreportagem, poucos usavam-na como forma de expressão – Anna Bella Geiger e Miguel Rio Branco eram alguns desses poucos.” (BITTENCOURT, 2017, p. 16). O trabalho de Geiger surge como um ato de transformação, criado e idealizado através de resistências entre o meio em que ela vive, suas intenções e contextos que são sempre revisados e atualizados.

---

<sup>2</sup>As Fotografias fine art são imagens elaboradas como forma de expressão pelos artistas, valorizando o sentimento e seu caráter artístico, sem intenção de se produzir uma fotografia comercial. É uma das muitas maneiras possíveis de representar o mundo como vivemos e sentimos.



Escolhi a obra “O pão nosso de cada dia” (1978) para entender o contexto da artista com as condições técnicas e tecnológicas, em relação à extensão de seus pensamentos e pelas suas práticas, tornando seu trabalho como denúncia e ressignificação do sistema social, cultural e político em que a artista se situava. As fotografias em formato de cartão postal, o ato de alimentar-se do pão em forma dos mapas do Brasil e da América Latina, despertaram dentro de mim o desejo de investigar sobre a artista, sobre sua arte e sobre as mediações culturais que a tecnologia pode influenciar em uma determinada sociedade, temas que até então eram desconhecidos por mim e que eu sigo questionando.

Toda arte é histórica, portanto, toda imagem possui uma historicidade fundamentada em uma prática cultural e social; assim como o conceito de cultura visual compreende a visualidade como fenômeno social. Dessa forma, a visualidade não se fundamenta somente em imagens, é claro, mas também em conjunto de textos não visuais que apoiam a criação de imagens por sujeitos históricos em um circuito social ampliado. (MAUAD, 2016, p. 41).

Justifica-se estudar e analisar uma imagem pois estas se tornam mediadoras entre o tempo, experiência e acontecimentos em uma sociedade, tornando-se então um objeto de pesquisa. Mauad (2016, p. 35) ressalta que “[...] no interior de uma tendênciageral à interdisciplinaridade, a aceitação de uma abordagem semiótica por parte dos historiadores tenderia a ampliar sua capacidade crítica e explicativa dos fenômenos sociais do passado”. Assim, dentro dos estudos aqui realizados, pretende-se abrir questões sobre arte contemporânea, tecnologia, cultura e suas mediações.

Autores como García Canclini e Stuart Hall ajudaram a compreender essas temáticas em relação às vanguardas artísticas, à modernidade, à identidade e à cultura através das mediações tecnológicas e globalização desses sistemas. As ideias de Andrew Feenberg (2010) sobre código técnico e determinismo tecnológico contribuem para discutir as apropriações dos artefatos e os caminhos para uma sociedade mais democrática. O livro “Anna Bella Geiger: território, passagens e situações” de Adolfo Monteiro Navas (2007) tem um papel intenso na produção deste trabalho, uma vez que contém inúmeros escritos sobre Geiger, que auxiliam nas reflexões sobre suas obras como um todo.

O objetivo dessa dissertação é refletir como Anna Bella Geiger aciona as

materialidades e técnicas artísticas para questionar e ressignificar os sistemas culturais, sociais, políticos e o cotidiano. A dissertação foi dividida em três capítulos, procurando explorar e desenvolver em cada um, os objetivos citados em seguida:

- Capítulo 1: entender alguns elementos da arte contemporânea e sua potencialidade de maneira que os artistas desenvolveram suas técnicas e questionamentos, buscando diálogo e posturas críticas com o contexto social e político, bem como com as experiências vividas;
- Capítulo 2: compreender como a trajetória de Anna Bella Geiger e os contextos de criação de suas obras estão relacionados com as questões que estavam acontecendo no Brasil. Pontuar suas principais obras e seus percursos, ressaltando sua produção voltada para a geopolítica, apropriações e ressignificações dos mapas;
- Capítulo 3: analisar a obra “O pão nosso de cada dia”, dentro dos conceitos políticos, sociais, culturais e tecnológicos, tentando refletir como essa obra em sua materialidade técnica e simbólica estabelece olhares críticos sobre a realidade da artista na época, e como ela nos permite refletir sobre os dias de hoje.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa e interpretativa, onde a condição do pesquisador no processo de construção de suas ideias faz parte da produção do conhecimento através das aberturas que esse tipo de pesquisa sugere, interagindo com os diferentes momentos em que a pesquisa é realizada. de acordo com Rey (2005):

Analisar temas gerais da produção científica, como o caráter subjetivo da construção do conhecimento, a legitimidade do conhecimento produzido e as constantes reformulações que surgem na produção do pensamento científico diante de cada novo momento do desenvolvimento da ciência. A ciência, como produção permanente de novas zonas de sentido que definem novos níveis de inteligibilidade sobre os fenômenos estudados, nunca aparece em versões terminadas ou finais; pelo contrário, representa um processo em permanente progresso, ao que lhe são alheios os dogmas e as definições universais invariáveis. (REY, 2005, p.7)

O autor também coloca o exercício constante entre as reflexões que são produzidas e o cotidiano do pesquisador/pesquisadora como um dos aspectos mais atrativos de um trabalho com esse tipo de metodologia. Ainda acrescenta que são

muito importantes as mudanças nas representações de se fazer ciência através da metodologia qualitativa. “Essas mudanças têm se desenvolvido a partir de diferentes pontos de partida, entre os quais se destaca o da complexidade, o qual tem apresentado sugestões importantes para as ciências sociais.” (REY, 2005, p. 7).

Essa interação do conhecimento entre o pesquisador/pesquisadora e a produção científica é colocada com um processo constante de assimilação:

A capacidade de uma teoria para gerar novos conceitos que, por sua vez, são geradores de novos problemas e de novas zonas de sentido sobre a realidade é uma expressão do contato entre a teoria e a realidade, a qual com frequência está muito além da consciência do pesquisador. A realidade entra na teoria não só como expressão da intencionalidade do pesquisador, mas por sua função constitutiva no pensamento humano. (REY, 2005, p. 136).

Diante disso, é muito difícil se desfazer dessa ideia positivista, onde existe um padrão de comportamento em relação as pesquisas quantitativas serem mais importantes que as qualitativas, visão esta, associada à cultura e a sociedade. O autor coloca também a epistemologia qualitativa dentro de três premissas, na qual a primeira é o conhecimento como uma produção construtiva-interpretativa, de caráter interativo no processo de produção do conhecimento e significação da singularidade como nível legítimo da produção do conhecimento. Portanto, a legitimidade da pesquisa qualitativa não está na quantidade de sujeitos a serem pesquisadas, mas na qualidade de sua expressão (REY, 2005).

Os processos de desenvolvimento seguem cursos que possuem algumas características peculiares. Mesmo dentro das teorias, é possível observar que o pensamento positivista, principalmente no processo de pesquisa, não é hegemônico. Assim, deve-se compreender que essas teorias possuem um potencial explicativo, descritivo e ideal, mas sempre haverá mais espaço para novos questionamentos e novas construções dentro das construções teóricas. Deste modo, mesmo considerando a relevância do método, o mesmo não deve ser maior que o objeto a ser estudado, suas questões sociais, culturais e tecnológicas (REY, 2005).

A metodologia do estudo em questão estrutura-se nas seguintes etapas: a) levantamento bibliográfico sobre a artista e o contexto histórico e social brasileiro dentro da arte contemporânea; b) levantamento de obras da artista a partir de

acervos digitais, livros e sites culturais – inclusive, a participação de um curso, ministrado pela artista Anna Bella Geiger, em 2021, durante o mês de julho<sup>3</sup>; c) seleção e análise das obras emblemáticas da artista e de outros que ajudem a compreender sua relação com a obra escolhida; d) análise da obra “O pão nosso de cada dia”, considerando o contexto de produção e circulação, as materialidades e a linguagem técnica e simbólica. Nessas duas últimas etapas foi usada a proposta de fichamento de series fotográficas de Ana Maria Mauad (1996), com adaptações para as obras de Geiger.

Anna Bella Geiger pertence a uma geração de artistas que possuía um jeito específico de entender e produzir uma ideia a partir da observação e vivência dos fenômenos internos e externos, do eu ao social, sempre procurando e indagando o sentido do mundo e seus cotidianos, mais precisamente com os adventos políticos do país a partir de 1964 com os primeiros anos de vigência da ditadura militar.

Os artistas dessa época estavam sob os efeitos da censura e da perda de direitos no âmbito civil, cultural e artístico. A arte assumiu uma posição politizada, intelectual e expressiva (FREITAS, 2013). Os ataques à democracia e a violenta repressão não impediram ou limitaram a arte experimental. Anna Bella Geiger teve uma importância significativa para o período, questionando e produzindo trabalhos reflexivos, fortalecendo o sistema de críticas e resistência aos controles da ditadura. Jaremchuk (2007) afirma que houve um amadurecimento no meio artístico, impulsionado pelas várias linguagens e construções da tecnologia e a desnaturalização desses meios, como “fotografias, cartões-postais, adesivos, livros de artista, folder, filmes, audiovisual, videoarte, performances e etc.” (JAREMCHUCK, 2007, p. 39).

Nesse contexto, a arte assume uma posição politizada, intelectual e expressiva. Porém, as censuras e a falta de democratização ditatorial não impediram ou limitaram a arte experimental.

Geiger conseguiu manter um elo de continuidade em suas produções, através de seus impulsos circunscritos dentro de um sistema arqueológico de

---

<sup>3</sup>Curso realizado na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), onde a artista é professora. O curso foi ministrado em aulas formato online, sob o título: “Questões pontuais da arte contemporânea”. As aulas foram ministradas por Anna Bella Geiger e Fernando Cocharale, que abordaram temas nacionais e internacionais sobre a arte.

sentidos, como assevera Wagner Barja, em um escrito sobre “Os entre-mundos de Anna Bella”:

Anna Bella Geiger pertence a uma geração que respirou intensamente o concretismo e suas consequências, porém, como outros artistas desse fértil período da arte brasileira, suas características não possuem a conformação desse código de barras, conotação de uma origem cientificista e objetiva. Formalmente sua pesquisa sempre redesenhou um mundo que sedesmancha, em contornos e situações que corroboram a diluição da estética, com ênfase na constituição das prerrogativas éticas sempre abordadas. Em sua obra a estética é parte integrante e meio para a interpretação das ideias, é um caminho aberto em vias que nos levam às várias direções e para lugares onde há sempre instalado um fórum onde se discutem questões de caráter humanista, em relevância no todo de seu repertório visual (NAVAS, 2007, p.60).

Portanto, as obras conceituais e contemporâneas de Anna Bella Geiger não devem ser vistas isoladamente, e sim como um trabalho entrelaçado e contínuo que nos faz compreender e questionar a extensão dos “pressupostos teóricos, as reivindicações e as conquistas compartilhadas por toda uma geração de artistas” (JAREMTCHUK, 2007, p. 39).

Parto da premissa de que toda a ação humana, mesmo que considerada pequena, gera uma reação mútua na sociedade, e inclusive a nós mesmos.

As sociedades modernas tomam essa ilusão em lugar da realidade. Elas imaginam que podem agir sobre o mundo sem consequência indesejável para si. Mas só Deus pode agir sobre os objetos provenientes de fora do mundo, fora do sistema em que Ele atua. Toda a ação humana, incluindo ação técnica, expõe o ator. A ilusão de poder divino é perigosa. (FEENBERG, 2015, p.112).

Eu, como autora da ação, coloco-me em diálogo e escuta ativa da obra transformadora de Geiger no processo de desmistificação do sistema da arte, da tecnologia, em processos de luta/resistência que nos contagiam e mobilizam.

## **2 DIÁLOGOS COM A ARTE CONTEMPORÂNEA**

Neste capítulo é apresentado uma breve história da arte contemporânea no Brasil, que teve um desenrolar particular devido aos adventos ditatoriais que sucediam no país. Procurando debater a ideia de tecnologia a partir da contribuição de pensadores importantes do campo de estudos de Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS). Abordando a arte contemporânea no sentido de resistência, presente no cotidiano social. Buscando desnaturalizar a ideia de que a arte é apenas uma categoria, sendo de extrema importância como mediação entre o social e a política.

### **2.1 Tecnologia como mediação**

Winner (1986) define o determinismo tecnológico como a ideia de que o desenvolvimento da tecnologia resulta de uma dinâmica interna com a sociedade, criando-a e moldando-a de acordo com seus padrões, para que se adéque a seus modelos técnicos e tecnológicos. O autor alerta que é preciso entender que a tecnologia é impulsionada e transformada de acordo com a história e seus contextos sociais e econômicos e o progresso tecnológico e técnico está baseado nas relações de poder disputadas nesses contextos. A tecnologia não nasce pronta, “sólida”, imóvel e acabada. Ela se transforma com as mediações que determinados grupos sociais fazem, envolvendo as dimensões do trabalho, da política, da economia e da cultura.

A ideia de neutralidade da tecnologia é fortemente criticada por Winner (1986) e por Varsavsky (1969). Varsavsky faz uma denúncia em relação à homogeneidade e à neutralidade da comunidade científica, defendendo que não existe uma neutralidade nos instrumentos científicos, pois as forças políticas decidem como usá-los de maneira justa ou não.

Toda ciência/tecnologia possui políticas de criação/investimento que atendam ao mercado e ao sistema capitalista. A criação de instrumentos tecnológicos e o investimento em uma determinada tecnologia, por parte de uma elite que atribui importância e fundos para setores específicos e não igualitários, de acordo com Varsavsky (1969), acaba sendo decisivo para a sociedade, pois se produz ciência e tecnologia que favorecem apenas determinados grupos e seus

interesses econômicos.

Para Winner (1986), as propriedades políticas nas coisas, nos artefatos, são padrões determinados pelos sistemas sociais e econômicos no qual eles se inserem. O autor alerta que a escolha desses interesses pode afetar a distribuição relativa do poder, da autoridade e do privilégio de uma determinada sociedade, interferindo no cotidiano das pessoas.

Varsavisky (1969) pontua que os instrumentos científicos e tecnológicos acabam por influenciar gostos, costumes e valores homogêneos a toda sua comunidade social na qual uma dada tecnologia e uma dada ciência será implantada.

Organizar uma sociedade de modo que as pessoas, especialmente trabalhadoras e trabalhadores, tenham mínimas possibilidades de escolha e direitos reduzidos é de interesse do sistema capitalista, que vende ideias prontas, defendendo que a ciência e a tecnologia só são importantes se gerarem lucros e prestígio, ou ainda, que a ideia de que arte é um luxo apenas para as classes abastadas e que não tem nenhuma função ou importância na sociedade, entre outros exemplos.

Como, então, mudar esse padrão de pensamento ideológico sobre os artefatos tecnológicos e suas tecnologias? Varsavisky (1969) acredita na ciência da mudança de estrutura social e convida-nos a sermos cientistas rebeldes: fazer ciência muito diferente da maneira que é feita “atualmente”, tornando-nos independentes cientificamente, pelo menos em parte.

Ainda na visão de Varsavisky, qualquer tentativa de homogeneizar a ciência e a tecnologia, vindo de um sistema capitalista ocidental, é perigosa. A autonomia científica deve ser defendida, assim como outras formas de independência cultural.

Os cientistas rebeldes terão que organizar uma maneira de localizar os problemas atuais dessa ideia de homogeneidade, e se organizar para encontrar novas perspectivas para um ativismo político, a fim de se libertar desses determinismos e atuar em uma nova ciência, para uma nova sociedade. (VARSAVISKY, 1969, p.38).

Winner (1986) propõe um olhar mais próximo em relação aos objetos técnicos, considerando os contextos nos quais esses objetos são produzidos, comercializados e usados. É preciso estar atento aos discursos e às narrativas sobre a tecnologia.

Em nossa época, é comum as pessoas se disporem a fazer mudanças profundas no modo como vivem visando acolher inovações tecnológicas, enquanto, ao mesmo tempo, resistem a mudanças semelhantes justificadas por razões políticas. Se não por outros motivos além desse, é importante conquistarmos uma visão mais esclarecida a respeito desses problemas do que tem sido habitual até agora. (WINNER, 1986, p 218).

Na teoria substancialista da tecnologia, esta recebe em si valores substanciais, ou seja, tecnologia/técnica são vistas como uma realidade autônoma e com propriedade e exigências próprias, uniformizando as atividades sociais e políticas, capacitando e passando valores as pessoas para os usos das técnicas, sem nenhum tipo de questionamento crítico (CULPANI, 2011).

No substancialismo tecnológico, o ser humano se torna cada vez mais impotente e refém da tecnologia, não tendo possibilidades de vislumbrar ou decidir próprio futuro da sociedade e a cultura à qual pertence. A sociedade é, então, tomada pela sensação de que sem a tecnologia e a técnica não há sentido na vida. Uma das formas de romper com essa ideia de que as tecnologias exercem uma autoridade no ser humano são as tecnologias sociais e as interações que as pessoas podem fazer, percebendo a tecnologia como uma possibilidade construída coletivamente entre seus atores, como Hérnan Thomas (2009) defende:

Uma tecnologia social que interage com a comunidade e seus atores, sendo desenvolvida de acordo com esse relacionamento mútuo entre tecnologia e a sociedade, gerando uma transformação social. A sociedade deve possuir posturas críticas e conscientes para transformar a tecnologia em algo interpretativo e questionador, para construir uma história tecnológica mais democrática, a tecnologia social como uma ferramenta para “criar, desenvolver, implementar e administrar tecnologia orientada a resolver problemas sociais e ambientais, gerando dinâmicas sociais e econômicas de inclusão social e de desenvolvimento sustentável. (THOMAS, 2009, p. 27).

Feenberg (2015) acredita que só é possível modificar algo se estivermos inseridos nestes sistemas, pois enquanto “seres sociais encarnados” no aqui e agora podemos agir e promover mudanças dentro dessas hegemonias “por meio do nosso corpo e da nossa pertença social, nós participamos de um mundo de poderes e significados causais, que não controlamos totalmente” (FEENBERG, 2015, p. 108).

Então, ao questionar essas forças e provocar pequenas ações subversivas e



críticas nos usos dos artefatos, problematizando os sistemas tecnológicos, as transformações se tornam possíveis. Nesse sentido, os artistas que interferem nas máquinas, problematizando as desigualdades sociais, denunciando as assimetrias de poder e de acesso às técnicas e tecnologias, tornam-se agentes transformadores. Flusser (2019), chama esses artistas de interventores, pois não atuam como meros funcionários das máquinas.

Tecnologias são inseridas no mundo através de ideologias, políticas, artefatos, meios e processos sociais e artísticos. De acordo com Feenberg (2015) essas adequações e adaptações tecnológicas podem ser questionadas e transformadas em um sistema democrático, através do protesto popular e suas reações nessas políticas de desenvolvimento tecnológico. Desnaturalizar processos é urgente, através das nossas relações de pertencimento, identidades e culturas sociais. Muitas pessoas, com o mesmo interesse, podem disseminar informações e ideologias sobre uma comunidade.

## **2.2 Diálogos com a arte brasileira dos anos 1950 aos anos 1970**

Neste item pontuaremos alguns artistas contemporâneos que conseguiram reagir às censuras da ditadura militar, período em que o país passava por mudanças significativas na política e no modo de viver.

Após a segunda guerra mundial, na passagem dos anos 50 para os 60, os artistas começaram a pensar uma maneira de reivindicar e se reaproximar da arte em relação à vida através de propostas e caminhos inusitados. Houve uma espécie de esgotamento das linguagens ditas de vanguarda, e os artistas tiveram que criar outras possibilidades para a expressão como resultado de crises existencialistas advindas das consequências da guerra. Fernando Cocchiaralle (2006) afirma que os anos 50 foram cruciais, pois o pós-guerra representava uma perda de importância em relação aos pensamentos radicais do iluminismo, uma vez que o mundo estava sendo ordenado pela razão, que tentava colocar ordem na sociedade após a irracionalidade nazista fundada por conceitos pseudocientíficos através de estudos antropológicos baseados na superioridade racial branca e das práticas eugenistas. Todas essas questões levaram à decadência da força do pensamento iluminista.

[...] no Brasil, as movimentações artísticas de meados dos anos 50 trouxeram também, em seus programas estéticos, formulações em conformidade com um projeto nacional. Nos anos 60, a vanguarda apenas constituiu-se como tal ao incluir também em seu conceito e operacionalização a crítica social e política. (REIS, 2006, p.14).

Depois da segunda guerra mundial, começam a surgir correntes questionadoras, colocando em xeque os preceitos vanguardistas e trazendo as questões sociais e políticas no centro das propostas contemporâneas. O papel da arte do/da artista estava sendo repensado, não só pelas novas técnicas, processos produtivos e mídias e novas mediações com expectadores e expectadoras, mas pela sensibilização para um mundo mais justo e igualitário.

Lopes (2010) afirma que os problemas da guerra, o isolamento e suas questões sociais influenciaram os artistas a conceber um conceito existencial como uma realidade vivida e não como uma vivência ou produção alienada de sua própria existência e dos acontecimentos locais.

A arte moderna procura representar essa emoção, é uma coleção em mosaico da vida íntima do homem, e é por isso mesmo que, na sua forma básica ela ameaça de ser sempre vitoriosa; porque ela mostra a alma escondida do homem, ela mostra aquilo que é causa do tumulto da vida, da luta dos povos. (MAIA, 2015, p. 25).

O surgimento dos movimentos abstratos no Brasil se deu em São Paulo, por volta de 1949, causando reações diversas e contrárias ao que se entendia e se produzia de arte por aqui. Dentro dessa figuração abstrata informal, os artistas eram firmes defensores de seus projetos e ideias (COCHIARALE; GEIGER, 1987).

[...] os defensores da abstração parecem não se preocupar com essa dimensão da "realidade". Lutam pela conquista de um lugar para a sua produção na cultura visual do país. Esforçam-se em romper com o passado que, segundo eles, identifica-se com princípios formais dominantes na pintura moderna brasileira. Tal como o de outros países latino-americanos, o Modernismo brasileiro havia se desenvolvido desde o começo do século passado em torno do compromisso com questões sociais e temas da vida nacional, em detrimento da investigação plástico-formal que então movia as vanguardas europeias do mesmo período. Será somente com a emergência da arte concreta e abstrata, por volta de 1959, que os artistas brasileiros passaram a investigar prioritariamente, e em várias direções, as possibilidades expressivas e poéticas da matéria e dos materiais, do espaço, da cor, da forma, do plano, do volume e da linha. (COCHIARALLE, 2002, p. 14).

A linguagem informal, a expressão do artista em relação ao que vê, imagina e sente, a vontade de dar uma existência às imagens como um diálogo profundo do que se percebia em relação à sociedade e às questões culturais e políticas fizeram com que o abstracionismo fosse traduzido por uma grande produção com luz, cores, gestos explosivos e manchas. Essas ações estabeleciam um diálogo individual, efetivo e profundo, em relação ao mundo e à realidade interpessoal do artista (LOPES, 2010).

A implementação e a duração curta do abstracionismo no Brasil fez com que os artistas tivessem um conhecimento maior em relação às experiências análogas que estavam acontecendo nos países da América Latina, como Uruguai e Argentina, e o contato com a vanguarda construtivista e abstracionista foi suficiente para modificar definitivamente a posição de incongruência se comparado a países com uma cultura hegemônica (COCHIARALLE; GEIGER, 1987).

Ligia Canongia (2005) ressalta que, de fato, os anos 50 foram muito importantes para a arte brasileira, pois nesse período a arte moderna estava alcançando patamares internacionais em sua linha de pesquisa, processos e circulação de obras. A criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP)<sup>4</sup> em 1947, do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MANSP)<sup>5</sup> e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MANRIO)<sup>6</sup> em 1948 dialogam com o contexto de desenvolvimento industrial, de aprimoramento da imprensa e das emissoras de rádio e de comunicação. Havia uma crença (determinista e substancialista) de que a importação de modelos tecnológicos e a racionalização do trabalho e dos processos produtivos resolveriam automaticamente os problemas sociais de desigualdade e miséria.

A fundação da bienal de São Paulo, em 1951, trouxe um enorme engajamento com a abstração do país, sendo um marco importante para a história da arte brasileira,

---

<sup>4</sup>O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand foi idealizado pelo jornalista Assis Chateaubriand e pelo crítico de arte italiano Pietro Bardi. O prédio da Avenida Paulista, cidade de São Paulo foi projetado pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi para ser sua sede em 1968.

<sup>5</sup>O Museu de Arte Moderna de São Paulo tem sede no Parque Ibirapuera, em São Paulo, em um edifício que faz parte do conjunto arquitetônico projetado por Oscar Niemeyer em 1954 e reformado por Lina Bo Bardi em 1982 para acolher o museu.

<sup>6</sup>O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) situa-se na cidade do Rio de Janeiro, no Parque do Flamengo, próximo ao centro histórico. Seu edifício-sede, projetado por Affonso Eduardo Reidy, é um marco na arquitetura moderna e racionalista no mundo, com o uso de pilotis, vão livre e integração com a paisagem e os jardins do paisagista Roberto Burle Marx.

ganhando reconhecimento internacional. Tivemos uma forte influência dos pensamentos construtivistas<sup>7</sup> de Mondrian, Malevitch, Albers, Max Bill e outros, que tinham como princípio, o mundo progressista, regido pela razão técnica. Canongia (2005) explica que em outros lugares, como nos Estados Unidos, havia uma repulsa em relação à objetividade mecânica e seus aparatos, enquanto no Brasil, estávamos olhando para as questões tecnológicas e técnicas da industrialização<sup>8</sup>:

É possível que o Brasil se deslumbrasse com a industrialização, mesmo incipiente, com sua fase esmagadora ainda oculta. Nosso idealismo, portanto, era de natureza diversa, e ancorava-se na crença da sociedade industrial como potência redentora da questão sociocultural. (CANONGIA, 2005, p. 31).

Esta característica de se voltar para os processos de industrialização brasileiros como único caminho para o desenvolvimento econômico e social acrescentou uma necessidade de buscar materialidades e linguagens artísticas em diálogo com a produção em série, com procedimentos, formas e artefatos do setor fabril. Nessa conjuntura, o Brasil estava propício a incluir novas estéticas para a construção das cidades e empresas, através do planejamento urbano, do design e da programação visual dos produtos, com artistas que faziam e produziam uma linguagem com a força de comunicação estética que serviria como uma transformação social (CANONGIA, 2005).

Os circuitos industriais e mercadológicos, portanto, eram tidos como alienantes tanto porque anestesiam a consciência das relações sociais, quanto difundiam a ideologia do produtor. Em oposição a esse quadro de anestesia geral, a arte surgia como um mecanismo de reestetização das práticas cotidianas, ou seja, de ativação dos julgamentos reflexivos sobre a experiência vivida – muito embora isso não se estendesse para qualquer forma de arte. [...] Ao mundo alienado da indústria, a obra propunha, justamente, uma inteligência estética industrial (FREITAS, 2013, p. 96).

---

<sup>7</sup>“Desenvolvido ao longo dos primeiros 30 anos do século XX, o construtivismo expandiu-se na Europa, com focos capitais na Rússia, Holanda e Alemanha. A base de sua ética, no entanto, remonta aos construtivistas russos, desde 1885, em seguida sedimentada com a revolução bolchevique de 1917, em que artistas como Tatlin, Malevitch, Kandinski, Gabo e Pevsner propunham a arte como um programa de ação didática e política revolucionária, pretendendo dar as sociedades uma visão de transformações do mundo”. (CANONGIA 2005, p.32).

<sup>8</sup>Importante lembrar que esse é o momento da era JK, em que Juscelino Kubitschek defendia o slogan “50 anos em 5”, apostando na ideia de desenvolvimento colada à industrialização, especialmente ligada ao setor automobilístico e à construção de rodovias.

Através dessa linguagem, os artistas procuravam romper com a arte tradicional e propor criações baseadas nas novas tecnologias que estavam acessíveis na época. Essas questões foram muito importantes para a implementação de uma arte contemporânea, em um momento que Mario Pedrosa chamou de “intensa experimentalidade livre”. Ligia Canongia (2005) complementa ressaltando que esta experimentalidade envolve novas intermediações, formatos e substâncias para a arte.

Assim, as ideias e os processos utilizados pelo artista, assumiam uma importância maior do que o produto final obtido. O trabalho não seria mais concebido para uma satisfação imediata dos sentidos, para o prazer da percepção sensível, mas sim para gerar uma reflexão sobre a arte. (CANONGIA, 2005, p. 56).

A abstração informal e a gravura foram uma forte fonte de pesquisa e experimentação, uma espécie de laboratório criativo, no qual se buscava a liberdade de expressão através de obras com referências no equilíbrio entre matérias, formas e cores. Essa linguagem informal estava presente em propostas como pinturas monocromáticas, minimalismos, performances, entre outros, ganhando espaço e notoriedade pela crítica, tornando-se precursora para a arte contemporânea entre suas várias vertentes artísticas (LOPES, 2010).

A arte passava por uma negação às imposições culturais dos países hegemônicos, voltando-se para a construção de uma linguagem autônoma. Entretanto, a arte abstrata entrou em decadência a partir dos anos 60, quando os artistas passaram a questionar a poética dos materiais – como cor, forma, plano, movimento, volume e a linha –, mais livremente e sem regras conceituais sobre a arte e sobre suas próprias vivências (COCHIARALLE, 2002).

Após a Segunda Guerra Mundial também surgiram correntes na arte ocidental que atuavam em convergência com a cultura de massa e com as reivindicações dos grupos minoritários/marginalizados, empregando a arte como ferramenta de uma linguagem política, utilizando suportes e outros meios não tradicionais adotados nas belas-artes. Surgia, então, a arte conceitual e propostas que valorizavam o processo e não tanto o produto acabado, incentivando ainda mais a interação das pessoas, problematizando a ideia de autoria, dialogando com os movimentos sociais e culturais do período (movimentos feministas, os movimentos

negros e a contracultura).

Dária Jaremtchuck (2007) credita o termo “arte conceitual” e sua definição à Joseph Kosuth<sup>9</sup> através de seu artigo “Arte depois da filosofia”, que foi traduzido e publicado no Brasil pela primeira vez em 1975, na primeira edição da revista *Malasartes*. Kosuth (apud REIS, 2006) rejeitava a ideia da materialidade e a visualidade do trabalho artístico e negava a relação entre a estética e a arte.

A arte conceitual estava livre de preocupações morfológicas ou estilistas, O autor reivindicava Marcel Duchamp como marco para o moderno, porque depois dele a arte deixou de estar presa à esfera perceptual e retiniana. A partir de então, o artista não necessitava mais ser um fabricante de objetos. A validação da arte não está ligada à apresentação de experiências visuais ou quaisquer outras. A arte formalista é a arte apenas em virtude de sua semelhança com obras de arte anteriores. Ao artista caberia questionar a natureza da arte pelo conceito, pois um trabalho de arte nada mais é do que a definição de arte. Diz Kosuth “se você faz pinturas, já está aceitando (e não questionando) a natureza da arte. Está aceitando que a natureza da arte seja a dicotomia europeia tradicional pintura/escultura”.(REIS, 2006, p. 16).

Nos anos 60, acontecia uma ruptura em torno da ontologia da arte, caracterizada por mudanças de ideias e sentidos no modo de produzir e interpretar a arte. A diversidade dos contextos culturais, sociais, políticos, econômicos e raciais levaram a natureza da arte a ser questionada e reinventada através de experimentações, novos materiais, suportes, técnicas e linguagens. Neste momento buscava-se uma maior reaproximação entre a arte e a vida.

Anne Cauquelin (2005) afirma que a arte contemporânea ganha força com o aumento das necessidades de consumo da arte, em 1960. A arte, enquanto objeto mercadológico, foi transformada pelos experimentos tecnológicos, midiáticos e comunicativos, sendo impulsionada pela era industrial. Essas transições entre arte moderna e contemporânea estão marcadas pelas mudanças em relação ao comportamento social, às fronteiras borradas entre espaço/tempo e mercado/consumo, trazendo ressignificações que nos envolvem até os dias de hoje (CAUQUELIN, 2005).

Para o senso comum, “contemporâneo” é tudo aquilo que é feito ou produzido no aqui e agora, através de estudos, valores e modelos homogêneos de um mundo globalizado. Bulhões (2019) explica que no campo artístico, o conceito de contemporâneo ainda está sob forte investigação e divergência entre alguns

---

<sup>9</sup>Influente teórico da arte e artista conceitual estadunidense.

autores:

Muitos falam em uma revolução artística, que invalida concepções anteriores de aceitação, substitui critérios de valores e modos de produção e circulação das obras, exigindo novos discursos legitimadores. Muitos, inclusive, afirmam a necessidade de adotar um novo paradigma de arte para dar conta dessa produção pautada pela constante ruptura com os padrões estabelecidos (BULHÕES, 2019, p. 16)

Em seu livro “Temas da arte contemporânea”, Katia Canton considera que o surgimento da arte contemporânea no Brasil se deu sob “os campos de força que tomam corpo a partir de uma evocação ampla dos sentidos, de uma negociação constante entre vida e arte, arte e vida”. (CANTON, 2010, p. 23). Como o Brasil estava sob forte tensão política estabelecida pelo golpe de estado, os artistas entenderam que a arte faz parte da vida, e acompanha a história da humanidade desde os primórdios, através de manifestações efêmeras sociais, culturais, políticas e tecnológicas. Cauquelin (2005) afirma que em cada período na construção social as produções artísticas são vistas como uma sintonia a vida cotidiana.

Cocchiarale (2006) assevera que dessa produção brasileira configurava uma “rede inteligível” de obras e de ações contemporâneas que se entrelaçavam ao debate internacional e, simultaneamente, fazia um questionamento sobre a tradição modernista (centrada na pesquisa e invenção formais), vivenciando a experimentação no sentido do processo, apropriação, fluxos, circuitos e interações. O autor considera que a resposta a esse questionamento está na experiência radical das vanguardas abstracionistas<sup>10</sup> que estavam em ascensão no país, principalmente no neoconcretismo<sup>11</sup>.

Nos anos 60, a arte de vanguarda brasileira passou por uma forte influência e transformação devido aos fatores políticos, gerando uma grande efervescência na produção, com muitos questionamentos sobre o posicionamento e engajamento dos artistas e do próprio papel da arte. O golpe de Estado que levou os militares ao poder,

---

<sup>10</sup> “A abstração pode ser pautada tanto na lógica cognitiva (tendência geométrica), como na subjetividade do gesto expressivo individual do artista (tendência informal ou lírica). Na primeira tendência abstracionista prevalece o caráter racional e universal das linhas e formas geométricas – quadrados, retângulos, círculos, triângulos -, além de cores puras, chapadas ou sem misturas; a segunda mantém forte vínculo com a emoção e o sentimento do artista. Nesse caso, a linguagem se caracteriza pelo emprego de signos, por manchas matérias e por uma gama diversificada de cores puras e intensas”. (LOPES, 2010, p 18).

<sup>11</sup> Os neoconcretos defendem a liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e o resgate da subjetividade.

em 1964 e o Ato institucional número 5<sup>12</sup> estimularam novas posturas dos artistas diante de uma sociedade que estava sob violenta repressão e censura (REIS, 2006).

[...] em conformidade com o imaginário político dos anos 1960, havia um entendimento, digamos, etapista, do tempo e da história, uma espécie de certeza “revolucionária” que parecia delegar a cada novo gesto uma feição definitiva, basicamente voltada à fundação de novos estágios da experiência humana. Eram tempos difíceis, de fato, mas, por isso mesmo, utópicos e libertários. Vivia-se ainda, em larga perspectiva, o emblema comportamental de 1968, acrescido da vigência, no caso brasileiro, de uma ditadura militar. Ao golpe de Estado de 1964, liderado pelas forças armadas, o governo autoritário adicionou, em 13 de dezembro de 1968, o fatídico Ato institucional n. 5, uma espécie de “golpe dentro do golpe” que instaurou em definitivo, até os tempos da abertura, a repressão de direita no país. (FREITAS, 2013, p. 26).

Os anos de chumbo<sup>13</sup>, como foram chamados os anos severos da ditadura, fizeram com que os movimentos populares fossem silenciados. Com a alta do crescimento industrial, o capitalismo avançava, junto com o patriotismo excessivo da classe média e as prisões políticas daqueles que se opunham ao governo, o controle da imprensa, a tortura e a morte, levando ao “fim do pensamento livre”, desenvolvendo uma sociedade cheia de contradições (FREITAS, 2013). Essas contradições foram a base para a arte revolucionária.

No território das contradições, portanto, tudo ganhava ou arriscava ganhar uma densidade histórica extraordinária, e a ideia de revolução, marcada num horizonte cada vez mais urgente ou longínquo, ainda permeava muito do que restava dos debates culturais [...]. (FREITAS, 2013, p. 27).

Paulo Reis (2006) ressalta que o debate cultural da época se construiu do trânsito entre a ação artística e a ação política. Todas essas questões abriram janelas para os debates no campo da arte, problematizando ideologias e discussões conceituais sobre temas como nacionalismo, subdesenvolvimento, dependência cultural, além da hegemonia e imperialismo econômico e social. Essas reflexões e esses embates levariam a novas experimentações, à subversão de códigos técnicos

---

<sup>12</sup> Decreto emitido em 1968 pelo governo militar durante o período da ditadura. O AI5, como é conhecido, foi marcado por ser o mais duro e repressivo dos decretos.

<sup>13</sup> Período conhecido da ditadura iniciado com decreto do AI5 ao final do governo Médici.



e de normas com intuito de construir limites mais flexíveis e espaços mais democráticos.

Nos primeiros anos de vigência do Ai-5, as produções dos artistas brasileiros passaram a criar registros mais fragmentados e restritos. Otilia Arantes (1983 apud FREITAS, 2013) declara que os artistas encontraram novas formas de expressão para que as referências políticas e sociais ficassem nas entrelinhas e não tão expostas:

Com o Ai-5, e o recrudescimento da censura, os artistas foram obrigados a encontrar formas de expressão em que a referência ao social fosse menos direta. Indo de encontro à voga internacional do underground, os artistas nacionais que permaneceram no país vão buscar na marginalidade das instituições e pela exacerbação da gestualidade uma desestabilização indireta dos valores impostos. A tônica é a do irracionalismo, o que, associado à impossibilidade de gerar acontecimentos públicos, faz a arte retrair-se, fechando-se na maioria das vezes em rituais restritos, para iniciados. Experimentação, anarquismo, individualismo, são algumas das bandeiras e que têm por consequência, justamente, a completa fragmentação da produção – a ponto de dificilmente podermos enquadrá-la numa tendência ou, mesmo, em tendências definidas. (ARANTES, 1983 apud FREITAS, 2013, p. 28).

Foi possível perceber que a arte contemporânea não cabia dentro de uma contemplação passiva sob o olhar de um público tradicional (FREITAS, 2013).

Não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir essa transformação, etc. (ZILIO, 1982, p. 130).

Freitas contextualiza a premissa, muito cara à esse período, de que a arte está posta como vivência, mostrando como a arte contemporânea foi tão importante no processo de luta e redemocratização no país dos anos 60/70. O contexto repressor do país resultou em atos que levaram à morte e à tortura, à censura de ideias, inclusive à fome (assunto que abordaremos no capítulo 3).

No Brasil a arte contemporânea foi muito mais que uma categoria, podendo ser pensada como uma aproximação de luta e resistência no meio de uma guerra, ou melhor, uma guerrilha, como aponta Freitas (2013) “sobretudo quando temos em

mente a situação-limite de alguns artistas que inclusive ingressaram efetivamente no processo de luta armada do Brasil, como é o caso de Sérgio Ferro e Carlos Zilio” (FREITAS, 2013, p. 56)<sup>14</sup>.

Carlos Zilio escreveu um artigo “Da antropofagia à Tropicália” (1982), no qual fomenta o conceito de arte atuante nos processos de vida e de resistência, sob um Brasil agitado politicamente. A esquerda brasileira fomentava a cultura nacional, afirmando sua posição política e social sob a necessidade de resistir por meio de assuntos sociais, políticos e econômicos, dentro de uma constante revolucionária contra o estado ditatorial da época, que implantava a crença de uma nova sociedade, um novo “homem” (ZILIO, 1982). O papel do artista brasileiro contemporâneo/da artista contemporânea nos anos iniciais da ditadura era ser atuante, não somente criando obras, mas contribuindo para a revolução, sendo um agente transformador/transformadora e importante no longo processo de redemocratização do país, fazendo parte da resistência e da mudança da sociedade.

### **2.3 Experiências artísticas brasileiras de mediações sociais**

Feenberg (2015) coloca o público como parte importante no processo de democratização e usos da tecnologia, atribuindo a tecnologia e seus aparatos técnicos, como lugar de “protestos, boicotes, demonstrações, audiências públicas, e com o entendimento popular [...]”. (FEENBERG, 2015, p. 5). O autor argumenta sobre o modo como a tecnologia e a sociedade interagem, mediante as desnaturalizações dos meios e usos tecnológicos, aproximando ainda mais a tecnologia e seus aspectos com o mundo e a nossa vida. Para ele:

As tecnologias são elas mesmas objetos de uma ordem prática superior que não é, por si, técnica. Esta é uma ação, que trata de significados, não coisas. É a forma específica de criação prática que pertence à instrumentalização secundária, tal como esta é vivida no mundo da vida quotidiana (FEENBERG, 2015, p. 14).

Neste sentido, a arte, por meio de suas inúmeras linguagens e possibilidades

---

<sup>14</sup> Sérgio ferro (arquiteto e artista plástico), foi um artista e guerrilheiro dentro da arte sob a ditadura no país, participando efetivamente da coligação de Ação Libertadora Nacional (ANL), e a Vanguarda Popular Revolucionária (vpr). Carlos Zilio, artista vanguarda ativo nos anos 60 e 70 no país, fez parte do Movimento Revolucionário de 8 de Outubro (mr-8), foi preso pelo estado e cumpriu pena até 1972.

técnicas, tecnológicas de comunicação e expressão de vivências, compõe a base social e cultural de luta e resistência, em relação à experimentação e seus modos de conceber novos conceitos, possuindo uma influência significativa na contemporaneidade. A arte é uma mediação da vida, da política, do cotidiano, da sociedade, e da cultura.

Fernando Cocchiarale (2002) cita algumas ações performáticas que ajudam a pensar sobre as mediações com a política, com a sociedade e o cotidiano e que dependem da agência do público chamadas de “Experiência número 2” e “Experiência número 3”, de Flávio de Carvalho<sup>15</sup>, criadas nos anos de 1931 e 1956, respectivamente; os “Bichos”, de Lygia Clark (1960); “Grande Núcleo” e “Penetráveis”, de Hélio Oiticica (1960).

A “Experiência número 2” de Flávio de Carvalho constituiu-se em atravessar em direção contrária a uma procissão de Corpus Christi, em 1931. Com essa ação questionou os comportamentos e posicionamentos na sociedade, naturalizados, desenvolvendo novas maneiras de viver e pensar.

Quando em 1931 coloquei a procissão de Corpus Christi dentro de um tubo de ensaio, não pensava que o número de observações que colheriam seria tão concludente. Pois todas elas demonstram precisamente esta volta ao passado, a um passado violentamente sexual e elementar. Todas as manifestações e as ondulações da massa de crentes mostravam a presença de desejos ancestrais arraigados nas lendas da história do universo. Durante a hora e meia que experimentei com a beatas, os padres e as freias, durante o meu discurso insultando as massas, e até o momento de ser linchado, observei que quanto maior o sentimento de inferioridade, mais recuada na história e reação. (MAIA, 2015, p. 67).

---

<sup>15</sup>Flávio de Carvalho (1899 – 1973) foi um midiático. Como arquiteto, artista visual, dramaturgo, crítico, animador cultural e pesquisador de psicologia, etnografia e história, sempre usou os veículos de comunicação como espaço para repercutir pensamentos e enfrentar a audiência do seu tempo.

Figura 1 - Uma procissão. Uma experiência sobre a psicologia das multidões que resultou em sério distúrbio", O Estado de São Paulo, 9 de junho de 1931.

**NUMA PROCISSÃO**

**UMA EXPERIENCIA SOBRE A PSYCHOLOGIA DAS MULTIDÕES DA QUAL RESULTOU SERIO DISTURBIO**

Domingo, ás 15 horas, quando desfilava pelas ruas do centro da cidade, a procissão de "Corpus Christi", um rapaz muito bem posto, que se achava na esquina da rua Direita e praça do Patriarcha, não se descobriu, conservando ostensivamente seu chapéu na cabeça.

Os crentes, que acompanhavam o cortejo, revoltaram-se com essa attitude e exigiram em altos brados que elle se descobrisse. Elle, no entanto, sorrindo, para a turba, não tirou o chapéu, embora o clamor da multidão já se tivesse transformado em franca ameaça. Foi então que inumeros populares tentaram lynchal-o, investindo contra elle. O rapaz poz-se em fuga, occultando-se na Leteria Campo Bello, situada á rua de São Bento, até onde foi perseguido pelos mais exaltados.

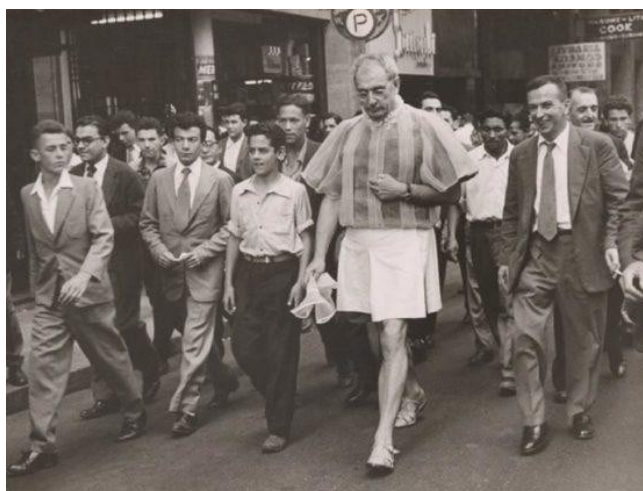
O sub-delegado de plantão na policia Central compareceu ao local, onde deu garantias ao moço, protegendo-o contra a ira do povo.

Na policia Central, para onde foi conduzido, declarou a victima da exaltação popular, ser o engenheiro Flavio de Carvalho, de 31 annos de idade, residente á praça Oswaldo Cruz, 1.

Fonte: ZANINI, 1983

Na "Ação número 3", o artista saiu pelas ruas do centro de São Paulo usando roupas que ele mesmo desenhou, feitas para o "Novo Homem dos Trópicos". O traje era composto por um chapéu transparente, uma blusa de nylon, uma saia curta pregueada, meias arrastão e sandálias de couro. Embora o autor afirme que essas ações de Flávio de Carvalho não tiveram nenhum desdobramento para a arte moderna e vanguarda, sua influência é um grande marco para a história da arte brasileira (COCCHIARALE, 2002).

Por sua habilidade de cruzar zonas de conforto, promulgar os modos de vida do homem nu e constantemente inverter valores e relações constituídas. Essas características, tornam sua obra extremamente livre de estereótipos, mas talvez por isso, difícil de ser catalogada e entendida em sua complexidade, encontram um canal extremamente eficaz na voz do artista (MAIA, 2015, p. 11).

**Figura 2 - Experiência número 3 (1956)**

Fonte: ZANINI, 1983.

Lygia Clark criou a obra “Os Bichos” a partir de placas geométricas de metal polido, como se observa na figura 3, sendo possível movimentar as peças através de articulações criadas com dobradiças. A artista produziu, aproximadamente, setenta bichos. O caráter de sua obra era a presença e participação do expectador, que podiamanipular as peças, tornando-se, então, parte da obra de Lygia Clark. Portanto, o ato de participar da obra, para a artista, ia muito além do que apenas manipular uma obra de arte. A interação fazia parte da prática na qual a criação de um pensamento era gerada, enfatizando a liberdade, a ação e a construção de uma abertura dentro do espaço e do tempo, fazendo assim, um exercício experimental da liberdade. Nesse sentido, a estética existencial se constrói através da

manipulação dos bichos (LAVATO, 2020).

**Figura 3 - Alumínio Dobradiças**



**Fonte: CLARK, 1960.**

A obra “Grande Núcleo” (figura 4), de Hélio Oiticica (1986), faz parte de uma série em que o artista propõe a interação do público, através de placas grandes amarelas, dispostas de modo a criarem cabines. Já na obra “Penetrável”, Hélio cria cabines amarelas no local de exposição, uma espécie de convite ao espectador vivenciar a cor e a experiência, através da possibilidade de colocar-se dentro da obra, como se observa nas figuras 5 e 6. Essas cabines possuem, então, um caráter relacional e não apenas contemplativo (AIDAR, 2020).

Assim, para mim, quando realizo maquetas ou projetos de maquetas, labirintos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo, que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal o seu caráter de labirinto, que tende a organificar o espaço de maneira abstrata, desfalecendo-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna. O labirinto, porém, como labirinto (OITICICA, 1986).

**Figura 4 - Grande Núcleo**



Fonte: OITICICA, 1960a.

**Figura 5 - Penetrável**



Fonte: OITICICA, 1960b.

Hélio Oiticica também produziu vários textos entre os anos de 1954 até 1969, com o propósito de acessar o universo criativo em relação à sua própria obra e em relação à sua relação e visão de mundo, elaborando teorias, conceitos e questionando suas obras como uma linguagem poética (OITICICA, 1986).

Essa prática, segundo Figueiredo (1986 *apud* OITICICA, 1986), foi um meio de “fixar” as questões fundamentais sobre a arte contemporânea, participando ativamente de um dos períodos mais importantes da crítica da arte no Brasil. Oiticica

questiona possíveis tentativas de classificar a arte e os espaços onde essa arte deve ser exposta ou circular. Isso é muito importante, pois é uma atitude recorrente na arte contemporânea. O artista é um pensador, intelectual. A obra de arte contemporânea é uma discussão intelectual. Os trabalhos dos anos 60 pra cá, são grandes questionamentos práticos e pesquisas teóricas.

Esse toque do artista na matéria não é superposição. O artista não supõe, subjetivamente, conteúdos, que dessa maneira seriam falsos. Na dialogação do artista com a matéria, fica o seu movimento criativo e é daí que se pode dizer que nasce um conteúdo; conteúdo indeterminado, informulado. Esse processo não é também uma “transformação”, pois transformação implica transformar algo em alguma coisa, transformar algo plasticamente; mas esse “algo” não existe antes, e sim nasce simultaneamente no movimento criativo, com a obra (FIGUEIREDO, 1986 *apud* OITICICA, 1986, p.7).

Pensando no tempo/espaço de desconforto e resistência, este trabalho abordará algumas mediações de artistas dos anos de ditadura, para refletir sobre a arte como mediação e desmaterialização de conceitos hegemônicos culturais e tecnológicos. A ditadura oprimiu, perseguiu, prendeu e matou pensadores, artistas, políticos e pessoas comuns que eram contra seus atos de barbaridade.

Dentro dessa posição de arte como enfrentamento e oposição, Artur Barrio<sup>16</sup> foi um artista que objetiva-se destacar neste momento. Em 1970, o artista utiliza trouxas de tecidos manchados de cor vermelha (figura 6), fazendo alusão ao sangue derramado pela ditadura. Essa obra foi apresentada, em, pelo menos, duas ações em museus, sendo a primeira no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAN-RJ), em 1969 e na Mostra Do Corpo à Terra, em Belo Horizonte em 1970 (FREITAS, 2013).

---

<sup>16</sup>Artur Barrio nasceu na cidade do Porto, em 1945 e veio ao Brasil aos dez anos. Artista multimídia, desenhista, premiado internacionalmente. Suas obras têm forte conotação política e social. Em 1967 estudou na Escola Nacional de Belas Artes (Enba). Em 1969, começa a criar Situações, intervenções no espaço urbano e feitas com materiais como lixo, papel higiênico, dejetos, materiais orgânicos, detritos humanos e carne putrefata (como as Trouxas Ensanguentadas). Ainda em 1969, lança um Manifesto "contra as categorias da arte" e a situação política e social do terceiro mundo. "Em 1970, na mostra Do Corpo à Terra, espalha as Trouxas Ensanguentadas – 14 embrulhos com carne, ossos e sangue – em um rio de Belo Horizonte, Minas Gerais. A ação tem apelo político e é associada aos assassinatos cometidos pelo regime militar e grupos de extermínio." (Itaucultural).



**Figura 6 - Trouxas de sangue**



Fonte: BARRIO, 2021.

As situações/performances eram feitas de pedaços/trouxas de pano. Dentro, tinham alguns materiais orgânicos e dejetos, como carne animal, cortadas a golpes de facas, deixando as trouxas ensanguentadas. Essa intervenção chocou o público e refletia sobre os corpos que eram dilacerados e escondidos pelo estado.

Rotos, sujos e cobertos de lixo, os objetos que vemos nas imagens fotográficas são, principalmente, precários, e sequer resistiram ao tempo como patrimônio cultural – o que não significa, porém, que a gratuidade ou indeterminação predominem, pura e simplesmente. Ainda há neles, nesses objetos, apesar de tudo, uma soma de traços que remontam a um fazer planejado, a um princípio mínimo de ordenação e controle no trabalho transformativo (FREITAS, 2013, p 124).

O artista ressignifica e subverte materialidades e tecnologias, além da própria ideia de coleção, pois suas obras não podem ser guardadas em museus. Criando performances, o artista valoriza a mensagem, o momento efêmero de mediação, enfatizando a arte em relação ao pensamento, à sensibilidade e não ao produto acabado, ao objeto. Muitas vezes, essas ações eram registradas por meio de filmes em Super-8, fotografia, cadernos e livros de artista, e esses materiais acabaram

se tornando parte fundamental de sua obra. O artista explica como foi feita sua primeira intervenção:

1) FASE INTERNA: realização no Salão da Bússola, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Interferência no regulamento do Salão por obstruir meus trabalhos. (1 saco de papel com pedaços de jornal, espuma de alumínio e um saco de cimento velho), transformando-os em lixo e automaticamente em uma obra (trabalho) de transformação contínua, anulando, assim, totalmente, o conceito germinação obra acabada. A atuação na noite de 5.11.69, transformou os conceitos petrificados que comumente acompanham as obras expostas em salões, em evolução. Após um mês de exposição, em que os visitantes participaram ativamente neste trabalho, fora jogando mais detritos sobre as TE (Toucas Ensanguentadas) e o lixo, ora dinheiro, ora escrevendo sobre o tecido das T.E. palavras. Após, meti um pedaço de carne nas T.E. No término da exposição, todo o material foi transportado para a parte externa do museu e colocado sobre uma base de concreto (nos jardins), reservada às esculturas consagradas.(BARRIO, 2008, n.p.).

**Figura 7 - Toucas ensanguentadas**



Fonte: BARRIO, 2021.

O objetivo de Barrio era denunciar o “desovamento” de corpos de pessoas assassinadas pelo esquadrão da morte, em muitos casos a serviço do regime militar. Em recente entrevista, o artista fala sobre lembrar essas obras, e suas ligações com a contemporaneidade. Em relação ao tema, o artista coloca sua intervenção “toucas ensanguentadas” como parte de fonte histórica e de questionamentos

atuais, contrapondo o discurso do governo vigente, que coloca a ditadura como um ato revolucionário, no sentido de progresso. Deste modo, é possível analisarmos e entendermos que essa obra é importante para que se faça uma comparação entre os “dois Brasis” de 1964 e de 2022.

Essas obras/situações, construíram uma linguagem com materiais perecíveis, que interliga o público entre o espaço/tempo/cotidiano. “As obras exploram o caráter transgressor da arte, e nesse sentido, superaram o conservadorismo das instituições e dos modos de exibição” (RAGO, 2021, n.p.). Para o próprio artista “A arte ou é revolucionária ou não é nada” (BARRIO, 2021, n.p.).

**Figura 8 - Trouxas ensanguentadas 2**



Fonte: BARRIO, 2021.

Artur Barrio, lutou contra a visão hegemônica de arte e de espaço expositivo com materiais e técnicas que levaram à desmaterialização de suas obras, mas com a permanência de suas ideias e mensagens, denunciando no plano estrutural do espaço/tempo da arte e das tecnologias disponíveis, a repressão militar e as muitas pessoas desaparecidas e silenciadas pela ditadura “Criou um fato social, um acontecimento político que deu, ao final das contas, inusitada visibilidade à prática

naturalmente invisível do terror. Barrio, numa palavra, trouxe o medo” (FREITAS, 2015, p. 162)

Santaella (2004) coloca o corpo como lugar transfigurado, pesquisado e onipresente, estando atuante no “pensamento feminista, nos estudos culturais, nas ciências naturais e sociais, nas artes e literatura” (SANTAELLA, 2004, p. 2). A pesquisadora pensa no corpo como parte no processo de comunicação refletindo as novas formas de existir enquanto sociedade, por meio das inquietações em relação aos processos de “corporificação, descorporificação e recorporificação (sic)”, pelos processos tecnológicos, e as relações entre corpo e máquinas. Portanto, as reflexões dessas obras partem da relação entre arte, corpo, pertencimento e demonstram como a desconstrução de discursos hegemônicos artísticos, culturais e sociais podem ser, estrategicamente, mudados e desnaturalizados através das mediações e dos suportes disponíveis.

Feenberg (2015) propõe uma teoria crítica da tecnologia como uma maneira de pensar e usar as invenções como mediações, reformulando artefatos e suas filosofias por meio da democratização.

Segundo Viviane Matesco, (2009) utilizar o corpo como nova tecnologia e mediação da arte/vida, na arte contemporânea, é um meio de hibridização e desmaterialização da imagem do corpo. Este então passa a ser uma unidade material, ultrapassando a ideia da representação humana nas artes tradicionais e ocidentais/românticas, antes modelado e esculpido, externamente, agora modificado e internalizando e expressando sentimentos, medos, dores e questionamentos sociais. Ainda nessa perspectiva, destaca-se também o artista Cildo Meireles.<sup>17</sup>

Na ação “Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político” (1970) de Cildo Meireles, pode-se observar (figura 9), a queima, ao ar livre, de dez galinhas presas a um pedaço de madeira, sob os olhares perturbados do público ali presente. Houve

---

<sup>17</sup> Cildo Campos Meireles nasceu no Rio de Janeiro, em 1948. É um artista multimídia, escultor. Estudou cerâmica na Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília. Em 1967, estuda por dois meses na Escola Nacional de Belas Artes (Enba). O tom político de suas obras mostra-se em trabalhos como Tiradentes - Totem-monumento ao Preso Político (1970), Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-cola (1970) e Quem Matou Herzog? (1970). Em 1975, torna-se um dos diretores da revista de arte Malasartes. Desenvolve séries de trabalhos inspirados em papel moeda, como Zero Cruzeiro e Zero Centavo (ambos de 1974-1978) ou Zero Dólar (1978-1994).

uma controvérsia em torno dessa obra, mas a relação com o cotidiano da ditadura e do questionamento dos limites sob o domínio dos corpos era contundente.

### Figura 9 - Monumento ao Preso Político



Fonte: MEIRELES, 1970 apud MEIRELES, 2013.

O artista faz parte dos que lutavam contra a ditadura, contestando sua realidade social, e defende que essa seja uma das experiências mais fortes e significantes que ele já tenha feito na arte. Sem dúvida essa é uma das obras que representa a violência da ditadura, queimar os animais vivos foi ato de violência contra a violência. Com essa ação, Cildo Meireles, assim como outros artistas, teve seu nome inserido em inquérito e estava sob perseguição política. “Curioso é que, no jantar dos militares, após os discursos, eles serviram galinha ao molho pardo”. (MEIRELES, 2019, n.p.)

Esses movimentos de luta e resistência abriram uma ruptura dentro da arte contemporânea brasileira, interpelando o público e revalorizando sua agência no processo de ressignificação artística. Sobre essas interações, Feenberg (2015)

coloca que a principal diferença entre a tecnologia (neste contexto a arte) e a ciência, é que enquanto a ciência possui teorias e técnicas específicas, documentadas e realizadas dentro de um laboratório, a arte/tecnologia se insere dentro de ambientes abertos com seres humanos habitando esses espaços de atuação, onde acontecem essas rupturas em torno do cotidiano.

Artur Barrio e Cildo Meirelles são exemplos de como a arte, a vida e as mediações sociais e tecnológicas, podem executar várias condições de aceitação ou de repulsa nas sociedades, dialogando sempre com os temas aparentes ou intrínsecos na política.

Outro artista que destaca-se em relação às mediações e interações entre o artista e o público é Fred Forest<sup>18</sup>, que coloca na primeira página do jornal *Folha da Tarde*, em 1973, um espaço em branco para que os leitores tivessem a oportunidade de também criar algo ali.

Só o ato do leitor/da leitora ver esse espaço em branco, traria possibilidades de pensamentos, questionamentos a partir de cada vivência, cada perspectiva, bem como de diferentes culturas. O artista forçou o leitor/a leitora a olhar o cotidiano de uma maneira diferente do habitual, como afirma Costa (1991).

Uma meditação filosófica de uma ordem geral sobre a nova condição antropológica e conseqüente novas formas de experiências estéticas possibilitadas pelas tecnologias de comunicação e sobre as novas direções nas quais as tradicionais categorias estéticas (forma, beleza, o sublime, gênios, etc) são conduzidas. (COSTA, 1991, p. 124).

Forest rompe o distanciamento entre o jornal (enquanto matéria, papel), abrindo espaços para o diálogo entre o público e o artista. Entre esses lugares abertos, propostos pelo artista, a utilização da mídia, da produção e suas formas, revelam uma prática de resistência entre o conteúdo e uso.

As experiências, manifestos e modificações que esses artistas propuseram chegaram ao espaço público, deslocando a arte de dentro do museu para as ruas, para lugares de maior circulação, interagindo com pessoas que, talvez, não tivessem vontade, acesso, oportunidade ou tempo para entrar em um museu, para

---

<sup>18</sup>Fred Forest (Argélia, 1933), artista francês, que se utiliza de diversas mídias em sua produção artística, como o telefone, o vídeo, o rádio, a televisão e o computador, ficou conhecido no Brasil por suas ações realizadas na Bienal de São Paulo de 1973, que lhe renderam um prêmio de comunicação e uma prisão pelo regime militar da época. É um dos criadores dos movimentos de Arte Sociológica (1974) e Estética da Comunicação (1983).

refletir sobre arte ou sobre o que estava acontecendo no momento ditatorial. Essas reações do público passaram a ser parte constituinte das ações e obras dos artistas contemporâneos e das artistas contemporâneas.

As propostas de interações entre arte, tecnologia e vida representam novas experiências de mediação com o social, o político, o cultural. O conceito “obra” não pode mais se restringir apenas às “propriedades espaciais do fenômeno de arte, [...] pois deveria abranger igualmente o componente temporal da vivência criativa e sensorial” (FREITAS, 2015, p. 247).

Logo, a arte contemporânea, através de seus valores e mudanças radicais nos meios de comunicação e intervenção no cotidiano, ressignificou os conceitos de tecnologia, representando/apresentando as dimensões marginalizadas da vida e da sociedade, denunciando os processos de dominação dos corpos e, ao mesmo tempo, construindo possibilidades de liberdade e autonomia. É um convite para ver a realidade sob múltiplos aspectos, incorporando conhecimentos e questionamentos, reinventando, de modo coletivo e individual, a racionalidade e a subjetividade, fomentando novos modelos de apropriação e desmistificação da tecnologia. Essas obras parecem ensinar que o indivíduo é um ser transformador em processo de mudança constante, enquanto parte de uma cultura, de um corpo social.

Os consumidores e as vítimas de efeitos colaterais da tecnologia formam grupos latentes que emergem quando os seus membros se tornam conscientes das razões partilhadas dos seus problemas. A política de tecnologia cresce a partir dessas mediações técnicas que sustentam muitos grupos sociais que compõem a sociedade. (FEENBERG, 2015, p. 113).

A arte contemporânea brasileira cria uma abertura, um “espaço entre”, direcionando os indivíduos a perceber outros modos de ser e estar no mundo, dar um sentido ao seu cotidiano e compartilhar práticas e narrativas que problematizavam a ideia de desenvolvimento tecnológico e desnaturalizavam as desigualdades de gênero, de classe e de raça/etnia.

Dentro deste cenário, destaca-se a artista Anna Bella Geiger que, inicialmente, trabalhava com arte abstrata e, logo em seguida, em diálogo com as correntes culturais e políticas brasileiras, começou a realizar experimentos e

privilegiar ideias dentro da natureza da arte, através de seu contexto sociocultural e político, reagindo a essas questões sobre a arte ser apenas para visualizar. Geiger também explorou materiais inusitados, ampliou as variedades de suportes, apropriou-se e subverteu determinados códigos técnicos (como os mapas, por exemplo), desconstruindo os determinismos tecnológicos e artísticos (JAREMTCHUK, 2007).



### 3 TRAJETÓRIAS CARTOGRÁFICAS DE ANNA BELLA GEIGER

As tradições variam de acordo com as pessoas, ou mesmo dentro de uma mesma pessoa, e constantemente são revisadas e transformadas em respostas às experiências migratórias (GAY; HALL, 1996, p. 66).

**Figura 10 - Anna Bella Geiger**



Fonte: VANINI, 2021.

Anna Bella Geiger é uma artista contemporânea, que nasceu na cidade do Riode Janeiro, em 04 de abril de 1933. Seus pais, Jacob Icek e Golda Waldman, vieram da Polônia nos anos 1920 como imigrantes. Seu pai era um artesão de couro, com quem Anna recebeu o estímulo para desenhar desde a infância: “Era um artesão [...], ele desenhava o que ele via pela frente. Então você se acostuma desde criança a ver uma pessoa dessas. [...] Você fica com aquele jeito e realmente, eu desenhava desde criança” (GEIGER, 2021).

Em casa, a família falava um dialeto alemão, o que levou a artista, posteriormente, a se dedicar aos estudos da língua. Anna aprendeu o português com as empregadas com as quais convivia diariamente em sua casa, que ficava localizada na cidade do Rio de Janeiro. Anna cresceu sob a visão de diferentes culturas: a casa era cercada por centros de prostituição com mulheres francesas, também haviam cortiços e ruas por onde circulava a população negra, bem como trabalhadores e trabalhadoras com as mais diversas profissões, com destaque para as lavadeiras, por exemplo. Na vizinhança haviam casas de vila, na qual viviam famílias portuguesas, italianas e filhos de imigrantes europeus. Anna afirma que suas influências surgiram naturalmente onde cresceu e viveu. É interessante perceber como os desdobramentos entre famílias de imigrantes, e seus entrelaçamentos culturais, vão se filtrando, colidindo e trazendo novos significados à existência do indivíduo em relação à sociedade.

Stuart Hall (1996) reitera o fato de que as sociedades que são formadas por várias culturas e etnias, por encontros interculturais, chamadas de sociedades multiculturais, vêm se tornando crescentes desde do século quinze, com os deslocamentos populacionais através da migração. Esses movimentos territoriais sociais ocorrem por diversos motivos: “desastres naturais, alterações ecológicas e climáticas, guerras, conquistas, explorações do trabalho, colonização, escravidão, semiescravidão, repressão política, guerra civil e subdesenvolvimento econômico” (HALL, 1996, p. 55).

Os deslocamentos das pessoas para outros lugares resultam na formação de culturas híbridas e do estabelecimento de relações tensas e complexas com contradições internas e políticas. Isso fomenta ainda mais as possibilidades de novas ideias e novos modos de criar, produzir, trabalhar e de viver. Geiger cresceu sob essa perspectiva imigratória e sob o reconhecimento de seu espaço cultural, formulando muitos questionamentos sobre seu modo de pensar e agir na sociedade (GEIGER, 2019a).

As questões de identidade e desconstrução e ressignificação do eu em relação à sociedade multicultural faz com que os artistas ganhem um “suplemento simbólico”, pois “novas reflexões pós-modernas, sobre geografia-periferia, velocidade-memória, subjetividade-alteridade, política-história, incidiram a favor sobre o olhar da obra, sobre sua atualidade e diferença sobre suas várias almas”

(NAVAS, 2007, p. 19).

Em 1949, Geiger começou a estudar arte e expressão, com a renomada artista Fayga Ostrower<sup>19</sup>, em seu ateliê no Rio de Janeiro, permanecendo ali até 1953. Nos primeiros estudos com Fayga, Anna teve forte influência sobre sua prática artística, debatendo questões socialistas e aprofundando os questionamentos sobre o papel da arte e do artista dentro da sociedade. À medida que Anna estudava com Fayga, ficava mais encantada pelos seus ensinamentos, mudando seu comportamento, esse fato trouxe preocupação para seus pais, que a proibiram de frequentar a escola de Fayga. Mesmo assim, posteriormente, Anna Beela Geiger voltou a frequentar às escondidas. Essa formação inicial foi muito importante para Geiger (BARROS; FAVRE; ZOLADZ, 2021).

Se eu tivesse de resumir em apenas uma palavra o que Fayga significou como artista, teórica, educadora e mulher, o termo seria coragem, substantivo que, além de querer dizer 'bravura em face do perigo', é uma mistura de resolução e ousadia diante do e no mundo (GEIGER, 2006, n.p.).

### Figura 11 - Fayga em seu ateliê em Flamengo



Fonte: INSTITUTO FAYGA OSTROWER, 1982.

Seus estudos incluíam uma perspectiva interdisciplinar nas artes, abrangendo

---

<sup>19</sup> Fayga Ostrower foi professora e teórica da arte, formada em artes gráficas, pela fundação Getúlio Vargas (FGV). Desenhista, ilustradora, pintora e gravadora, ganhou inúmeros prêmios, entre eles o Grande Prêmio Nacional de Gravura da Bienal de São Paulo, em 1957.

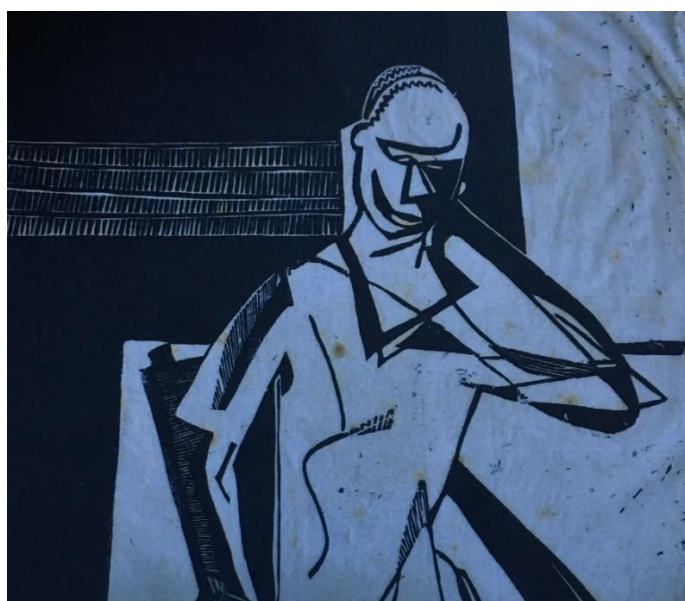
práticas como as visitas às favelas e a outras comunidades, pesquisas sobre a arte africana, pintura de retratos de mulheres negras lavadeiras e de seus filhos.

[...] Íamos com Fayga para as favelas. Algumas eram em Santa Teresa, ao lado de onde ela morava. Íamos lá para desenhar aquelas pessoas, na maioria mulheres negras com suas crianças, que se sustentavam como lavadeiras de roupa. O rio carioca passava por lá. Levávamos nossos cavaletes. Então, isso não tinha nada a ver com escola de Belas Artes. Creio que aquilo já significava uma tomada de decisão política. (GEIGER *apud* BARROS; FAVRE; ZOLADZ, 2021, p. 44-45).

Os trabalhos de Fayga Ostrower estão relacionados à vanguarda artística brasileira, sendo reconhecidos através de sua arte abstrata. A artista chegou ao Brasil em 1934, refugiada do nazismo que estavam em plena expansão. Deu início aos seus trabalhos artísticos após o fim da Segunda Guerra Mundial. Suas produções, então, fizeram parte do momento político, social e cultural brasileiro (GEIGER, 2006).

Creio que cada artista só pode criar de dentro para fora, falando de experiências vividas em sua própria época. Ele não pode reviver épocas passadas nem antecipar épocas ainda não vividas, pois não existe procuração para o ato criador. Mas isto não significa que ele parte de uma tábula rasa. A sua experiência individual, historicamente única, se interliga com toda uma linha de evolução humana – quer dizer, ela foi possível só porque existiram experiências anteriores. Se sua obra for válida, o artista nos reata para futuras experiências, embora não possa prevê-las. (OSTROWER, 1969, n.p.).

**Figura 12 - Anna Bella Geiger, Menino negro gravura em metal 1950**



Fonte: BARROS; FAVRE; ZOLADZ, 2021, p. 44.

O abstracionismo causou um grande movimento no país. Os artistas utilizavam

suas linguagens visuais como uma ferramenta para protestar contra as injustiças sociais e os desmandos políticos, criando-se uma espécie de resistência da arte no âmbito social, reunindo nomes como Fayga Ostrower, Oswaldo Goeldi, Livio Abramo entre outros. Dentro da corrente artística do abstracionismo, a principal tática de criação estava na ideia e nas escolhas dos métodos e materiais que os artistas selecionavam para criar.

No Expressionismo, alguns dos conceitos essenciais sobre arte pautavam-se no ideológico, em atitudes como a escolha preponderante dos meios gráficos, acentuadamente o uso da xilogravura e da gravura em metal (além do desenho). Isto em função de seu caráter multiplicador e conseqüente possibilidade de maior distribuição em virtude de seu baixo valor mercadológico, ideias caras àqueles artistas quando se leva em conta seu significado social (GEIGER, 2006, n.p.).

Geiger começou seu trabalho com vínculos ao abstracionismo informal e, em 1950, participou de sua primeira exposição nacional de arte abstrata, na cidade de Petrópolis, Rio de Janeiro (GEIGER, 2006).

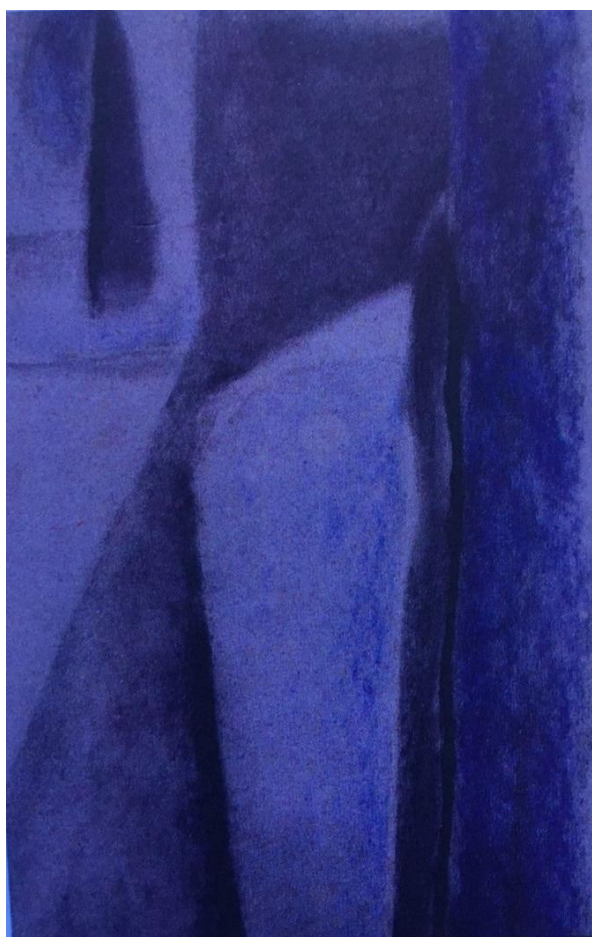
A primeira exposição de arte abstrata foi em fevereiro de 1953, no Hotel Quitandinha, em Petrópolis, cidade próxima ao Rio de Janeiro. O Décio Vieira era de lá e conhecia o prefeito. É importante lembrar que já havia um bom número de artistas abstratos, e precisávamos expor. A primeira vez que expusemos juntos foi em um lugar surreal, o Salão Assyrio, no subsolo do Theatro Municipal. É um salão decorado com azulejos de motivos assírios, inspirado no Museu Pergamon, em Berlim. No ano seguinte houve uma ruptura de ideias entre a Lygia Pape e a Fayga Ostrower, porque a Lygia se ligara aos concretistas e depois ao neoconcretismo. Eu estava em Nova York. (BARROS; FAVRE; ZOLADZ, 2021, p. 50).

Geiger utiliza a gravura no abstracionismo como uma forma de resistência à pintura, considerando a “gravura uma escolha mais verdadeira, essencial, inclusive mais despojada, em função do próprio suporte – o papel” (GEIGER, 2006, p. 12). Em seus trabalhos, Anna Bella Geiger traz essas questões de identidade, de representação e denúncia do momento histórico. Questionar e denunciar a homogeneização cultural era um dos enfoques de Anna Bella Geiger.

Hall (2003) afirma que quanto mais o mercado global toma conta da vida social das pessoas e se expande em relação à globalização – através das mídias sociais, políticas, econômicas, culturais, artística, e todas essas relações interligadas entre si –, maior a perda da identidade cultural de um indivíduo e de uma determinada sociedade. Assim, o autor faz uma crítica à globalização contemporânea, como uma

geradora de tendências culturais à homogeneização, definindo-as como um sistema de desigualdade e instabilidade profundas, sobre qual nenhuma sociedade, nenhuma potência, possui um controle absoluto.

**Figura 13: Anna Bella Geiger - Sem título, pastel e crayon sobre papel colorido – trabalho exibido na 1ª exposição nacional de arte abstrata 1953.**



Fonte: BARROS; FAVRE; ZOLADZ, 2021, p. 51.

Nestor García Canclini (2011) contribui com esta reflexão e acrescenta que dentro das propostas das vanguardas estéticas e da arte moderna não se podia representar abertamente, dentro do universo artístico, questões políticas e ideias de mudança do cenário social. O sistema do mercado de arte e suas produções estavam inseridas dentro de um sistema reprimido:

O mercado artístico, a reorganização da visualidade urbana gerada pelas indústrias culturais e a fadiga do voluntarismo político combinam-se para tornar inverossímil toda tentativa de fazer arte culta ou do folclore a proclamação do poder inaugural do artista ou de agentes sociais proeminentes. (CANCLINI, 2011, n.p.).

Os artistas encontram, dentro desse lugar, movimentos e formas de lutar contra essa corrente padronizada e linear artística, fazendo manifestos e criando uma linguagem que não fosse cristalizada pelos estilos e “ismos” globalizados pelo mercado político e social.

Dentro da globalização contemporânea existe um paradoxo da cultura global, no qual a luta entre os interesses locais e os globais não estão definitivamente concluídas (CANCLINI, 2011). Hall (2003) exclui as similaridades e diferenças como divisões binárias fixas, afirmando que as generalizações se tornam difíceis diante de uma complexidade multicultural. Apresenta os conceitos de raça e etnia, a compreensão da cultura além das opções binárias (categorias do hibridismo), e os questionamentos dos discursos dominantes da política ocidental e do estado liberal como os efeitos disruptivos da questão multicultural. Sendo assim, cada identidade é própria e é formada pela hibridização social e cultural, através da articulação desses movimentos efêmeros inacabáveis e transitórios: sempre haverá encontros com outras culturas.

Em entrevista ao instituto Tomie Ohtake, em julho de 2004, Anna Bella Geiger fala sobre sua experiência em ser uma artista com signos artísticos europeus e nacionais.

De fato, não é tão harmonioso. Eu hoje entendo que as referências, principalmente as minhas referências sobre identidade, se acentuam por várias vias. Eu acho que minha a minha inserção na arte moderna, na época, e na abstração se deu porque o que contava era a expressão do indivíduo, a originalidade, numa busca essencialmente formal, e não levantava essa questão de uma maior identidade como cultura judaica ou por compromissos de ordem representativa, derivados de uma ideologia política. Por outro lado, sendo a Fayga da mesma origem, e também não considerando essencial esse elemento de uma identidade religiosa, mesmo assim faces dessa identidade produziram certos aspectos em meu trabalho. (NAVAS, 2007, p. 81).

Anna Bella Geiger acredita que, no início, não tenha levado em consideração esses aspectos sociais e culturais, pois, a princípio, via a arte como “apenas” uma forma de expressão. Porém, em sua fala, ela evidencia que esses assuntos estavam intrínsecos em seu processo. Assim, se a formação da nossa identidade deve estar sempre sob revisão e rasura, no caso de Anna, essas transformações parecem ser respostas às experiências sociais migratórias (HALL, 2006).

Foi a partir da Segunda Guerra Mundial, no ambiente familiar da artista, que começaram a surgir alguns “fantasmas” sobre questões sociais, culturais e políticas. Anna Geiger testemunhou e sentiu na pele os eventos trágicos que aconteciam no mundo na metade do século 20 e isso aparecia em seu trabalho como respostas críticas e de resistência como “puro jogo das possibilidades de linguagens e dos materiais” (NAVAS, 2007, p. 41). Essas questões pessoais e sociais, nos trabalhos de Anna, sempre se interpenetram.

No fundo, tudo se remete a uma equação significativa da artista: aquela de sair das armadilhas visuais conceituais que a história das formas e da cultura coloca. Anna Bella Geiger, com um pé da história, no presente, e outro no mito, na cultura tem-se movido numa oscilação estratégica para não cair em monopólios, fundamentalismos estéticos ou temporais, como se fossem ideológicos (NAVAS, 2007, p. 41).

Tadeu Chiarelli<sup>20</sup> (2007), em seu artigo “Anna Bella Geiger: Outras anotações para o mapeamento da obra”, escreve sobre alguns momentos importantes dentro da trajetória da artista, que o crítico e curador Fernando Cocchiarale identificou nos processos de Anna Bella Geiger: O início de sua carreira, nos anos 50; a produção de gravuras que fizeram parte da coleção viscerais, de 1965 a 1968; suas indagações e questionamentos sobre o universo da arte, a partir de 1973 e suas pinturas nos anos de 1980, levando, posteriormente, à produção de peças em cera e metal, que, segundo Chiarelli (2007) são quase objetos, quase gravuras, quase pinturas, superfície/estofa; uma espécie de síntese constelar de seus diversos tempos e territórios.

O início da obra abstrata de Anna Bella Geiger aconteceu no mesmo momento em que Fayga foi desenvolvendo seus trabalhos, uma vez que não haviam muitos exemplos e inspirações de arte abstrata no Brasil, como a própria artista esclarece em uma entrevista a Navas (2007):

Fui compreender, isto é, trabalhar dentro da abstração quase ao mesmo momento em que Fayga foi desenvolvendo o seu trabalho em 52 e 53. Em relação aos pares da minha geração, não os tinha. Eu estudava na Faculdade Nacional de Filosofia e ao mesmo tempo participava dos Salões Nacionais. No início de 53, o Décio Vieira organiza uma exposição no Hotel

---

<sup>20</sup>Tadeu Chiarelli é professor Livre-Docente do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde também coordena o Grupo de Estudos Arte&Fotografia do Centro de Pesquisa Arte&Fotografia e o Grupo de Estudos de Crítica de Arte e Curadoria.



Quintandinha, imagina! O Décio era de Petrópolis. Conseguir o espaço naquele hotel já foi incrível, mesmo sendo durante o carnaval. Eu não fui a exposição. Essa foi a primeira exposição de arte abstrata brasileira. Participamos eu, Lygia Clark, Lygia Pape, uns vinte artistas. Eram os abstratos contra o resto do mundo. (NAVAS, 2007, p. 82).

De 1960 a 1965, Anna dedica-se à produção de gravuras com figurações abstratas. Neste período, a artista não encontrava mais afinidade com as questões de abstração formal e seus trabalhos com gravuras já estavam sendo fragmentados. Então, ela sentiu que uma nova forma de produzir e questionar a sociedade precisava ser criada, fomentando algo em sua natureza investigativa sobre a arte e o processo que ela já havia experimentado.

De 1965 a 1968, a artista produziu uma série de obras, chamada pela crítica como fase visceral. Esta fase antecipa a utilização de mapas e cartografias em suas pesquisas e desenvolvimentos artísticos, questionando limitações de territórios culturais em suas fronteiras geográficas. Neste período, mais especificamente em 1968, Anna desenvolveu atividades docentes no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), lecionando a disciplina de composição e análise crítica (JAREMTCHUK, 2007).

O curso ministrado por Geiger tinha como objetivo desenvolver a criatividade, sem currículos ou metodologias teóricas como base. O principal intuito era que os alunos conversassem entre si, para discutirem e escolherem qual metodologia iriam utilizar, sendo que, absolutamente qualquer manifestação artística seria permitida, desde a pintura até produção de um vídeo. A função principal do curso era trazer o “inconsciente do aluno através de símbolos para o exterior” (JAREMTCHUK, 2007).

Neste ambiente, Anna Bella considerava o museu como um território aberto e democrático, onde as ideias artísticas e os questionamentos dos visitantes e artistas pudessem ser transformadas em arte. A artista defendia o museu como um laboratório experimental, como um lugar que favorece a expansão da arte e seus conceitos, abrindo possibilidades para novos meios e métodos de exposição (JAREMTCHUK, 2007).

De acordo com García Canclini (2011), os desenvolvimentos sociais e econômicos modernos fizeram com que alguns lugares específicos, como os museus de arte, por exemplo, se tornassem fontes de distribuição de mercadorias e ideologias por meio de obras artísticas e seus movimentos estéticos. Essa organização política

e cultural dentro dos museus, faz com que as mensagens emitidas pelas obras artísticas sejam expansivas no meio da comunicação de massa e no sistema de ensino social. Deste modo, o autor afirma que “[...] uma classificação rigorosa das coisas, e das linguagens que falam delas, sustém a organização sistemáticas dos espaços sociais em que devem ser consumidos.” (CANCLINI, 2011, n.p.). Essas ordens sistemáticas ditam preceitos e estruturam a maneira como as pessoas devem ver e consumir arte, com pouca margem ao estranhamento, ao desconhecido e ao questionamento.

Enquanto nos museus os objetos históricos são subtraídos à história, e seu sentido intrínseco é congelado em uma eternidade em que nunca mais acontecerá nada, os monumentos abertos à dinâmica urbana facilitam que a memória interaja com a mudança, que os heróis nacionais se revitalizem graças à propaganda ou ao trânsito: continuam lutando com os movimentos sociais que sobrevivem a eles. (CANCLINI, 2011, n.p.).

Os processos tecnológicos dominantes alimentam as fortes alterações nas ordenações do espaço, através dos impactos sociais e políticos, estéticos e éticos. A grande questão é observar como Anna Bella Geiger se situa, nesse lugar de ordem e subordinação, à sistemas já prontos, como o museu pode também se tornar um lugar de ressignificação no modo de produzir arte. Transformar a ordenação do espaço dos museus em lugares de experimentações, promovendo novas tecnologias na criatividade e inovação, podem produzir novas estruturas sociais e uma nova alegoria de memória entre o espaço e tempo histórico-social.

Já a respeito do convocado termo de ideologia na obra de Anna Bella Geiger, este não se assenta inteiramente no uso oficial mais comum, associado à política, apesar de haver obras como *Burocracia* (1974) e mapas, rolos e vídeos que evidenciam essa preocupação com a ideologia, pela desconstrução de uma interpretação codificada. Deve ser entendida, então, de uma forma mais ampla, como a possibilidade de constituir outra margem para ela mesma estabelecendo uma imagética cultural, sem exclusões partidárias a arte é outro lugar ideológico. Um espaço reflexivo, imaginário, onde entrariam os símbolos e arquétipos que tanto peso têm em sua obra. (NAVAS, 2007, p. 27).

Dentro desse espaço reflexivo a que Navas (2007) se refere, Anna Bella foi atraída pelos movimentos e pelas novas condições sociais e políticas. Essa desconstrução de uma interpretação codificada ganhou forças no cenário da

ditadura militar, marcado por torturas, cárceres privados, perseguições e prisão política não somente daqueles que se pronunciavam contra o governo, mas também de artistas, intelectuais e cidadãos comuns. Era um estado vigilante e autoritário, cujas ordens de poderes políticos e sociais excluía as leis e os direitos democráticos do Brasil.

Anna Bella recebeu a visita de policiais, sendo questionada sobre a possibilidade de reproduzir dinheiro em sua prensa de gravura. Jaremtchuk (2007, p.75) afirma que “[...] naquela atmosfera apreensiva, sobretudo entre o golpe de 1964 e o AI-5, em 1968, inúmeros artistas trabalharam temas diretamente relacionados aos presos políticos, à prática da tortura, à supressão da democracia, às atrocidades e às perseguições abusivas [...]”.

Dentro desse aspecto, García Canclini (1984) escreve em “A socialização da arte”, que a arte no contexto da América Latina foi instigada justamente pelas experiências sociais que os artistas sofreram, por meio do agravamento das contradições da sociedade, da política e do capitalismo. Desta maneira, Anna Bella Geiger, através de suas experimentações, adaptava os meios de sua arte, realizando, a partir de suas obras, discursos históricos sobre os sistemas sociais a quais ela pertencia e vivenciava.

### 3.1 Viscerais

No final da década de 60, Anna Bella Geiger não via mais significado ou desafio estético dentro do abstracionismo informal, que era o seu principal meio de manifestação artística e de expressão. Começando a questionar suas propostas e processos de criação e a produzir desenhos com tinta guache sobre papel, construindo formas orgânicas, lembrando pedaços de figuras e órgãos do corpo humano, conversando com outros artistas da época, como Artur Barrio, estudado no capítulo 1. Utilizando apenas três cores (vermelho, azul marinho e marrom) passou a produzir uma série de desenhos que, mais tarde, em 1968, seria intitulada pelo crítico de arte Mário Pedrosa<sup>21</sup> como fase visceral. Durante cinco

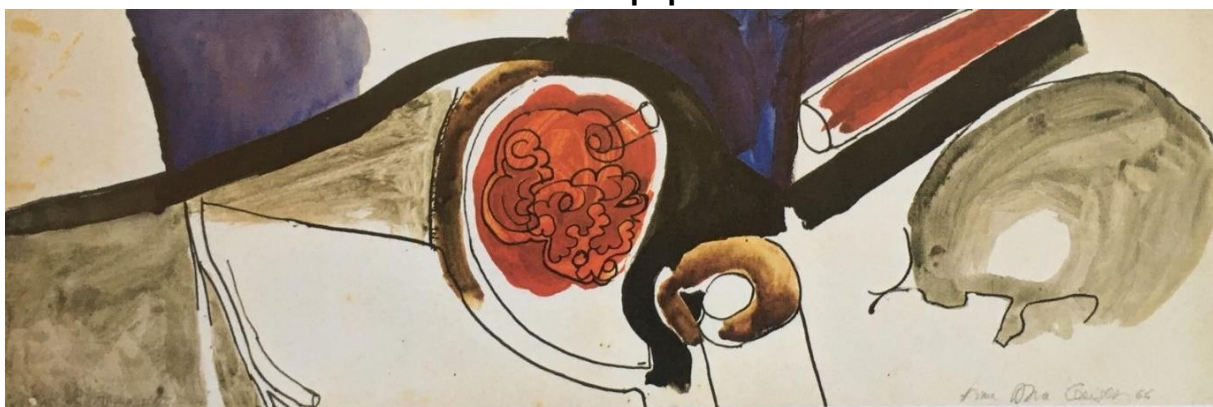
---

<sup>21</sup>Mário Xavier de Andrade Pedrosa (Timbaúba, 25 de abril de 1900 — Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1981) foi um advogado, escritor, jornalista, crítico de arte e ativista político brasileiro, iniciador das atividades da Oposição de Esquerda Internacional no Brasil, organização liderada por Leon Trótski, nos anos 1930, e da crítica de arte moderna brasileira, nos anos 1940.

anos, Anna produziu aproximadamente quarenta desenhos e trinta e cinco gravuras “viscerais”(JAREMTCHUK, 2007).

Ao refletir sobre essa fase, lembro-me bem de como me encontrava naquela época, em uma radical e urgente premência, não apenas de ordem pessoal, mas ética e estética, tentando decifrar, dentro daquelas circunstâncias políticas, algum outro “código” no qual eu pudesse exprimir meu sentimento como artista em relação ao momento político que o Brasil e nós, cidadãos, enfrentávamos em 1964, com a ditadura militar. O corpo sempre foi um instrumento político. O corpo possui um discurso político sobre a sociedade. Apesar de naquele momento a “apropriação” de um outro sistema em meu trabalho ter sido tão estranhada e criticada pelas Artes Visuais no Rio de Janeiro, basta nos lembrarmos que um dos terríveis tabus que dominaram a área de pesquisas e estudos científicos foi o conhecimento do corpo humano. Foi uma cultura do segredo que existiu durante os 400 anos de Inquisição na Península Ibérica – Espanha e Portugal - e também no Brasil, até 1830. Goya viveu nessa época. E Leonardo da Vinci (séc. XV), ao tentar expressar sua busca sobre o mistério da existência através de detalhadas e precisas descrições anatômicas do corpo humano, realizou dissecações então proibidas, que quase o levariam à prisão” (GEIGER, apud NAVAS, 2007, p.91).

**Figura 14 - Anna Bella Geiger, Cérebro – 1966, guache e nanquim sobre papel**



Fonte: NAVAS, 2007, p. 65.

A artista encontrava-se em pleno questionamento de seus códigos e técnicas, sentindo um desejo premente de experimentar uma nova linguagem, não somente por fatores estéticos, mas pela necessidade urgente de dialogar com fatores éticos e políticos. Anna Geiger construiu um processo de apropriação das figuras e imagens do corpo humano para criar outras formas de corpo, outros modos de representação.

O interesse se volta para a ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais, mas não mais simplesmente como obras. E agora, a ação ou exercício para o comportamento que passa a importar: a obra de arte criada, o objeto de arte, é uma questão superada, uma fase que passou. Um som, um grito pode ser um objeto. (OITICICA, 1968 apud FREITAS, 2015,

p.248).

Como observa Oiticica, o corpo e suas representações estavam fortemente vinculadas no processo de desnaturalização dentro da arte contemporânea. Anna Bella Geiger começa a usar o corpo, às vezes o seu próprio, ou a representação deles, não se limitando às infinitas possibilidades de sua imaginação, mas provocando indagação, mediação e manifestação através dos acontecimentos políticos e cotidianos.

Em entrevista para Estefânia Macarini Rubino, Anna Bella Geiger reflete sobre a importância de sua fase visceral, momento em que ela assevera que essa produção foi resultado de uma “série de circunstâncias e contingências” em relação ao cotidiano e ao espaço-tempo em que estas obras foram criadas. Após passar pela fase do abstracionismo informal, a artista, a partir de 1965, vê seu trabalho sob fortes influências e confrontos com as questões sociais e políticas no Brasil. Essa passagem do abstracionismo informal para a fase visceral se dá com as rupturas que a artista teve em relação ao pensamento formal abstrato e ao caminho desconhecido, onde ela não sabia muito bem onde poderia chegar (RUBINO, 2016).

A passagem se dá com a ruptura que começa a ocorrer em relação ao pensamento formal abstrato e é quase incontrolável não no sentido de saber por onde vou, mas de não conseguir mais acreditar na própria capacidade de transformação dentro da minha obra abstrata. Isso era muito angustiante porque eu começava a entender que além de precisar formular o que estava acontecendo estaria aí também a perda, a negação de tudo em que eu tinha acreditado. (RUBINO, 2016, p. 103).

A artista destaca que o momento político não foi, a princípio, o que a levou a fazer mudanças e alterações em suas criações e convicções dentro do abstracionismo, mas a conjuntura social da ditadura militar provocou reflexões que trouxeram várias rasuras e brechas dentro de sua fragmentação do corpo na fase dos desenhos viscerais.

Estas rupturas e questionamentos surgiram a partir de publicações em revistas e jornais nas quais haviam ilustrações sobre o corpo humano fragmentado e seus órgãos. “Começam a me suceder estranhos cérebros, tubos onde correm sangue, crânios como em obras que denominei de ‘Cérebros’, ‘Coração e outras Coisas’, numa transferência dos desenhos para a gravura em metal” (RUBINO, 2016, p. 104).

**Figura 15 - Anna Bella Geiger - Órgão Ocidental – 1966, guache e nanquim sobre papel**



Fonte: NAVAS, 2007, p. 64.

Dentro desse contexto, é necessário considerar que a pesquisa histórica ou a análise de uma imagem fotográfica, como as imagens a que Anna Bella teve acesso através das publicações de jornais e revistas da época, podem gerar inúmeras interpretações e apontar diferentes construções de sentido, dependendo do repertório dos leitores e das leitoras. “O papel da fotografia é conservar o traço do passado ou auxiliar as ciências em seu esforço para uma melhor apresentação da realidade do mundo” (DUBOIS, 2009, p. 30).

Logo, uma imagem possui informações da realidade registrada e de sua historicidade. Preserva e divulga uma memória cultural social. A imagem fotográfica utilizada com o auxílio de outras fontes históricas, sociais, e culturais, permite gerar muitas reflexões e intervenções sobre vários aspectos da sociedade, possibilitando a expressão do imaginário social, político e econômico dos sujeitos pertencentes ao espaço e tempo observado. “Toda fotografia é uma possível contribuição à história, qualquer fotografia, em certas circunstâncias, pode ser usada para romper o monopólio que hoje a história tem sobre seu tempo” (BERGER, 2017, p. 109).

A artista teve acesso à informação dentro de um contexto na reprodução de

imagem e sua distribuição, e fez, através desses códigos sociais, culturais e políticos, sua leitura individual. Nessa perspectiva, suas criações e obras fazem parte de uma construção social que pode ser observada, também, como um documento histórico da época.

A leitura de Anna Bella Geiger sobre os impressos, junto com seus conhecimentos científicos e sociais, propiciou um sentido que acessa as visões contemporâneas do espaço e seu cotidiano político. Ela, enquanto observadora e sujeito interpretativo e investigativo, é também uma receptora que cria significados de acordo com sua visão de mundo. A artista apropriou-se dessas fotografias como fonte histórica, documental, e ponto de partida para novos projetos e busca de novos conceitos.

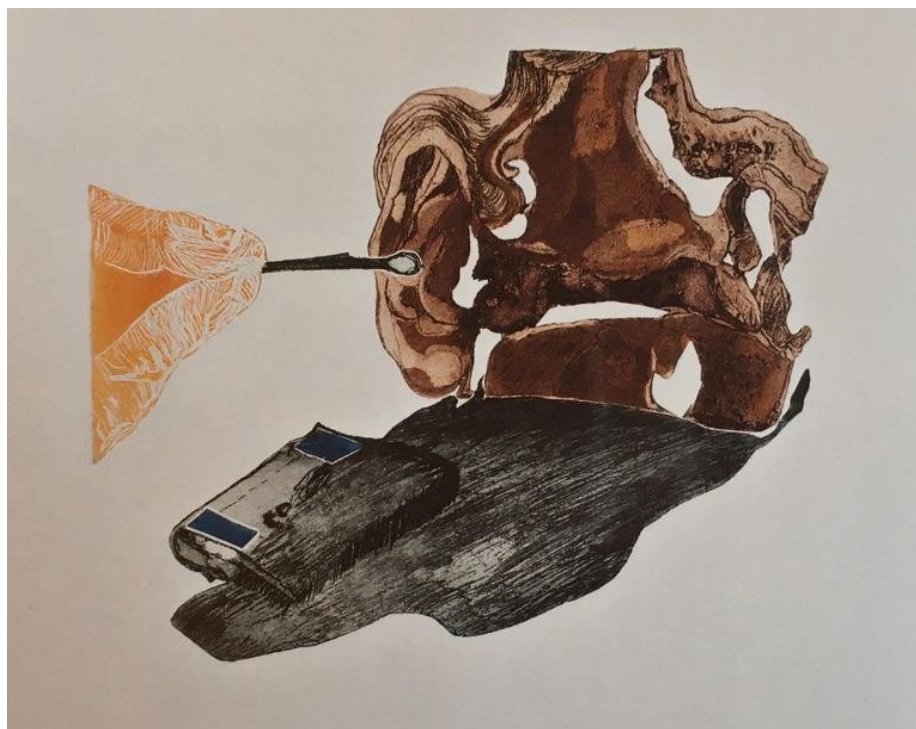
O sujeito, quando olha a fotografia, estabelece uma ponte entre aquele momento e o espaço que está na imagem e o momento que ele está vivendo. Este, possivelmente, é o seu exercício, pois a fotografia transforma o passado em objeto de carinhoso respeito, confundindo diferenças morais e desarmando julgamentos históricos, através do patético generalizado — que é o olhar para o tempo passado (SONTAG, 1983).

Percebe-se, nestas propostas de Geiger, novas conexões e descobertas de sentidos entre os fragmentos humanos e as coisas do dia a dia. Um objeto simples como o cotonete (figura 16) suscita sentimentos diversos, efeitos invasivos, nos limites da violência entre o que está fora e o que está dentro do corpo. Na ditadura, introduzir objetos nos corpos era uma prática de tortura<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup>Sobre esse assunto, friso o caso da jornalista Miriam Leitão, que, recentemente (abril de 2022) teve seus relatos de torturas questionadas por Eduardo Bolsonaro. Grávida, ela sofreu uma série de agressões, além de assédio moral e sexual. A Jornalista foi colocada em uma sala escura, com uma cobra. Eduardo Bolsonaro, em seu artigo "Única via possível é a democracia", diz que duvida dos relatos da jornalista, e que sobre esse ocorrido, tem "pena da cobra". Ver mais em: <https://www.istoedinheiro.com.br/jornalista-miriam-leitao-se-manifesta-apos-fala-de-eduardo-bolsonaro-veja-o-post/>

**Figura 16 - Anna Bella Geiger - Limpeza de ouvido com cotonete – 1968, água-tinta, água-forte e relevo.**



Fonte: NAVAS, 2007, p. 66.

**Figura 17- Anna Bella Geiger - Fígados conversando, 1968 – água-tinta, água-forte e recorte.**



Fonte: NAVAS, 2007, p. 67.



Na figura 17, o efeito quase espelhado no encontro dos corpos faz pensar nos contrapontos humanos, nas mediações entre o positivo e o negativo, nas nuances da variação da cor e dos cinzas e pretos, nas assimetrias sociais e nas relações de poder. No fim dos anos 60 para os 70, Anna Bella Geiger já estava saindo dessa fase visceral, na qual de certa maneira, a artista tinha se apropriado das representações do corpo para imaginar e recriar outros tipos de corpos. Dária Jaremtchuk (2007) afirma que, em 1967, o crítico de arte Mario Pedrosa havia entendido o que a artista estava produzindo como uma profunda reflexão sobre os mistérios e arquétipos de representações que o corpo humano possui. Para ele, Anna via o corpo humano como um relógio, e as vísceras eram pedaços vivos que se movem dentro das suas representações. Abordar temas como o corpo humano, implica também entender o que acontece fora dele, e o contexto no qual está inserido, submetido, como a ditadura militar.

Inúmeros sociólogos diagnosticaram doenças e tratamentos para o 'corpo social'. Para alguns críticos, como para Anna Bella, as gravuras viscerais conectam-se como o momento histórico, ou seja, com a ditadura militar iniciada no Brasil em 1964. (JAREMTCHUK, 2007, p. 75).

É possível pensar que as obras da fase Viscerais tenham relação com o momento histórico. Limpeza do ouvido com cotonete era muito comum objeto serem introduzidos nos corpos torturados, logo, Ana Bella Geiger parece fazer um eufemismo<sup>23</sup>. Aquele corpo esquelético, os ossos, tudo isso comunica algo importante. Fígados conversando nos remetem a expressões populares, como "pensar com o fígado", referindo-se à raiva, ao rancor, sentimentos que eram muito sentidos nessa época.

Posteriormente, Anna Bella Geiger assumiu que seu trabalho "viscerais" tinha uma forte influência das questões políticas que ela vivenciou. A cada imagem, a cada fragmento do corpo, a artista constituiu um discurso político visual e cultural. Desta maneira, pode-se conceber as gravuras viscerais como ressignificações políticas do corpo humano (JAREMTCHUK, 2007)

As vísceras expostas nas obras de Anna Bella relacionam-se com o cotidiano

---

<sup>23</sup>Eufemismo é uma figura de linguagem que emprega termos mais agradáveis para suavizar uma expressão.

da ditadura, soando como uma busca de identidade e integridade de seu corpo físico e o corpo social.

Anna Bella nos dá em várias de suas gravuras atuais imagens impressionantes, seja, por exemplo, dos órgãos genitais por dentro, ou do mistério formativo dos embriões. Na escalada em que se encontra não lhe interessa a unidade formal da gravura, ou mesmo sua composição unida, e tampouco os aspectos decorativos da cor. A cor, para ela, agora é um acessório entre o vermelho, que é sangue e os cinzas e marrons, que são como que os tecidos de que os embriões se fazem. O campo branco do papel invade o campo próprio da gravura, e as partes desta tendem a se separar como uma operação de cissiparidade, para ganhar autonomia no espaço real e se comportar nele como outros seres vivos. Ao tentar definir a materialidade das vísceras do corpo humano, Anna Bella, no fundo, o que procura é recriá-las, dar-lhes vivência própria e autônoma, e mostrar que a vida múltipla se perpetua na dissociação do próprio corpo (PEDROSA, 1967, n.p.).<sup>24</sup>

Desta maneira, a artista foi construindo sua identidade e expondo as mazelas políticas, sendo movida por fundamentos históricos, econômicos e artísticos, problematizando essas questões de identidade dela própria e do coletivo, dentro do território brasileiro. A seguir é possível observar alguns exemplos de apropriação da imagem e corpo como forma de desnaturalização dos processos artísticos, e a poética do corpo exprimindo sentimentos de luta e resistência.

A diversidade dos trabalhos da artista procuram ideais para marcar seu tempo e seu modo de estar no mundo. Tendo a arte como lugar de resistência e de luta, Anna Bella Geiger liga sua imagem à perspectiva de encontrar dentro do território, sua identidade. Nesse sentido, Geiger utiliza-se do autorretrato de forma desestruturada, buscando desvencilhar-se dos padrões voltados à utilização do corpo como expressão de individualidade, usando-o então como meio de abordar embates sociais, políticos e culturais, quebrando tradições e afirmando a subjetividade contemporânea (CHIARELLI, 2020).

Através de seu discurso, Arlindo Machado (2015) aponta a sensibilidade do artista como ferramenta para extrapolar o espaço imaginário do quadro – o que ele intitula como “extraquadro” – tornando a representação um lugar de autonomia e que dialoga com a ideologia que se deseja retratar:

Quanto mais a foto deixa entrever o seu mecanismo enunciativo, mais ela

---

<sup>24</sup>Publicado originalmente no catálogo da mostra Anna Bella Geiger, Galeria Relevo, 1967. Reimpresso em Mario Pedrosa. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1980 and Anna Bella Geiger: *Constelações*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996.

se liberado do fetiche do extraquadro e se abre a essa outra cena, invisível, a cena do próprio trabalho produtor de signos. Abrir o espaço da representação a esse lugar cego, significa trazer à tona as relações de produção em que se dá o trabalho enunciativo, bem como colocar em evidência as forças ideológicas que estão interagindo no resultado final. (MACHADO, 2015, p102).

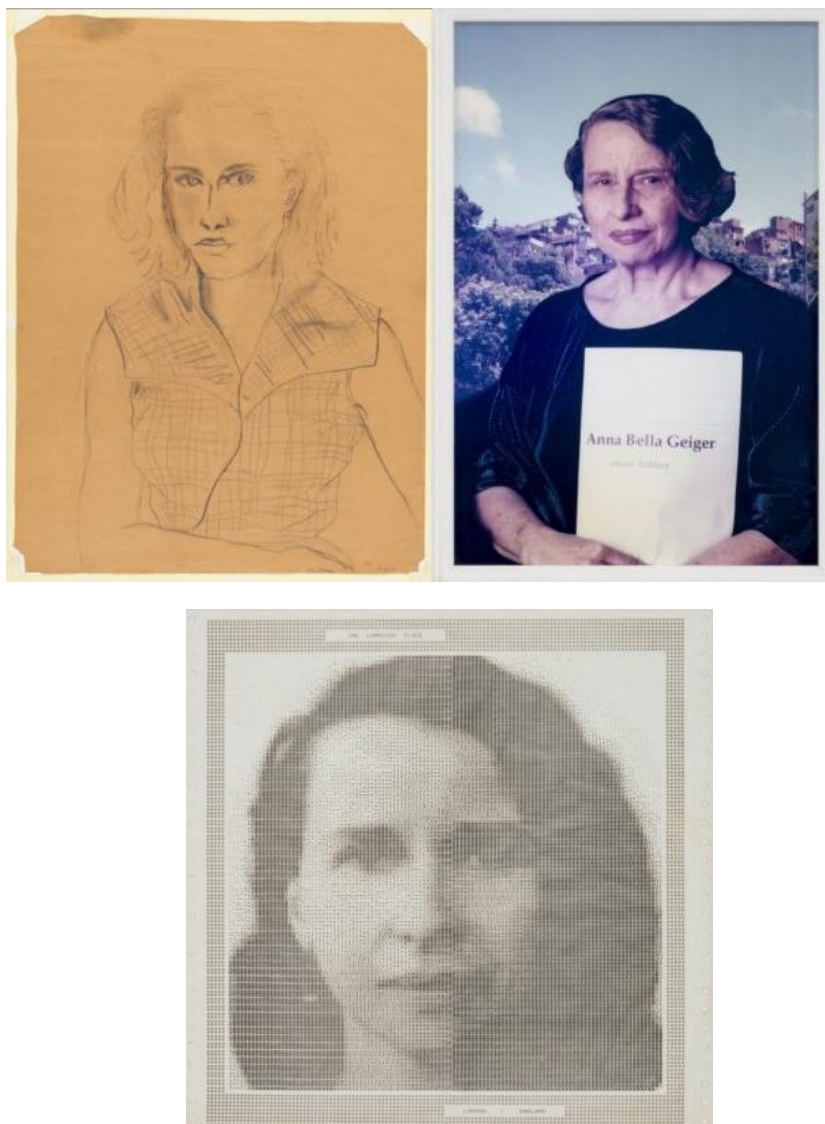
Dentro dos meios que a artista tem para produzir e questionar seu lugar no mundo, ela mergulha em propostas conceituais, fazendo uso de artifícios como a fotografia, a gravura, o vídeo, a instalação, entre outros e, como método, em grande parte dos trabalhos, a cartografia (CHIARELLI, 2020). A fotografia e o vídeo anunciam um novo modo de produzir sua arte e Anna Bella Geiger começou muito cedo a usar esses meios tecnológicos. Foi uma das pioneiras a trabalhar com o vídeo no Brasil, estando familiarizada a produzir fora de uma moldura e se entregar ao desconhecido, fazendo dos meios disponíveis, arte. (BARROS; FAVRE; ZOLADZ, 2021; CHIARELLI, 2020).

Geiger explica sua identidade através dos autorretratos e, no mesmo movimento, desapropria-se de si para falar do social e do coletivo. Sua imagem se torna veículo e meio de denúncia política, por intermédio de processos criativos que se entrelaçam sobre o abandono dos meios tradicionais, combinando várias técnicas, sendo a artista capaz de embaralhá-las, intercambiá-las ao infinito, questioná-las e revisá-las. (BARROS; FAVRE; ZOLADZ, 2021)

Chiarelli (2020) propôs uma leitura dessas imagens (figura 18) que fizeram parte de uma exposição no Rio de Janeiro (MASP/Sesc, 2020). O curador de arte chama a atenção para o primeiro autorretrato, no qual a composição foi feita como se Anna Bella Geiger desejasse se adequar às tradições da época, através dos gestos e semblante desenhado de maneira sintética, com os olhos voltados para o lado:

Essa adaptação do próprio corpo às estruturas da retratista tradicional, a ênfase à “expressividade” do olhar (olhos, as “janelas da alma”), atestam que, ainda em seu processo de formação, Anna Bella encarnava a visão que a sociedade ocidental construiu para a autoimagem do artista” (CHIARELLI, 2020, n.p.).

**Figura 18 - Anna Bella Geiger - Autorretratos – Grafite e carvão sobre papelfonte; Monalisa; Impressão em papel de imagem computadorizada**



**Fonte: CHIARELLI, 2020**

Na obra “Impressão em papel de imagem computadorizada”, feito aproximadamente 10 anos depois, Geiger assumiu uma outra linguagem, utilizando uma fotografia analógica de seu rosto, a qual, por meio do computador, foi processada e transfigurada para uma imagem cibernética. “Nada nessa peça exala a aura do artista: nada da expressividade do gesto autoral, do olhar denso. Esse autorretrato é manipulação e deslocamento puros” (CHIARELLI, 2020, n.p.).

Já em “Monalisa”, a artista se apropria da obra de Leonardo da Vinci e usa sua própria imagem entre um cartaz com o seu nome, “Anna Bella Geiger”, logo

depois abaixo, “Photo Ruber” e no fundo – como último plano – usa uma fotografia da favelade Santo Amaro, no Rio de Janeiro. Assim, utiliza-se desses elementos como modo de ironizar a si mesmo como uma “photo rubber stamp”, articulando as formas da história da arte e do cotidiano com a realidade social de sua cidade natal (CHIARELLI,2020).

Em outra vertente, é possível visualizar na obra “Brasil nativo/Brasil alienígena” de Geiger (1977), a artista concebendo outros significados para o aproveitamento de sua imagem, uma vez que se utiliza de cartões-postais industrializados para criticar a abordagem estereotipada da vivência e da cultura dos povos indígenas (figura 19). Deste modo, considerando a percepção distorcida que era proposta a despeito da presença marcante desse grupo social – e todas as violências e os inúmeros obstáculos que esse povo sofria –, surge uma nova maneira de retratar a questão identitária no Brasil. A artista, paralelamente, gera reflexões e questionamentos quanto à própria forma de se pensar e reproduzir esse tipo de arte (CHIARELLI, 2020).

A dimensão crítica de “Brasil nativo/Brasil alienígena”, ao ironizar os estereótipos de brasilidade muito divulgados naquele período pesado da história do país, funcionava como uma pá de cal jogada sobre eles. [...] Ao mesmo tempo, é interessante sublinhar [...] (que a obra) [...] pode ser entendida como a busca de Anna Bella por uma localização física e simbólica, a partir da constatação do que a artista não era, em relação à sociedade em que estava inserida. (CHIARELLI, 2020, n.p. ).

**Figura 19 - Anna Bella Geiger: Brasil Nativo/Brasil Alienígena**



**Fonte: CHIARELLI, 2020.**

Na série “Brasil Nativo/Brasil Alienígena” a artista ressignificou cartões-postais que representavam de maneira idealizada o cotidiano dos Bororo<sup>25</sup>, povo indígena do Mato Grosso. Estas imagens eram muito perversas, ainda mais dentro do contexto do Brasil nos anos 1970, em que as políticas de Estado do governo militar oprimiam e tratavam com violência os povos indígenas, ao mesmo tempo em que tentavam construir uma visão homogênea e passiva daquilo que chamavam de “índio brasileiro”. Cada postal gerou uma releitura feita com seu retrato, evidenciando a invasão dos brancos portugueses (alienígenas), problematizando as narrativas hegemônicas, o passado colonial e a realidade social do país, interpelando, com ironia, os processos de autorrepresentação e de identidade cultural.

Se a ironia de Geiger suscita incômodo e riso, é porque evidencia o que a noção de identidade nacional carrega de fetiche estéril, de simplismo, de pressuposto ideológico. Com a apropriação desviante da figura de um outro, Geiger injeta uma mirada ácida sobre a posição do artista na história da produção de imagens. Seus trabalhos lidam com o lugar de onde se vê, é o próprio olhar que está em jogo. Essas séries são a sustentação de um olhar que não pode se valer dos padrões da brasilidade bem-aceitos pelo discurso artístico-intelectual para representar a si mesmo. Na obra da artista, a fotografia é usada como inscrição, interstício, passagem, passeio. Num recuo discreto em relação à tendência de participação ativa das experiências artísticas dos anos 1970, Geiger propõe uma encenação solitária diante da câmera. A fotografia livra-se da missão de capturar o tempo (perdido) e converte-se numa tática que põe em crise o olhar por meio de operações aparentemente simples: justaposições, contrastes, assemblagens (ERBER, 2018, n.p.).

A artista também usava os vídeos como manifestação artística, acionando seu corpo (autorretrato), como ocorre na obra “Declaração em retrato” (1974), no qual a artista fala de maneira metafórica que “alguns de nós estão tentando mudar a situação” (GEIGER, 2006). Já em seu vídeo “Mapas Elementares I” (1976), a artista vai desenhando o mapa do Brasil em uma folha branca, escutando a música “Meu caro amigo,” de Chico Buarque. Deste modo, faz uso dessa temática para manifestar sua indignação com a ditadura.

Em uma entrevista realizada com Farias e Navas (2004), Geiger aponta a complexidade envolta por trás dessa crítica social, pois “[...] não podia fazer alarde

---

<sup>25</sup>O termo “Bororo” significa “pátio da aldeia” e atualmente é a denominação oficial. Os Bororo possuem seis Terras Indígenas demarcadas no Estado do Mato Grosso, num território descontínuo e descaracterizado, que corresponde a uma área 300 vezes menor do que o território tradicional. Ver Bororo in Povos Indígenas no Brasil, disponível em <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Bororo>, acesso em 10/mar/2022.

disso, ou mostrar o vídeo em lugares públicos. A gente nem sabia mais que tipo de coisa podia ser considerada ameaçadora, mas tinha que se manter a lucidez, não podia ficar paranoica” (NAVAS, 2007, p.82).

Tadeu Chiarelli (2020) comenta, em seu artigo “A obra de Anna Bella Geiger eo colapso do autorretrato Tradicional”, sobre a desestrutura técnica e científica com que Anna Bella Geiger representa a si mesma e sua realidade e circunstâncias, como ferramenta para descobrir e criar sua própria localização no espaço “na sua busca contínua dos entendimentos sobre aquele lugar que pode ser (ou vir a ser) seu local de ação perante a realidade da arte” (Chiarelli, 2020, n.p.).

Os autorretratos ou as fotografias de seu corpo, enquanto mediação e desnaturalização dos processos da artista, como caminho para perceber a realidade de suas indagações, materializam, também, as críticas ao sistema da objetividade da imagem. Essa diluição e essa transfiguração em relação ao seu retrato incorporam denúncias sobre a violência e a censura experimentadas no cotidiano, traduzindo gestos, cenários, ângulos, enquadramentos, luz, tipo de câmera, filme, artista e obra, em representação e ato político, bem como em poética e engajamento social.

### 3.2 Mapas

**Figura 20 - Anna Bella Geiger - Macio com flores e Mapas (2016) - Arte como continente.**



Fonte: ALZUGARAY, 2016.

Como observa-se até aqui, Anna Bella Geiger usa de vários meios para desnaturalizar ideias, conceitos e práticas de representação, apostando em processos criativos que aproximem a arte e a vida. Nas experimentações contínuas com esses meios e seus contextos, a artista volta-se para os usos de mapas, que, além de uma matemática importante, tornam-se um componente primordial em suas obras a partir dos anos 1970.

Anna Bella Geiger abordou limites políticos, geográficos e culturais, explorando as polaridades globais, os espaços de pertencimento, as relações entre o centro e a periferia, problematizando as disputas de poder que aí se instauram. Rompendo com visões binárias e dicotômicas dentro da arte, e cada vez mais distante da abstração geométrica e informal, a artista cria uma base consolidada e construtivista através de seu envolvimento com as narrativas históricas contemporâneas. Apropriando-se do universo cartográfico, propõe uma linguagem paralela e alternativa às maneiras de produzir e utilizar o mapa hegemonicamente (HERKOMMER, 2012).

Nos anos 1970, Geiger começou a se interessar pelos princípios cartográficos da geografia, precisando fazer buscas e pesquisas sobre o assunto – que parecia alheio ao sistema de arte. Em seus trabalhos, a artista teve que adequar suas ideias cartográficas a partir de mapas que não eram de sua autoria, usando a tática da apropriação. Ela transformava esses códigos em expressão e materialidades que redefiniam e borravam fronteiras físicas e simbólicas.

Jesús Martín-Barbero (2002) afirma que mapas e cartografias abrangem ideias e pensamentos sobre território num ambiente de disputas. O autor afirma que, para alguns, mapas são censuras e uma maneira de delimitar espaços cartográficos cognitivos, e que “não só reduz o tamanho do representado, como também deforma as figuras de representação” (BARBERO, 2002, p.11). No campo da ciência e da arte existe uma ambiguidade ilimitada através do plano de observação, no qual as tecnologias estetizam e alteram as formas e lugares. Desta maneira, Martín-Barbero recoloca uma pergunta retórica sobre a importância da existência dos mapas, já que estes impedem o indivíduo, afastando-o da necessidade de “traçar novos itinerários, evitando o risco de perder-nos, sem o qual não há possibilidade de descobrir/nos” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 11).



Considerando um certo determinismo que existe em relação à ideia do uso e interpretação do mapa, a lógica de Martin Barbero (2002) abre uma possibilidade de “fuga” em meios aos “labirintos”. Mapas também podem construir imagens e relações entre o social, o cultural e o político. Anna Bella Geiger cria exatamente pontos de fuga em suas representações enviesadas, invertidas e críticas através da utilização dos mapas. Dentro de uma crise em torno da linguagem da arte, a artista procura, em meio à questão de uma moral política e ideológica, constituir-se como sujeito, mapeando sua própria experiência estética (MARTÍN-BARBERO, 2002).

Anna Bella Geiger dedicou-se, então, a observar os mapas, e a refletir sobre os territórios, realizando uma vasta pesquisa sobre os mapas na renascença, as técnicas e o modo como faziam para calcular as distâncias, tentando refletir sobre o que era um meridiano e o que tudo isso significava. A artista investigou a história de Portugal antiga, relacionando com a questão ideológica da colonização do Brasil, estudou as estratégias de dominação usadas quando se confecciona um mapa, as relações de poder que marcam a distância entre aquele país e as novas terras descobertas, o modo como o “outro” aparece no desenho, percebendo que não há aproximações. Então, ela observava os mapas de Portugal e Brasil, sentindo que o oceano Atlântico parecia muito próximo. Essas pequenas coisas, esses detalhes constatados, são altamente políticos.

Uma crescente preocupação com o planeta Terra me levaria a entender melhor os elementos e métodos do sistema geográfico, os quais passei a utilizar desde então, com o objetivo de poder transformar o significado do que é território, limite, escala, estatística, contiguidade, ideologia política, elementos aplicados nesses “exercícios”, usando deliberadamente, entre outros recursos, a distorção cartográfica. (ZUCCA, 2018).

Anna Bella Geiger queria abordar questões geopolíticas, sociais, culturais e defronteiras, enfrentando outras perspectivas, outros pontos de vista. Para isso, a artista utilizou técnicas de desenhos e estudos cartográficos para começar a deformar, distorcer esses mapas que trariam muitos significados políticos e ideológicos através da intervenção e/ou associação a novos signos, como podemos observar na obra “América Latina”, de 1977 (Figura 21).

**Figura 21: Anna Bella Geiger, 'Am. Latina', 1977**



Fonte: GEIGER, 2020a.

Nesse trabalho, a artista pensa na América Latina e, foneticamente, as letras AMLT surgem em sua mente, levando-a a imaginar como a forma e o contorno se parecem com algumas questões sociais e culturais, transmutando o mapa em formato de amuleto, mulata e muleta. A artista reconfigura a América Latina, apropriando-se de elementos culturais e simbólicos.

[...] a apropriação, ao contrário, se define pelo direito e capacidade de fazer nossos modelos e as teorias, venham de onde venham, geográfica e ideologicamente. Isso implica não só a tarefa de ligar, mas também a mais arriscada e fecunda de redesenhar os modelos, para que caibam nossas diferentes realidades, com a conseqüente e inapelável necessidade de fazer leituras oblíquas desses modelos, leituras fora de lugar, a partir de um lugar diferente daquele no qual foram escritos. (MARTÍN-BARBERO, 2002, p.18).

Depois da década de 70, o conceito de espaço fica mais complexo para a artista, quando, então, sua arte se associa às ideias geográficas, através dos mapas, criando essas leituras oblíquas de que Martín-Barbero fala. Surgem leituras e denúncias sobre as políticas públicas, os estereótipos culturais, as exclusões e divisões sociais, “os discursos impostos pela hegemonia e principalmente os modos questioná-los com essas formas refinadas e frágeis, que transformam os objetos políticos de Geiger em objetos estéticos” (BARROS; FAVRE; ZOLADZ, 2021).

**Figura 22: Anna Bella Geiger - Correntes culturais 1976 - Tinta de máquina de escrever e colagem.**



Fonte: GEIGER, 2020b.

Anna Geiger buscou outras narrativas sobre uma geografia política, compreendendo que na própria história da geografia, os mapas se distorcem para representar certos continentes, a fim de contextualizar as hierarquias de poder entre territórios. Sobre essas narrativas artísticas, Geiger afirmou “[...] a minha geopolítica, ela se transformava em geopoética” (GEIGER, 2019) Logo, os trabalhos com os mapas dedicam-se a problematizar a autoridade do espaço codificado. São colocados em xeque o conceito e a identidade do território e “[...] no caso da cartografia artísticade Anna Bella, as representações caminharam cada vez mais para uma maior abstração, para uma maior liberação de coordenadas” (NAVAS, 2007, p23).

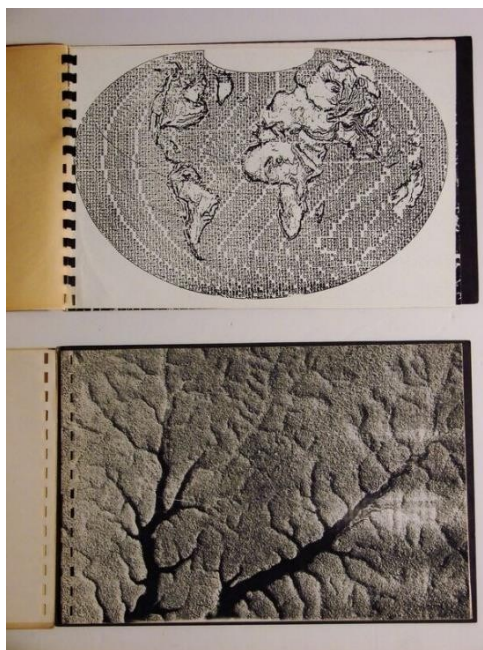
**Figura 23 - Anna Bella Geiger - Mapas Elementares III, frame vídeo P&B, comsom, 3 min, 1976**



Fonte: CASTRO, 2017.

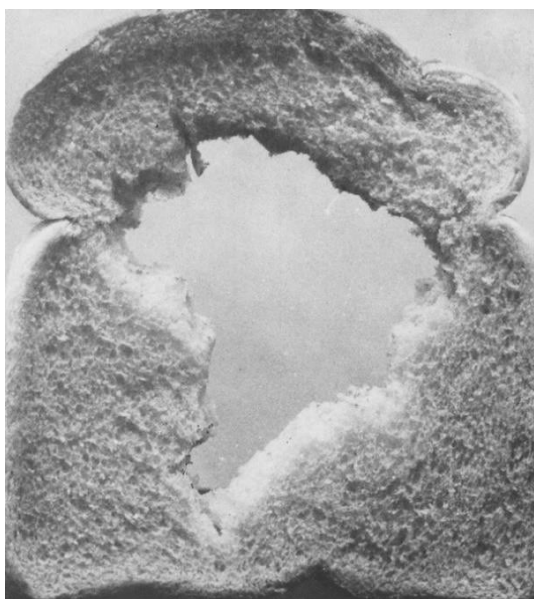
Segundo Navas (2007), através dos trabalhos “Mapas Elementares número 3”(1976), “Novos atlas” (1977) e “O pão nosso de cada dia” (1978), a artista emerge em uma “inversão paródica da lógica cartográfica”.

**Figura 24 - Anna Bella Geiger - Novos Atlas 1 e 2 - 1977**



Fonte: GEIGER, 2020b.

**Figura 25 - Anna Bella Geiger – recorte da obra O Pão nosso de cada dia**



Fonte: GEIGER, 1978.

Em “Mapas Elementares número 3” (figura 23), a artista cria um poema visual,

mostrando os estereótipos geralmente atribuídos às culturas latino-americanas, sugerindo os efeitos do território que se transforma em vista da exploração econômica e social, associando formas como um amuleto e uma mulata. Em “Novo Atlas” (figura 24), Geiger traça limites e esferas através de linhas datilografadas legíveis ou encobertas pelos continentes, determinando novas formas e conceitos sobre aspectos nacionais e internacionais, questionando fronteiras e territórios.

Na obra “O pão nosso de cada dia” (figura 25), a artista apresenta perfis de mapas do Brasil e da América Latina, através de um vazio nas fatias de pão, jogando com os sentidos de bordas de miolo. Essa obra será analisada com mais detalhes no capítulo três. Essas inversões cartográficas permitem criar um novo imaginário, um novo pensar por meio das distorções dos mapas e dos sentidos nas obras de Geiger. Martín-Barbero (2002) chama a atenção para as apropriações dos mapas no campo da cultura e comunicação. Anna Bella Geiger propõe-se a interferir e a inventar novas configurações, como um meio de expressividade categorial e, “finalmente, mobilizando a imaginação conceitual, que é aquilo que torna pensável o que até agora não foi pensado, abrindo novos territórios aos pensamentos” (BARBERO, 2002, p. 19).

Dentro dos conceitos de cartografia, não importavam as questões e mudanças apenas geológicas e suas comparações de territórios que sofriam com o tempo. Tendo consciência de que cartografia não era obra de arte e nem esse era o objetivo dos mapas, Anna começa a colocar um sentido ideológico, ao incluir os mapas em suas criações. Transformando escalas e proporções com o uso de distorções das imagens cartográficas, invertendo formas e conteúdo, ela começou a refletir sobre “questões do social, do político, do ideológico, do cultural. Interessante, ao mesmo tempo, conferir-lhe também a independência da forma plástica” (ZUCCA, 2018).

Os mapas de Anna Bella Geiger mostram a constante movimentação entre países, continentes e hemisférios. Nômades, os significados estão em descolamento, desafiando as coordenadas geográficas e geopolíticas. Em 1975, Anna Bella Geiger criou uma exposição individual que aconteceu no MAN-RJ, chamada “Situações-limite”. Movimentando-se entre fronteiras e seus suportes artísticos, suas cartografias saíram do papel e se materializaram em biscoitos, uma espécie de apropriação dos mapas dentro de uma manifestação artística e

gastronômica.

Stuart Hall (2003) assevera que a formulação dos sentidos sociais e as representações de práticas sociais precisam da interação com outros indivíduos, para que essa construção social e cultural aconteça. Foi exatamente o que Anna Bella Geiger fez. Ao utilizar algumas latas de conserva vazias, as quais a artista ia recortando em tiras e moldando em formatos de mapas da América Latina e do Brasil, Geiger desenvolveu uma espécie de forminhas que serviam de molde para esses mapas. Geiger deixava essas formas próximas a uma massa de bolacha, que ela mesma fazia em sua casa, em cima de uma mesa na exposição, para que os visitantes pudessem modelar as massas com as formas (ALZUGARAY, 2016).

No fim do dia, essas massas eram levadas para sua casa, onde ela assava e, posteriormente, levava para o MAN esses biscoitos em formatos de mapas que os visitantes haviam produzido para que eles próprios pudessem comê-los. A atitude de Anna Geiger teve tanta repercussão, que sua manifestação artística teve que ser interrompida a pedido da diretoria do museu devido às interpretações possíveis de perturbação da ordem, contidas neste ato, ainda dentro de um Brasil que vivia sob a ditadura.

O processo criado pela artista causava uma deglutição da própria obra, provocando um ato em que os indivíduos se tornaram parte da construção do sentido. Ao comer o biscoito, o expectador e a expectadora envolviam-se com questões sociais, culturais e políticas, produzindo indagações sobre pertencimento e corporeidade, mesmo que esses assuntos estivessem nas entrelinhas do ato. A experiência de moldar e comer os biscoitos fez com que houvesse uma construção de uma ponte entre artista, obra e expectador/expectadora. Geiger provocava a agência, a atuação das pessoas sobre a confecção dos mapas, a intervenção nos limites impostos (pela ditadura, pela moral, pelos padrões sociais, etc.). Agora a obra era acessível ao toque, ao gosto, ao cheiro e ao paladar, evocando uma vivência sinestésica. A obra não era intocável, fixa, pelo contrário: estava presente em um biscoito nas mãos e no interior do corpo dos expectadores e das expectadoras. A digestão das massas estava ligada ao pertencimento de espaço e lugar, aos limites do corpo, às fronteiras entre o dentro e o fora.

Houve muitos movimentos para levar a arte para as pessoas sob uma forte censura do estado. Os artistas criaram outras alternativas para compartilhar suas

ideias de arte como resistência, acionando e subvertendo tecnologias e processos de criação. Neste momento os espaços estavam fechados, com intervenções militares em todos os setores e dimensões sociais. Anna Bella Geiger estabelece uma profunda relação entre o corpo e a cartografia em suas obras, pensando sempre no espaço físico, delimitado pelas linhas dos mapas, mas também pelas fronteiras que podem ser questionadas e extrapoladas, por dentro e por fora. Unindo imagem, corpo e território, a artista tece uma crítica aos contextos sócio-políticos e culturais do país, conectando as relações cotidianas com o restante do mundo.

O ato de se apropriar do Brasil e da América Latina, da força do “poder” da ideia de estar no controle do país, em plena ditadura militar, representado pelo biscoito presente na palma da mão, permitia acessar sensações e sentimentos diversos com o ato. Essas interações com questões culturais e sociais, como ressalta Stuart Hall (2003), fazem com que os indivíduos, através de suas vivências e experimentações em processos sociais híbridos, tornem-se parte de uma estrutura onde se dá a construção do sentido do mundo. Essas experiências trazem a necessidade de mudar perguntas de lugar, deslocando-nos de conceitos estabelecidos sobre a arte a geopolítica e as atividades diárias.

Anna Bella Geiger sempre foi movida por essas questões em seus trabalhos, colocando novas ideias em movimento no mundo, novas perguntas, reflexões e expressões de maneira individual e coletiva. Suas obras atuam como meio de contestar as situações adversas do cotidiano da sociedade em que está inserida (BARROS; FAVRE; ZOLADZ, 2021).

A necessidade de uma indagação crítica sobre processos artísticos, sobre domínios culturais hegemônicos, as suas ideologias e sua existência e importância como artista, fizeram com que Anna Bella subvertesse os códigos cartográficos, suas escalas e proporções através de suas distorções ou transformações do mapa em comida, por exemplo, como afirma a artista no catálogo de artes “Gavetas de Memórias” (2018) “digamos que, através de estratégias entre forma e conteúdo, ao procurar refletir em minha obra questões do social, do político, do ideológico, do cultural, interessa-me, ao mesmo tempo, conferir-lhe também a independência da forma plástica” (ZUCCA, 2018, n.p.).

Essa ação de Anna Geiger envolve o corpo do espectador e da espectadora, de uma maneira sinestésica, acionando a participação, como modo de pensar o

lugar, o território e as fronteiras, os limites dentro do corpo, fora do corpo, o que é o nosso espaço, ou o espaço do outro. Esses aspectos são importantes de se refletir e possibilitam a ação e a sensibilização do corpo. Essas vivências sensoriais dão um estímulo para a tomada de decisões, mesmo em uma ditadura, dando visibilidade e propiciando momentos de atuações e interferências nas coisas, na vida e no cotidiano (MESQUITA, 2008).

Considerar a ideia de construção de uma prática colaborativa e participativa dos artistas com os espectadores e espectadoras era uma estratégia utilizada pelos artistas. Havia um interesse em criar novas proposições de arquétipos espaciais e “micro utópicos” de ideias, dentro de um sistema que Bourriaud (2002 apud MESQUITA, 2008) chama de estética relacional um horizonte teórico no campo das interações humanas e seu contexto social, ou invés da afirmação de um espaço simbólico independente e privado.

Outros artistas da época também utilizaram essa estética relacional. Uma grande parte das produções artísticas dos anos 1960 e 1970, articulavam materialidades e experiências de interação entre a obra e o espectador/espectadora, de coautoria dos sentidos da obra. Essas ações trouxeram as pessoas para perto da obra de arte, enquanto agentes ativos. Nesse processo de interações físicas ou mentais, através dessa integração, as pessoas ressignificam a obra. Sem a participação dos indivíduos a obra, por si só, não teria sentido (SPRICIGO; SILVEIRA, 2007).

A artista Lygia Pape pode ser pensada em aproximação com o trabalho de Geiger. O trabalho de Pape, intitulado “Roda dos prazeres”, propõe a interação com o público através do ato de ingerir líquidos com cores e gostos diferentes. Os líquidos eram feitos com água e anilina comestível e estavam dispostos dentro de vasilhas de porcelanas (figuras 26 e 27). Cada vasilha continha cores e sabores diferentes. A montagem era feita em formato circular, pois a roda também remetia ao ritual de alimentação.



**Figura 26 - Lygia Pape - Roda dos Prazeres**



Fonte: PAPE, 1967.

**Figura 27 - Lygia Pape - Roda dos Prazeres**



Fonte: PAPE, 1967.

Lygia Clark também conversa com a ideia de promover a interação dos

espectadores com uma proposta diferente de Geiger e Pape. Em sua obra intitulada “Caminhando”, de 1963 (figura 28), a atividade era realizada com uma faixa de papel (fita de Mobius). Ao cortá-la, o indivíduo se encontrava dentro de um espaço que não tinha nenhuma linearidade, apenas um espaço e tempo contínuo onde não havia “nem ponto de partida e outro de chegada; não existe um fim previamente determinado para o qual devemos seguir” (BORTOLON, 2019, n.p.).

Ligia Clark explicava que o que se produzia ali, era uma espécie de troca de movimentos, onde o corpo do sujeito estava sentado, com as mãos em movimento, cortando e sendo envolvido pela presença de um espaço-tempo novo, “concreto” e conforme a fita ia sendo cortada ela ficava mais fina e era desdobrada em entrelaçamentos. No final, o caminho era tão estreito que não podia mais ser cortado (BORTOLON, 2019).

**Figura 28 - Ligia Clark- Caminhando**



Fonte: CLARK, 1960.

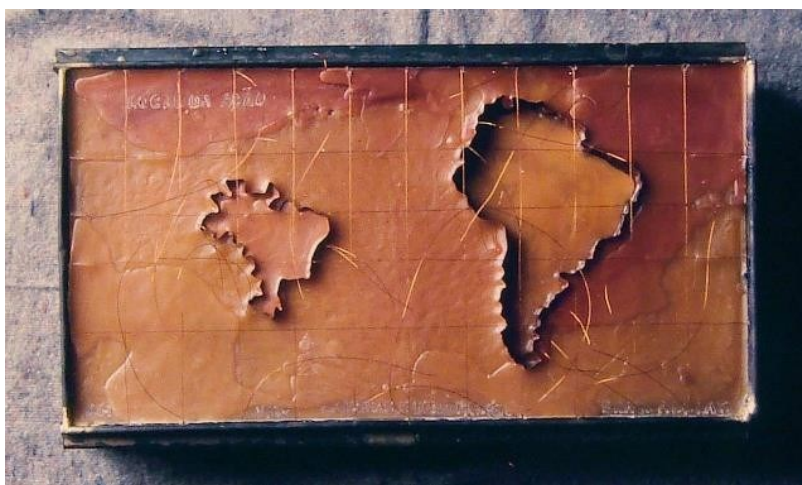
Esses trabalhos de Pape e Clark conversam com a proposta de Anna Bella Geiger, neste contexto, não utilizando o corpo como suporte, mas sim como um meio de incorporar sensações e reflexões, implicando o corpo dentro da obra, e a obra dentro do corpo. Se o momento político era cercado por repreensões e censuras, pela violência da ditadura, caberia, então, à arte criar, mesmo que de modo utópico e provisório, um lugar dentro do espaço-tempo imaginário, de proteção e abrigo, através desse sentimento de pertencimento que o espectador tinha ao se tornar parte

da obra(SILVA, 2007).

Após esse evento de Anna Bella Geiger no MAN, suas forminhas de lata em formatos de mapas ficaram guardadas em uma gaveta por 20 anos, até a artista descobrir um lugar para elas dentro de sua criação. A artista encontrou então uma gaveta antiga de arquivos, com a qual começou a criar uma série que se chama “Gaveta de memórias”<sup>26</sup>.

Continuei a recortar esses mapas em folhas de cobre e chumbo e fui acumulando-os sem qualquer propósito definido. Em 1994, passando por um depósito de ferro-velho nos arredores do Morro da Conceição, atrás da estação de trem Central do Brasil, achei, jogada no chão da entrada, uma antiga gaveta de arquivo de ferro toda enferrujada. Era aquilo que eu sempre almejava como um continente para aquelas forminhas – mapas, mas que eu até então desconhecia em forma de objeto. Era como se os próprios mapas estivessem à procura de seu imaginário. (GEIGER apud ZUCCA, 2018, n.p.).

**Figura 29 - Anna Bella Geiger - Fotografia de uma de suas gavetas de memória.**



Fonte: LIMA, 2014.

Sobre “Gavetas de Memórias”, a artista guarda seus questionamentos relacionando memória e imagem, mapas e fronteiras. “Nas mãos do artista, as possibilidades experimentais se desenham como potências imensuráveis” (BARROS; FAVRE; ZOLADZ, 2021, p. 13). É importante perceber como Anna Bella reage de acordo com os avanços de suas interpretações internas, e como resolve

<sup>26</sup>“Gavetas de memórias” é uma série de obra, que contem 12 gavetas produzidas por Anna Bella Geiger nos últimos 25 anos. Fazem parte do acervo, nove gravuras e um vídeo, onde a artista registra seu processo de criação.

aplicar essas tecnologias por meio de seu domínio técnico, abrindo espaços e novos caminhos dentro da arte e da cultura:

Começava ali a série *Fronteiriços*, obras compostas de mapas contidos em gavetas, fixados em grossa camada de cera de abelha tingida com pigmentos. Eixo central da poética do transitório e da variável de Anna Bella Geiger, a série *Fronteiriços* é formada por arquivos que guardam os pensamentos da artista sobre o mundo. (ALZUGARAY, 2016, n.p.).

Os trabalhos de Anna Bella Geiger possuem temáticas importantes que fazem suas obras apontarem para várias direções, dentro do campo da geografia como metáfora artística, através da abstração planimétrica em cada traçado imaginário dos meridianos. Isso traduz e remete a uma reflexão metalinguística e poética dentro de um espaço artístico (NAVAS, 2007).

Navas (2007) coloca essas criações de Anna Geiger como uma correspondência em relação à ordem dos significados: o espaço através dos mapas, como uma alegoria de memória. O autor lembra que os mapas, até os anos 80, eram monopolizados pela economia, que impôs suas interpretações no mundo. Então, a geografia começa a ser vista em uma nova direção, em uma aproximação maior como campo da cultura e suas mediações.

Para uma geografia cada vez mais antropocêntrica importa menos a distinção entre as diferentes facetas do homo *economicus*, capitalista-socialista, dominador- dominado, e mais homem verdadeiro e inteiro, homem humano. Nisso repousa o caráter dessa emergente geografia humanística, ligada a um novo humanismo [...] tentando alcançar o homem universal. (NAVAS, 2007, p. 15).

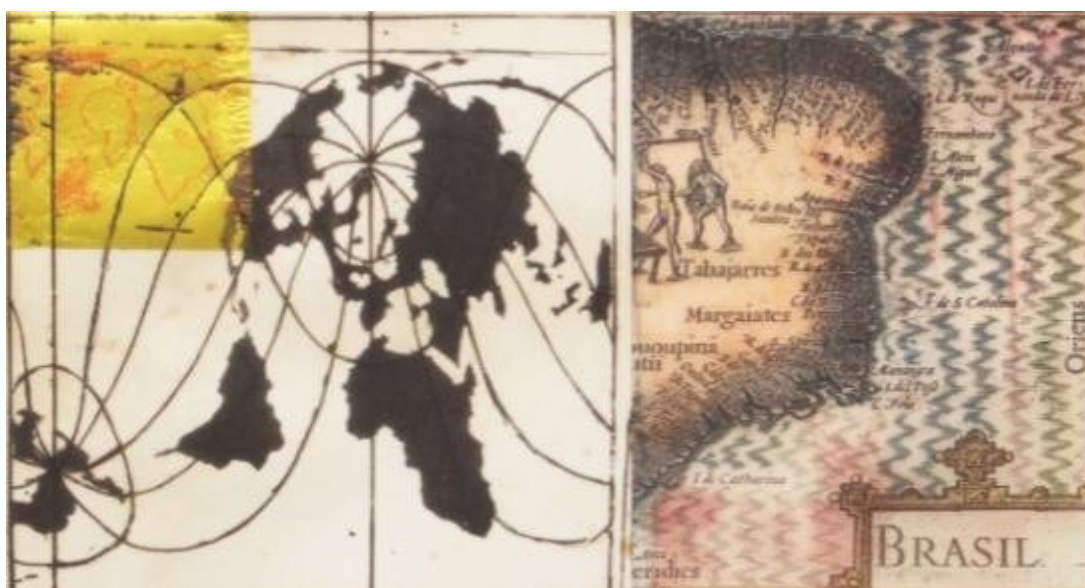
Martín-Barbero (2002) destaca as questões de multiplicidades dentro dos dados, experiências e metáforas. São essas questões que constroem ideias e articulações em relação à economia, ao trabalho e à política, centralizando várias estratégias da economia com a cultura, com o foco na reorganização das instituições e dos sistemas sociais. Com essas vantagens e leituras em relação ao mapa, Geiger constrói novas possibilidades dentro do sistema político, econômico e social, através da provocação, exigindo políticas capazes de reverter a tendência à privatização e à desnacionalização, que ao mesmo tempo que situam o lugar do Estado, expressam o sentido da política e do público.

Navas (2007) cita as séries “Local da ação” e “Fronteiriços” afirmando que se pode encontrar nestas obras uma criação de um novo espaço de uma outra

realidade e localização, no lugar da realidade do mapa geográfico e uma antropologizado imaginário. Em “Local da ação” (figura 30), Geiger desenvolve um paralelo entre a tensão da cultura e da globalização sob a perspectiva brasileira e latino-americana, contextualizando história e iconografia em relação aos descobrimentos históricos.

Essas reflexões projetam novos pensares em um nível metageográfico, onde as identidades de nacionais e internacionais são questionadas. Navas (2007) destaca a ideia da identidade como uma indagação coletiva através de realidades diferentes tanto na série “Brasil nativo/Brasil alienígena”, como em outros trabalhos específicos da artista, como “Arte e Decoração”, “Diário de uma artista”, ‘Camuflagens em pinturas e gravuras”.

**Figura 30 - Anna Bella Geiger - Local da ação 1500-1996 – gravura em metal ecolagem.**



Fonte: GEIGER, 1933.

É conveniente ressaltar como a noção da geografia como forma e formação entra no ideário da artista. Esta amplitude, divisada pelo geógrafo Pedro Geiger, “é uma referência de valor: a forma define o limite de cada objeto ou indivíduo permitindo distingui-los, e o limite faz da forma um elemento que provoca tensão na matéria” (GEIGER, 2003, p.86).

A tensão nas formas geográficas de Geiger se concentra fundamentalmente nas séries “Local da ação” e “Fronteiriços”. São nessas obras que a leitura dos mapas

se inscreve numa problemática maior: o local da arte, o local da história e da geografia se interpenetram. As séries são duas respostas diferentes a um trinômio linguístico formado pela convergência – nunca tranquila – de geografia, história e cultura (NAVAS, 2007, p. 22). O autor afirma que acontece a conversão em linhas e espaços de tensão em territórios que, agora, são postos sob a luz de sua apropriação, criação e suas associações com a política e a interpretação simbólica. A artista faz das imagens dos mapas uma fonte de interrogação poética e não apenas uma imagem estática e fechada por meio da criação do espaço para a representação.

No caso da cartografia artística de Anna Bella Geiger, as representações caminharam cada vez mais para uma maior abstração, para uma maior liberação de coordenadas como em “Uma desmontagem do mundo”, que começou em “Mapas elementares número 3” (1976), “Novo atlas” (1977), e “O pão nosso de cada dia” (1978). Os trabalhos de Anna com os mapas, ganharam dinâmicas e atualizações até hoje, através de sua revisão e visão de mundo e das mudanças sociais e culturais que ela representa dentro dos mapas.

**Figura 31 - Sobre a arte, 1978**



Fonte: GEIGER, 2020b.

Outras reflexões em relação ao sistema cultural e artístico envolvendo escritas e mapas foram desenvolvidas pela artista, como acontece na imagem em “Sobre a arte” (1976) quando escreve a frase “correntes culturais dependentes” (figura 31).

A artista utiliza os mapas, hipoteticamente “neutros”, representando as fronteiras e limites como estímulos para a imaginação e leituras dos códigos conceituais presentes em suas obras, transformando uma representatividade neutra em mapas cheios de significados situacionais e conceitualistas, “visão que nos oferece novas formas de pensar sobre o mundo em que vivemos, e em consequência, novas formas de pensar sobre sua transformação” (JAREMTCHUK, 2007, p. 101).

Os artistas dos anos 60 e 70 utilizaram o mapa para fazer menção em relação às suas analogias com as divisões políticas, sociais, culturais, etc. Mas, além disso, Jaremtchuk (2007) propõe que seja olhado também para as campanhas publicitárias do governo ditatorial, uma vez que utilizavam a imagem do mapa como um elemento simbólico de seus ideais conservadores, nem como para reforçar a imagem do nacionalismo:

**Figura 32 - Campanhas publicitárias do governo, 1969 até 1972.**

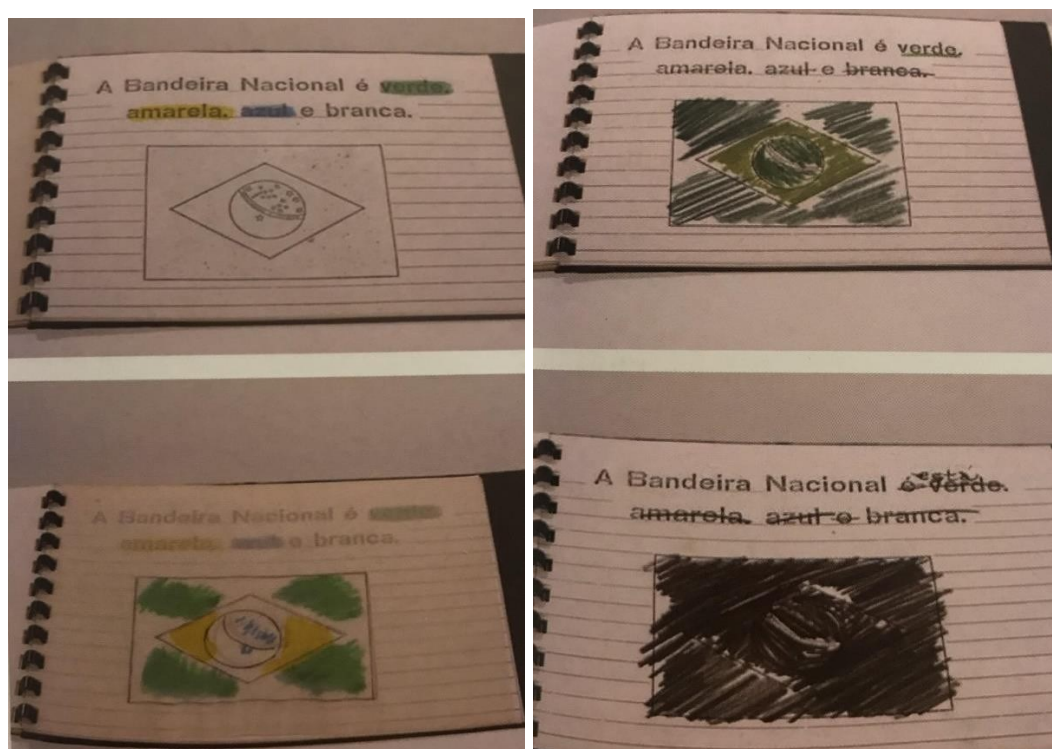


Fonte: JAREMTCHUK, 2007.

Se na década de 1960, o nacionalismo era uma bandeira carregada tanto pela direita como pela esquerda brasileira, na década de 1970, os militares protagonizaram com exclusividade este papel. Seria apenas nas campanhas pelas “Diretas já” que os símbolos nacionais retornariam ao domínio da população, como a bandeira, por exemplo. Nos anos 1970, a bandeira é um ícone desfocado, deslocado, que tem suas cores supridas pelo preto nos cadernos de Anna Bella (JAREMTCHUK, 2007, p.102).

Anna Bella Geiger, pouco a pouco, desmaterializa conceitos formais e estéticos na arte. Nos anos de 1960 e 1970, através do desejo de questionar os espaços expositivos dos museus, artistas contemporâneos começaram a produzir cadernos com suas ideias e obras. Essa prática, chamada de “caderno de artistas” foi também usada por Geiger, buscando a interação do público. Em um desses cadernos, ao adicionar o preto e branco como linguagem de ironia, Anna Bella Geiger transforma esses conceitos em espaços de tensões éticas, políticas, artísticas e históricas, aproximando cada vez mais a arte com as relações de vida, como podemos observar na imagem a seguir.

**Figura 33 - Caderno de artista, Anna Bella Geiger, obra: A cor na Arte, 1976.**



Fonte: JAREMTCHUK, 2007.



Anna Bella Geiger marca, com sua gestualidade, a intervenção na bandeira nacional pela falta de cores, pelos traços expressivos, pelas manchas como ato de contestação. Inverte o significado das frases, destacando palavras com cores, sublinhando, riscando. Ao substituir a lógica de “A bandeira Nacional é” por “A bandeira Nacional está”, instaura a esperança e a resistência de um país que estava em um período nefasto, mas que iria voltar à democracia. Geiger não tem medo de se perder e nem de negligenciar suas propostas artísticas em meio a sua ação de intensidade explosiva: “Ela sabe que seu ponto final é o espaço, que é sempre o indiferenciado, que se diferencia quando escolhe a imagem, que é portanto, o sempre diferenciado” (NAVAS, 2007, p. 175).

#### 4 O PÃO NOSSO DE CADA DIA

**Figura 34 - Cartões postais e embalagem da obra O Pão Nosso de cada dia.**



Fonte: GEIGER, 1978.

Neste capítulo, objetiva-se desenvolver uma análise e refletir sobre a obra “O pão nosso de cada dia” (1978), considerando as perspectivas e questões de identidade, de representação sócio política, contexto do momento histórico em que o país e a América Latina estavam passando. Este capítulo tenta responder, em diálogo com os capítulos anteriores, a problemática que fundamenta essa pesquisa: como Geiger atua em seu trabalho “O Pão Nosso de cada dia” (1978), as materialidades, técnicas e tecnologias para questionar e ressignificar os sistemas culturais, sociais, a política e o cotidiano? Aqui é preciso levar em conta que as técnicas e linguagens artísticas nunca são neutras, e de que nem todo o sistema cultural ou social é totalmente dominado pela hegemonia cultural, havendo sempre movimentos contra hegemônicos de resistência e de oposição. (WILLIAMS, 2011).

Interpretar uma imagem não significa entender tudo o que o/a artista quis dizer, ou compreender a mensagem como única e verdadeira, de uma maneira geral. Essa é uma tarefa impossível e, de acordo com Martine Joly (2007), entender, compreender e questionar signos e mensagens que a imagem traz ao tempo do aqui e agora, entre o pessoal e o coletivo /social, é um processo complexo e necessário. A autora reitera a importância de se estudar as imagens, pois a arte não é intocável, inquestionável, impensável.

O que queremos dizer com isso é que, para analisar uma mensagem, em primeiro lugar devemos nos colocar deliberadamente do lado em que estamos, ou seja, do lado da recepção, o que é claro, não nos livra da necessidade de estudar o histórico dessa mensagem (tanto de seu surgimento quanto de sua recepção). Mas ainda é preciso evitar proibir-se compreender, devido a critérios de avaliação mais ou menos perigosa. (JOLY, 2007, p.45).

Analisar uma imagem artística pode desenvolver muitas funções diferentes, em relação à estética, à história, ao social, ao cultural e aos aspectos tecnológicos nos quais a imagem analisada está inserida. “Pode desempenhar funções tão diferentes quanto dar prazer ao analista, aumentar seus conhecimentos, ensinar, permitir ler ou conceber com maior eficácia mensagens visuais” (JOLY, 2007, p. 47).

Observar as trajetórias de seus criadores, questionar quais são as condições sociais e culturais em que estão inseridos e produzindo, com quais instituições esse material ou processo criativo dialoga, e perceber como é o processo de recepção, circulação e distribuição dessas produções faz parte dos estudos culturais. Cevasco (2001) afirma que o papel do materialismo cultural não é apenas mudar o que se olha, o “objeto”, mas a maneira de olhar.

Se a cultura é produção, temos que rever muita coisa. Para começar, o materialismo cultural não considera os produtos da cultura como objetos, e sim, práticas sociais. O objetivo da análise materialista é desvendar as condições dessa prática e não meramente elucidar os componentes dessa obra. (CEVASCO, 2001, p.148).

Anna Bella Geiger produz materialidades que provocam novas narrativas da história, trazendo novas dimensões culturais. Ela desenvolve uma poética contemporânea do espaço. Através de seus trabalhos, a artista parece incluir um “terceiro olho” em suas narrativas, dando a sensação de trazer o observador para o centro de sua ação e obra, afastando a perspectiva convencional e linear do espaço, da arte, da história de seus mapas. Geiger faz um convite ao espectador e à espectadora, considerando-os protagonistas dentro da vivência dos fenômenos ocorridos no cotidiano social, cultural, político e tecnológico. “É uma constante interlocução com o espaço, contudo, que interage, força os sentidos a trabalhar seus potenciais e alimenta sensações de abismo” (NAVAS, 2007, p. 57).

Em 1978, Anna Bella Geiger propôs a obra “O Pão Nosso de cada dia”,

marcada pela consciência e pela representatividade de temas culturais e políticos, resultado de suas vivências cotidianas e também de seus estudos com Fayga Ostrower. Em um primeiro momento desse capítulo, será feita uma análise de imagem de acordo com as propostas de Roland Barthes e de Martine Joly, considerando os materiais utilizados, processos e sua construção. Em um segundo momento, será feita a reflexão sobre algumas questões sociais que este trabalho aborda. Por fim, será proposto temas para discussão, bem como será abordado como Anna Bella Geiger consegue desnaturalizar alguns processos e ideias dentro do determinismo tecnológico com a obra “O pão nosso de cada dia” (1978).

Martine Joly (2007), em seu livro “Introdução à análise da imagem”, ressalta algumas ideias e contribuições sobre imagem e semiótica do autor Roland Barthes. Para Joly, uma imagem vai além das percepções visuais, traduzindo as escolhas técnicas e de práticas de representação do mundo. Há um reconhecimento cultural e social não só de quem produz a imagem, mas também de quem participa do processo de interpretação dessa imagem. Joly defende que uma mensagem visual é construída através de interações de diferentes tipos de signos: plásticos<sup>27</sup>, icônicos<sup>28</sup> e linguísticos<sup>29</sup>. Essas interações fazem o interpretante acessar saberes culturais e socioculturais, demandando uma grande associação mental em relação ao objeto a ser interpretado.

Roland Barthes, em seu texto “A retórica da imagem” (BARTHES, 1990, p. 27-43), apresenta um modelo de leitura da imagem estrutural, que consiste em três etapas: análise da mensagem linguística, análise denotada, que são aspectos que estão explícitos na imagem, e a análise conotada, que são os aspectos culturais e outras interpretações que a imagem traz. Barthes acredita que seja necessário “rever cada tipo de mensagem, explorando-a em sua generalidade, sem esquecer que buscamos compreender a estrutura da imagem em seu conjunto. Isso é a relação das três mensagens entre si” (BARTHES, 1990, p.31).

---

<sup>27</sup> Signo plástico se refere as cores, formas, texturas e composições. São significações perceptíveis em uma imagem.

<sup>28</sup> São signos que correspondem a uma relação de analogia com o que representa, com seu referente. Um desenho figurativo, uma fotografia, uma imagem que represente uma mensagem. Associações mentais, culturais, sociais, que possam surgir através de uma parte constitutiva da significação da imagem.

<sup>29</sup> Tendo como premissa de que toda imagem visual pode produzir muitas interpretações, mensagem e significações, a mensagem linguística (legenda, título, mensagens nas obras), pode ser usada em conjunto com os outros signos e podem sugerir pensamentos e intenções, através dos signos verbais.

A primeira etapa de uma análise, tanto para Barthes (1990) como para Joly (2007), é a descrição que, por si só, já é interpretativa, pois a escolha e a seleção de palavras e detalhes depende do repertório e das experiências vividas de cada pessoa. A transcodificação das percepções visuais para a linguagem verbal, a relação entre o percebido e o nomeado,

[...] indica até que ponto a própria percepção das formas e dos objetos é cultural, e como o que chamamos de “a semelhança” ou “a analogia” correspondem a uma analogia perceptiva e não uma semelhança entre a representação e o objeto: quando uma imagem nos parece “semelhante” é porque é construída de uma maneira que nos leva a decifrá-la como deciframos o próprio mundo. (JOLY, 2007, p. 73).

Vale lembrar que as imagens são polissêmicas, abrindo possibilidades para várias leituras diferentes, diversas construções de sentido e, como afirma Lilia Schwarcz (2014, p. 393), devemos “vasculhar usos de imagens não como ilustrações, mas como documentos que, assim como os demais, constroem modelos e concepções”.

#### 4.1. Denotações e conotações sociais e políticas

**Figura 35 - O Pão nosso de cada dia, 1978.**



Fonte: GEIGER, 1978.

Essa obra é constituída por uma série de cartões postais, criada em 1978, que mostram fatias de pão de forma parcialmente consumidas e sem miolo, fazendo

referência aos mapas do Brasil e da América Latina. Dentro da proposta de percurso analítico de Barthes, será realizada a seguir a relação entre a mensagem linguística, a denotação e a conotação.

Na primeira imagem, ao alto e à esquerda, vemos uma mensagem linguística em português, composta pela frase “o pão nosso de cada dia”, e logo abaixo, o nome da artista: Anna Bella Geiger. O texto foi impresso em uma embalagem de papel kraft de cor marrom, na qual se lê o título da obra em tinta preta com fontes de um impresso de jornal. A frase “o pão nosso” foi escrita com as primeiras letras em maiúsculo, em contrapartida ao restante do título “de cada dia”, que foi escrito com as primeiras letras em minúsculo. Essa diferença pode demonstrar que tanto as palavras “pão” e “nosso” possuem uma importância relevante em comparação ao restante da frase, inserindo expectador/expectadora na obra por meio do pronome possessivo da primeira pessoa do plural.

De alguma maneira, trata-se de algo que é nosso. Anna Bella Geiger (2021) acredita que inserir letras e escritos em imagens, principalmente nesta obra, é um modo de trazer à tona as questões religiosas, sociais e políticas. Quando Geiger menciona a frase bíblica “o pão nosso de cada dia” coloca em jogo a ideia cristã de repartir, compartilhar. Além de questionar a fome, a obra, de acordo com a artista, ganhou notoriedade por evocar, também pela escrita, momentos quando se agradece o pão ou se faz um pedido para o alimento “nosso de cada dia”. Este tipo de alegoria dentro das artes visuais, trazendo novas possibilidades textuais e letras (impressas, desenhadas, bordadas, etc.), ocorreu para a artista não como ironia, mas sim como uma forma de representação: utilizar elementos de códigos literários nas imagens faz com que surjam outros sentidos de múltiplas direções.

Quando a artista coloca textos em sua obra, quando os olhos se voltam para as letras, a obra tende a desaparecer enquanto objeto de contemplação e, então, surgem questionamentos, outras associações e referências, envolvendo o mundo cotidiano, as experiências diárias com letras e figuras, ampliando-se os sentidos carregados pelas palavras. Dentro do universo da arte contemporânea, a artista faz um convite aos indivíduos à participarem de sua obra, entrelaçados dentro do contexto social e cotidiano de cada observador e observadora.

Esse espaço transforma-se em um lugar de subjetividades, como afirma Parente (2004, n.p.). “A arte tornava-se antes olugar para o investimento e a

produção de subjetividades, um pretexto para agenciamentos estéticos, mas também filosóficos, sociais, antropológicos, políticos<sup>30</sup>. Observando o design das palavras, o “o pão nosso” está em formato de semicírculo, acima da frase “de cada dia”, que se encontra escrita em uma linha horizontal. A estrutura e a maneira de como a frase foi montada pode evocar a ideia de que “o pão nosso” engloba, abraça ou protege o “de cada dia”, enfatizando que o pão (alimento) e nosso (pessoas, sociedade), são prioridades em relação ao “dia a dia”, dando a sensação conotativa de que a sociedade deve ser alimentada para que haja o “dia a dia”.

Também é possível pensar na hóstia dividida ao meio, configurando um meio círculo. Na celebração da santa ceia cristã, o pão é compartilhado, e todos se alimentam de um pequeno pedaço do alimento. A contemplação desses códigos desmaterializa e problematiza os eventos sociais, como a sobrevivência diária, o acesso ao alimento, o combate à miséria, não só da época (1978), mas reverberando questões atuais no país.

Como afirma Geiger (2021), a questão da fome e da sacralidade do alimento sempre foram assuntos pertinentes na nossa sociedade. É interessante perceber como essa junção do ato de alimentar-se e do próprio alimento com o sagrado, é reinterpretada por Geiger como uma reivindicação geopolítica, historicamente situada, não só da artista, mas de qualquer pessoa que interaja com a obra. Tentar observar essas questões envolve não só o olhar físico contemplativo, mas também aspectos mentais e conceituais, fazendo com que o espectador e espectadora façam parte e sejam também autores do processo (PARENTE, 2004).

A obra “O pão nosso de cada dia” é composta por um conjunto de imagens contendo a embalagem de papel/saco de pão, e seis cartões postais fotográficos. Em uma das imagens em formato de cartão postal, mostra-se uma fotografia com uma fatia de pão de forma, sem a delimitação de qualquer mapa, sendo levado à boca. Há duas imagens que mostram fatias de pães de forma: cada imagem com uma fatia, sem os miolos, talvez parcialmente consumidos: em uma imagem, o vazio central, criando a forma do mapa do Brasil, e a outra a forma do mapa da América

---

<sup>30</sup>Preparações e Tarefas. Letícia Parente/ textos de André Parente, Cláudio da Costa, Cristiana Tejo, Daniela Castro, Fernando Cocchiaralle, Kátia Maciel e Marisa Florido; organização André Parente. - São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Paço das Artes, 2007. Outros autores: Daniela Bousso, Letícia Parente.

Latina. Em relação aos mapas, a artista cria uma “curiosidade, continuidade em sua produção, que propõe um fio condutor visível para aqueles que estão empenhados em encontrá-lo” (BARROS; FAVRE; ZOLADZ, 2021, p. 23).

Dária Jaremtchuk (2007) pontua que os trabalhos da artista com mapas, que se iniciaram a partir de 1973, não delimitam lugares, pelo contrário, abrem novas fronteiras sobre aspectos religiosos, ideológicos, míticos, sociais e políticos, através da discussão de identidade presentes em suas obras, propiciando lugares e espaços para ação e movimento.

De acordo com Laurentiz (1991), quando são adicionados elementos de memórias em obras de arte, além dos aparatos técnicos ou dentro deles, e através deles, podemos recriar e produzir novos significados em um deslocamento do contexto inicial. Essa ideia pode ser usada para pensar a obra “O pão nosso de cada dia” (1978) e o modo como Anna Bella transforma os mapas, os pães, por dentro e por fora. O autor ainda comenta sobre recriar e reciclar, dentro dos aparatos técnicos, novos produtos culturais através da arte.

Anna Bella Geiger se apropria e transforma o uso do mapa, tido, a princípio, como um modelo técnico, imóvel e delimitado, em um código artístico geopoético, introduzindo novos elementos, incorporando informações e significados culturais e sociais que interagem com os espectadores/espectadoras, com a ciência e as subjetividades. A artista traz, dentro dos arquétipos dos mapas, novas dimensões em termos de redefinição de novos conceitos, códigos e valores naturais, trabalhando dentro do simbólico e do psiquismo humano, desvendando e problematizando as formas e usos técnicos do mapa. (JAREMTCHUK, 2007).

Em um artigo publicado com Paulo Guilherme Samy, em 1971, Anna Bella Geiger fala sobre essas questões:

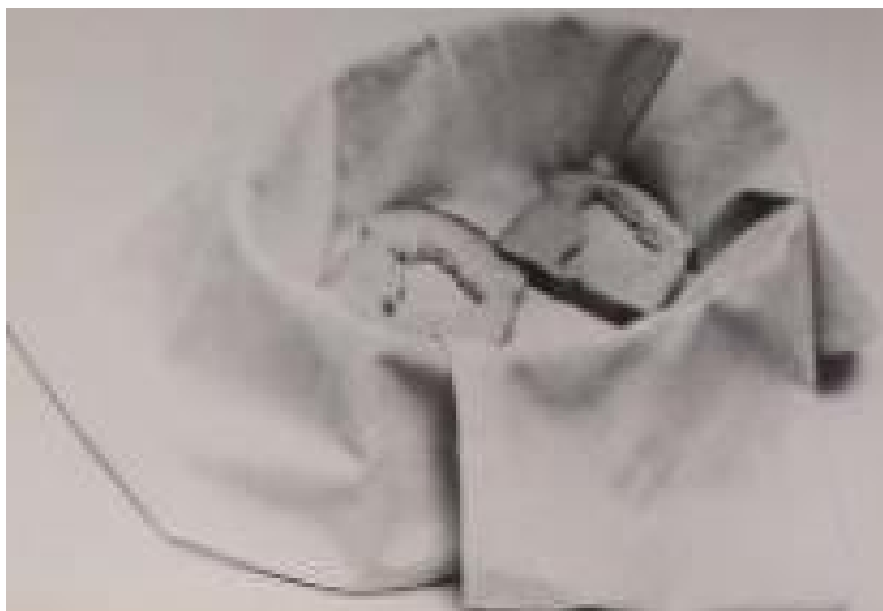
Em virtude de manipular somente, símbolos do psiquismo humano, o artista desvenda gradualmente a história de uma cultura, cujos moldes comunica a sua obra. Esses símbolos, revelados pelo artista, vão constituir e formar uma cultura, que em última análise, é a ferramenta para a transformação da matéria, e no caso das artes, são símbolos transformadores da própria matéria psíquica. Por isso, propõe sempre uma nova e mais profunda comunicação entre os homens, ou seja, justamente ao nível psíquico e catártico, objeto incluso na arte de Geiger, 1971. (JAREMTCHUK, 2007, p. 85).

Na imagem da figura 36, fatias de pães estão colocadas delicadamente sobre



um cesto circular, que é envolto por uma toalha branca, com as bordas tocando a superfície branca na qual o cesto foi colocado.

**Figura 36 - Cesta com pães cortados**



Fonte: Recorte de imagem, da autora, 2022.

Existe um contraste forte provocado pelas dobras da toalha, causando uma sensação de peso e volume, em relação desproporcional ao pão, a toalha e a base do cesto. Esse arranjo sugere a ideia de higiene, limpeza. Constrói-se uma proximidade entre Brasil e América Latina (as duas únicas fatias no fundo de um cesto) tendo que lidar com quase os mesmos problemas: pobreza, subdesenvolvimento, dependência econômica, estando sempre na mira dos países desenvolvidos. No outro cartão postal, a imagem do cesto ainda é utilizada, porém, apenas envolto com a toalha de cor branca, sem contrastes, contendo duas imagens desenhadas dos mapas do Brasil e da América Latina. A cena parece dialogar com o ato de organizar uma mesa, servir o alimento, oferecer o pão para uma visita. Talvez, uma metáfora para o modo como a economia latino-americana era oferecida/negociada para os capitalistas liberais.

Sem os pães dentro, temos a sensação da toalha não tocar a base do cesto, causando uma impressão de leveza sem o peso que a imagem anterior com os pães causa.

Por fim, uma última fotografia no cartão postal, com as duas fatias de pães com os miolos consumidos, desenhando as formas dos mapas do Brasil e América Latina,

ao fundo de uma parede cinza claro, com um tipo de um esfumado leve ao fundo (figura 39). Os pães estão alocados verticalmente em uma mesa escura, que é encoberta por uma mancha também escura na fotografia, uma espécie de névoa com massa densa na cor preta, causando uma impressão de obscuridade e incerteza sobre o espaço onde os pães e os mapas estão.

Esse conjunto de imagens que formam a obra “O pão nosso de cada dia” (1978), faz referências à sacralidade do alimento, e os termos religiosos são explícitos, como pode-se observar já no título da obra. Essa sequência narrativa contém signos com configurações geográficas que se fundem ao pão, à materialidade do sustento. O momento em que a fatia de pão vai ser comida remete à atitude cotidiana de se alimentar, uma atitude básica à sobrevivência humana, mas também faz pensar sobre o ato político do consumo, a agência das pessoas, a ocupação dos territórios, a ressignificação dos espaços. “Essa locação não seria apenas geográfica, mas também uma questão de stratum social, da dicotomia urbano/rural e de histórias culturais diversas” (NAVAS, 2007, p. 45).

Perguntas de aspectos conotativos podem surgir no ato desta análise: a quem o Brasil alimenta? Quem é o indivíduo, força, poder cultural, social, político, que está consumindo o Brasil? Estamos nutrindo nossas forças ou essas forças que estão consumindo nossa sociedade e todos seus aspectos em geral? Essas questões são suscitadas pelas análises dos aspectos conotados no postal com a fotografia da cestada de pães vazias, apenas com os desenhos dos contornos dos dois mapas (Brasil e América Latina), representando, na figura 37, de uma forma abstrata, nosso lugar social, sem nenhum valor nutritivo (a falta do pão).

Os postais seguintes reforçam signos culturais entrelaçados na história do momento em que a obra foi criada e o momento da análise da mesma: as partes centrais dos miolos que foram retirados, consumidos, deixando apenas um contorno, uma inexistência de volume e de massa, apenas configurando um vazio. Essas fatias podem ser lidas pelos diversos problemas políticos e sociais que o artista enfrentava e que, ironicamente, parece fazer parte da nossa história nos dias atuais, ainda que de outras maneiras.

**Figura 37 - Cesto com toalha e desenhos dos mapas do Brasil e América Latina.**



**Fonte: Recorte de imagem, da autora, 2022.**

A série de cartões postais ‘O pão nosso de cada dia’ (1878) disposta em um saco de papel de pão, marrom, reflete sobre o continente latino-americano e sua gente, em seu nível mais básico: a fome. Fatias de pão com seu miolo comido em forma de mapas do Brasil e da América do sul (a cavidade de algum modo também se assemelha a um coração) foram fotografadas. Em outra imagem a cesta de pão está vazia e os dois mapas foram desenhados com tinta no pano branco do guardanapo. A sensação de um imenso vazio ressoa nessa imagem. (NAVAS, 2007, p. 45)<sup>31</sup>.

A mesa escura e a mancha escura no último postal, como podemos observar na figura 38, sugerem o apagamento e descaso com que as questões sociais eram tratadas. A escuridão pode ser interpretada como advinda do regime militar. Anna Bella Geiger emprega, nessa obra, referências e sentidos históricos daquele momento, mas que nos ajudam a construir um olhar crítico também sobre a atualidade.

---

<sup>31</sup>As imagens foram fotografadas pelo artista e fotógrafo Januário Garcia, a quem Anna Bella Geiger tinha uma relação próxima de amizade. O fotógrafo veio a falecer no de 2021. A artista fez uma homenagem a Januário em sua página do Instagram.

**Figura 38 - Pães com vazio formando mapas.**



Fonte: Recorte de imagem, da autora, 2022.

O recurso das sombras para expressar a falta de perspectiva e de horizontes no contexto opressivo dos anos 1970 era um ato de protesto da artista, ironizando o hábito do regime militar de usar imagens grandiosas e promissoras em relação ao futuro político e social do país, incluindo o uso de bandeiras em suas propagandas. As obras “a cor na arte” (1976) e “Velocidade, silêncio, América latina” (1979) são outros exemplos de como Geiger utilizava sombras e manchas escuras de maneira igual.

**Figura 39 - Fatias de pães sob a mesa**



Fonte: Recorte de imagem, da autora, 2022.

O que Anna Bella sugere é contrapor as realidades da ditadura militar e mostrar a parte sombria que foi o momento em que o Brasil viveu sob forte tortura e desrespeito aos direitos sociais, culturais e políticos. Por isso, na década de 70, a bandeira nacional e os mapas de Anna Bella Geiger “abandonam pouco a pouco um universo mais auto referencial, um universo em que a cor tem função formal, para fazer da arte e de seus elementos, tais como o a cor, alegorias” (JAREMTCHUK, 2007, p. 102).

A imagem, fotograficamente perfeita nas cores preto e branco, juntamente como processo sofrido através da transferência da foto original para algumas cópias no formato do postal, para a artista (anexo A) era como se fosse:

[...] um preto e branco, meio *blurd*. Não era a intenção de ser um trabalho mal feito, mas essa ideia de não se ter uma qualidade específica nas imagens faziam parecer a linguagem do vídeo, com a sensação de que o pão está se dissipando de certa maneira, se desmaterializando, mostrando a vulnerabilidade e da falta de valor de um objeto que se não tivesse entrosado com todas essas questões que a artista traz, não teria valor nenhum [...] (GEIGER, 2021).<sup>32</sup>

Anna Geiger nos desloca dos nossos lugares de certezas, mobilizando nossos corpos e movimentando nossos pensamentos e olhares, através de seus mapas híbridos, visionários e críticos que estão preenchidos por um clamor anticolonialista.

Essa preocupação da artista que relaciona a identidade cultural com o espaço vivido é tão evidente e coerente com o nosso mapa político do momento que toda sua obra se reflete nesse projeto de dar vida a uma geopolítica da descolonização. Sua bússola orienta-se por uma navegação atemporal, com o ponteiro apontando para o território do subjetivo. Porém, “seu ponto de vista move-se em linha de terra e demonstra com clareza a consciência de toda a geografia que envolve e é aí que sua arte ultrapassa os limites atmosféricos” (NAVAS, 2007, p. 60).

O contexto político e social da ditadura militar não pode ser ignorado, já que dele emerge uma forte construção ideológica de um nacionalismo pautado em símbolos: a bandeira nacional, a presença da representação cartográfica do país

---

<sup>32</sup> Anexo A - Transcrição da fala de Anna Bella Geiger em seu curso arte contemporânea em entrevista cedida à autora, ministrado na Escola de Artes Visuais do Parque – Rio de Janeiro, em julho de 2021, sobre a obra “O pão nosso de cada dia” (1978).

aludindo ao conceito de pátria e elementos históricos e culturais na construção de um imaginário nacionalista facilmente assimilável (que vai desde imagens de indígenas até o futebol). O que Anna Bella Geiger propõe em seus trabalhos é uma tomada de consciência que problematize os símbolos e os mecanismos ideológicos que construíram esse imaginário quase mítico de brasilidade. Uma identidade nacional culturalmente homogênea esconde múltiplas contradições, e a reapropriação desses elementos, muitas vezes de forma paródica e irônica, é o dispositivo de desmontagem dessa ideologia e de seus aparatos e circuitos, empregado de modo a não simplificar as tensões que emergem desse debate.

#### **4.2 Suportes, matérias e processos na construção da obra “o pão nosso de cada dia”.**

Anna Bella Geiger traz indagações sobre circuitos da arte, explorando os limites entre a representação, mapa, alimento e o ocultamento: camuflagens para aspectos sociais censurados. A produção artística de Anna Bella Geiger engloba várias mídias e técnicas como o xerox, a serigrafia, a fotografia, a fotogravura, a fotografia clichê, a fotomontagem, o vídeo e o Super-8, muitas vezes, em caráter experimental. Questões relativas às noções de identidade e de cultura nacional, além da crítica ao local do artista na sociedade, à constituição do meio de arte no Brasil e sua posição no mundo marcam o trabalho de Anna Bella Geiger nessa fase (NAVAS, 2007).

Dentro das temáticas sobre os processos e mediações, Laurentiz (1991) apresenta um conceito de *insight* para refletir sobre a relação do homem/mulher como mundo. Esse processo, chamado por ele como forma de emergência, é possível ser observado nas práticas de criação da artista Anna Bella Geiger, pois se dá sob o efeito da explosão do *insight* quando, num momento indeterminado, na observação descondicionada do mundo, a artista consegue identificar questões da sociedade ao seu redor.

A artista relata que a cada novo aparato técnico ou suporte à que ela ia sendo apresentada, prontamente questionava seus usos e possibilidades de alterá-los através do seu processo artístico, aqui enfatizadas nas questões geopolíticas que Anna Bella Geiger chama de processo de transferência de ideais. Em “O pão nosso de cada dia” (1978), Anna Bella encontra no pão seu suporte para essa transferência

de valores e questionamentos como fome, pobreza, violência e o vazio cultural propagados e contidos na sociedade durante os anos de chumbo (GEIGER, 2021)<sup>33</sup>.

Interferindo, nas convenções da ciência – a cartografia -, através da subversão dos cânones das belas-artes, Anna Bella vem desvendando para nós, já faz tempo, este status problemático em que vivemos, este não-lugar, meio camuflagem, onde, perdidos, tentamos a todo momento identificá-lo (NAVAS, 2007, p. 165).

“Encontrei o pão e disse é ele. Eu vou comer o pão” (GEIGER, 2021)<sup>34</sup>. No seu processo de emergência de criação, a naturalidade da artista em ter encontrado o pão como seu *insight* se deu pela sua observação e identificação das questões que estavam alarmantes na sociedade. (LAURENTIZ 1991).

Queria dizer que a gente que é artista, trabalhamos numa contemplação. (...) eu fiquei olhando aquilo, os pães ali deitados. E marquei eles com a caneta. Esvaziei mais ainda o sentido, de que tem alguma comida. E então coloquei em uma mesa e eles ficaram em pé. (GEIGER, 2021)<sup>35</sup>.

A artista recorre a um suporte mais simples, e aparentemente acessível, o pão. Para registrar essa performance, (a artista usa esse nome, pois fez apenas uma vez o processo de alimentar-se, que foi captado pelo fotógrafo Januário Garcia) recorre à câmera fotográfica. Em relação ao processo, Geiger afirma:

Eu não sabia nem como eu ia comer o pão. Antes, eu fiz com um pão preto, pois eu achei que iria marcar melhor quando eu botasse na cesta, no guardanapo branco. Mas depois eu disse não, é nesse pão. Eu não fiz uma experimentação antes, é como se fosse no vídeo, está filmando. Não tem como remediar. Tem que começar e ir até o fim. (GEIGER, 2021)<sup>36</sup>.

Fernando Cocchiarale complementa essa frase da artista, afirmando que se a mesma tivesse feitos experimentações anteriores, ficaria uma mimese, e não um processo de documentação.

O ano era 1978 e Anna Bella escolheu a câmera fotográfica como meio de documentar e mediar sua arte. Os recursos tecnológicos interagem com as experiências artísticas. Arlindo Machado afirma:

---

<sup>33</sup> Anexo A - Transcrição da fala de Anna Bella Geiger em seu curso arte contemporânea em entrevista cedida à autora, ministrado na Escola de Artes Visuais do Parque – Rio de Janeiro, em julho de 2021, sobre a obra “O pão nosso de cada dia” (1978).

<sup>34</sup> Anexo A.

<sup>35</sup> Anexo A.

<sup>36</sup> Anexo A.

Formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas. (...) abrange também quaisquer experiências artísticas que utilizem os recursos tecnológicos recentemente desenvolvidos, sobretudo nos campos da eletrônica, da informática, e da engenharia biológica. (MACHADO, 2010, p. 07).

A artista afirma que a escolha foi em função do modo como ela queria que fosse registrado esse ato de comer o pão: “Eu podia fazer em vídeo, porque já era 1978, e eu não quis fazer em vídeo, eu quis fazer apenas um registro fotográfico que tem uma marca” (GEIGER, 2021)<sup>37</sup>. É importante perceber como Geiger usa as tecnologias e os meios de mediações em suas obras. As proposições artísticas, através da interatividade com as tecnologias, apresentam novas linguagens dentro da arte visual, resultando uma experiência imersiva entre arte e conceito, onde esses questionamentos e inquietações trazem a “desconstrução da moldura no espaço narrativo; o corpo-instalação; a interconexão entre matéria e virtualização e a reapropriação de tempo e espaço na construção de narrativas” (LISBOA; MORAIS, 2019. p. 81).

Essas narrativas, em relação à técnica escolhida para registrar a performance “O pão nosso de cada dia”, mostra como Geiger tinha como objetivo algo “mais simples”, apenas para registrar uma ação performática da artista, onde ela vai comendo, com cuidado, cada pedaço do pão, a fim de deixar os desenhos dos mapas como vestígios/provas de suas mordidas. Anna Bella Geiger documenta o processo performando diante das lentes de Januário Garcia, deixando assim, sua marca, sua presença corporal no alimento.

Em relações às técnicas e seus dispositivos dentro da arte, Machado (2004) assevera que essas ferramentas não são inertes e indiferentes ao resultado final da obra do artista e suas mediações. As mediações técnicas e tecnológicas “derivam de condições produtivas bastantes específicas”, (MACHADO, 2004 p. 6).

Laurentiz(1991) também questiona sobre os usos dos materiais, uma vez que se tem a ideia de que estes, muitas das vezes, são vistos como algo imutáveis, entretanto, o artista consegue mudar esses objetos através de sua curiosidade e de suas relações e percepções do mundo, com as situações históricas do indivíduo.

---

<sup>37</sup> Transcrição – Anexo A.



“Elementos mutáveis da natureza humana: a curiosidade, a comunicação e a educação” (LAURENTIZ, 1991, n.p.).

Anna Bella Geiger, através do “O pão nosso de cada dia” (1978), usa os mapas como mediação, não como um lugar ou representação estática e inerte. Chiarelli (1995), em um fax enviado para a artista, afirma que alguns críticos da arte a denominavam como uma insubordinada dentro das linguagens artísticas, justamente por sempre usar pluralidade em relação às técnicas e dispositivos tecnológicos dentro da arte.

Fiquei preocupado porque essas pessoas, apesar de sempre tão espertas e atualizadas, ainda teimam em compreender e valorizar a obra de um artista apenas pela sua fidelidade a um único meio de expressão, ou (para ser mais moderno ou mais contemporâneo) a um único campo do fazer artístico. Elas esquecem que a arte não se configura apenas, ou melhor, elas esquecem que a crença de que a boa parte da arte não se configura apenas pela fidelidade a uma única linguagem – e que é dentro desta linguagem que ela deve se limitar – não passa justamente disso: uma crença. Um preconceito que o modernismo se encarregou de tornar extremamente arraigado. (NAVAS, 2007, p. 165).

A arte pode ser sempre redefinida, experimentada. Anna Bella Geiger luta constantemente contra essa estranheza em relação a seus processos e sua maneira de se conectar nesse mundo, ampliando a função dos códigos pré-estabelecidos, tanto da ciência quanto da tecnologia e das belas-artes, alinhando sua vida, sua história e suas circunstâncias (CHIARELLI, 1995).

É no centro, nos mapas, que começam os movimentos de Geiger para a periferia. Do interior para o exterior, dentro do processo da artista em criar e desenvolver suas obras geopoliticamente poéticas, as relações que se criam entre o espaço do centro e local de inscrição e ação, cuja dinâmica até hoje permanece na obra da artista.

A artista quebra as determinações já existentes, embutidas nos aparatos técnicos, subvertendo suas funções e utilizando-os como instrumentos de luta, força e resistência, reutilizando os artefatos no sentido contrário ao que se foi proposto em sua origem, como uma maneira de denúncia da ditadura, do autoritarismo e da indiferença com os menos favorecidos. “A ditadura militar frustrará esperanças, tanto para a solução das enormes desigualdades sociais e econômicas que havia no país como ameaçando sua contínua, porém frágil existência de liberdade intelectual

e cultural” (NAVAS, 2007, p. 44).

Anna Bella Geiger não se deixa submeter a uma ordem tecnológica e nem aos seus determinismos. Hall (2003), auxilia nesse assunto, trazendo alguns pontos importantes sobre essas relações de determinismo dentro da interação experiência *versus* culturas. O autor comenta sobre a “estrutura de experiência”, apresentando as relações entre as condições à que as pessoas são submetidas involuntariamente dentro do determinismo capitalista através dos meios de produção.

Isso ocorre como consequência de uma atribuição tão central ao papel da experiência e da consciência cultural na análise. A tração da experiência nesse paradigma e a ênfase dada ao criativo e ao agenciamento histórico constituem os dois elementos-chave no humanismo dessa posição. Consequentemente, cada qual confere à “experiência” uma posição autenticadora em qualquer análise cultural. Em última análise, trata-se de onde e como as pessoas experimentam suas condições de vida, como as definem e a elas respondem o que, para Thompson, vai definir a razão de cada modo de produção ser também uma cultura, e cada luta entre as classes ser sempre uma luta de modalidades culturais, e isto, para Williams, constitui aquilo que, em última instância, a análise cultural deve oferecer. (HALL, 2004, p. 143).

O que Hall (2004) quer dizer é que, dentro dessa ideologia, Edward Thompson (apud HALL, 2004) conceitualiza na “experiência” todos os processos e práticas sociais, culturais e sociais que se entrecruzam. Já Raymond Williams (apud HALL, 2004), dentro da ideologia de cultura, defende que essas práticas interagem umas com as outras, mesmo que sejam de maneira desigual entre essas relações e processos. Hall (2004) une essas duas proposições e articula as experiências e culturas como movimentos essenciais contra essa hegemonia de pensamento, diferenciando a prática do pensar, o fazer e o conceituar dentro das instâncias e elementos técnicos e tecnológicos.

Anna Bella Geiger incorpora a arte com a tecnologia (pão, mapas, fotografias e postais), fazendo essa junção de cultura e trabalho, arte e vida, e meios de mediações, não sendo refém de um paradigma estrutural tecnológico, ou artístico, baseada em técnicas e ordens e modos operantes pré-determinados. Ela reinventa dentro de suas obras as tecnologias e mostra como estas podem ser flexíveis, reutilizando-se ou apropriando-se de um aparato técnico, ou, como explica Machado (2004):

O que faz, portanto, um verdadeiro criador, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina ou do programa de que ele se utiliza, é manejá-los no sentido contrário de sua produtividade programada. Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. Longe de deixar-se escravizar por uma norma, por um modo estandardizado de comunicar, obras realmente fundantes na verdade reinventam a maneira de se apropriar de uma tecnologia. (MACHADO, 2004, p. 5).

Portanto, as práticas sociais estão entrelaçadas com a cultura e suas relações entre o ideal e o material. Hall (2004) coloca como uma dialética entre o ser e a consciência social:

Ela define cultura ao mesmo tempo como os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a estas, e também como as tradições e práticas vividas através das quais esses entendimentos são expressos e nos quais estão incorporados. (HALL, 2004, p. 142).

Em 1978, Geiger também estava preocupada com o processo de distribuição e propagação de sua obra. Após fazer as fotografias, a artista procurou uma gráfica, fezos recortes, e pediu para que fossem impressos em forma de cartão postal. “Tem meurosto, e eu cortei o ângulo (...) foi impresso alguns exemplares. eu mandava para algumas pessoas com mensagens de feliz ano novo, os postais do pão nosso de cadadia, e também mandava brasil nativo, mandava sempre um par” (GEIGER, 2021)<sup>38</sup>.

A arte postal surgiu sob a forma de compartilhar pensamentos críticos, de uma maneira que houvesse uma distribuição em massa, sem a censura das comunicações e artes, como afirma Padín (1988):

Enquanto em outros lugares, a Arte Postal tende a banalizar-se e a se tornar comercial, em nossos países ( da América Latina), não podendo subtrair o condicionamento que nossas peculiaridades e tradições impõem, quase naturalmente ela se constituiu em um instrumento de luta e denúncia somando-se ao tenaz esforço de nossos povos por ascender a melhores e mais humanas condições de vida, em um marco de paz e justiça social.

---

<sup>38</sup> Transcrição de entrevista realizada pela autora – anexo A.

Não obstante, 'cada época tem sua própria linguagem', as recentes gerações, tomando os princípios na leitura crítica da Arte Postal e na aplicação de novos meios que o tempo põe em suas mãos, saberão reciclar criativamente este fenômeno artístico internacional que não conhece fronteiras nem imposições de qualquer tipo. (PADÍN, 1988, p. 37).

A arte postal ganha força no processo de desnaturalizar processos de comunicação artísticos de arte, modificando o lugar de dentro do museu para a interação social externa. Anna Bella Geiger participa ativamente desses movimentos de resistência, através da utilização de muitos meios para democratizar o acesso à arte.

A produção cultural brasileira dos anos 70, pode ser considerada um campo de tensões entre margem e história, entre uma vontade explícita de perturbação dos códigos estabelecidos e o apego aos modelos tradicionais, que tanto podiam ser críticos quanto corroborar a imagem ufanista que o regime militar estava forjando naquele momento. (NAVAS, 2007, p. 166).

As participações dos artistas e suas intervenções nos processos políticos e sociais, dentro do contexto brasileiro da ditadura, tinham como propósito trazer o indivíduo para o centro da obra, juntamente com todas as questões que estavam relacionados na vida naquele momento. Em 1980, Anna Bella Geiger fez uma performance utilizando a obra "O pão nosso de cada dia", na XXXIX Bienal de Veneza. Sob o título da instalação "O pão nosso de cada dia", colocando o espectador e espectadora no centro da atenção a obra e suas mensagens ali disseminadas, dando também a sociedade o poder de criar e participar, questionar, confundir-se e sair de um lugar apenas de visualização para um lugar de poder e alteridade em relação a obra, a vida, e o cotidiano. A artista comeu o pão para as pessoas e críticos ali presentes, como afirma em entrevista para a autora, em 2021.

Quando eu fui para bienal de Veneza, apresentar um trabalho da minha instalação. Eu levei os cartões e lá na bienal, me pediram se eu podia fazer uma performance com esse pão. Eu topei, sem saber o que vinha pela frente. Em Veneza, procurei uma padaria [...]. Comprei os pães e fui fazer o trabalho, e aí foi presencial para as pessoas. Também com mais cuidado. Uma verdade. Não podia contracenar. Penduraram em pregos à medida que eu comia. Eram 2 pães. E isso ficou pra eles e para o acervo, a série do pão, só que no dia seguinte, as fatias de pão tinham encolhido, por causa do ovo e estavam quebrados e estavam todos no chão. isso importa

para mim, pois eles acharam tão interessante. Eu tinha ali uma pessoa de público, que eu não podia querer melhor, que era o Beuys que estava ali, e veio ver minha exposição. (GEIGER, 2021).<sup>39</sup>

O ato era alimentar-se do pão publicamente, com as formas dos mapas surgindo a olho nu para as pessoas ali presentes, incorporando significados em cada farelo de pão caído no chão, para serem observados no dia seguinte da performance, representando o Brasil e a América latina ali “desconstruídos”, despedaçados no chão, o pão (alimento) desprezado, a sobra jogada no lixo. Muitas mensagens conotativas podem ser percebidas nessa experimentação da artista, através de uma estratégia libertária, a fim de denunciar e desmoralizar as informações ditatoriais do estado em relação às políticas da fome e da desigualdade social.

No ano seguinte, em 1981, Anna Bella expôs o trabalho “O pão nosso de cada dia” na XVI Bienal de São Paulo. Uma instalação foi criada pela artista, nomeada “Friso, mesa e vídeo macios”, com a curadoria de Walter Zanini, que detalha:

O pão nosso de cada dia, visto na XXXIX Bienal de Veneza, Anna Bella Geiger cria um espaço para a leitura diversificada de seus mapas da América do Sul. Ela recorre a variados meios e suportes (panos estampados sobre uma mesa, frisas de tecido com a mesma natureza de impressão, colocadas em painéis, e dois monitores de TV, cujas imagens reproduzem o que o expectador descobre na leitura do elemento mural e na leitura vertical dirigida sobre a mesa. O iluminamento (sic) produz-se pelos focos fosforescentes da TV e pelos spots. Nas cartas geográficas de 1977-78, de configuração deformada, onde acusa as angulações de realidades insofismáveis, solucionava harmoniosamente contextos formais e ideológicos. Gradualmente, entretanto, esses mapas abstratizaram-se e é em situação visual diluída que o público os reencontrará na Bienal. O interesse formal, caracterizado pela subjetividade que determinou a destacada obra de fases passadas de Anna Bella Geiger, reassume sua primazia, em novas variantes. (ZANINI, 1983, p. 33).

Sobre essa instalação performática, Fernando Cocchiarale fez uma consideração muito importante em relação a esta bienal que a artista participou<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Transcrição de entrevista realizada pela autora – anexo A.

<sup>40</sup> Este material não está disponível online. Entrei em contato com Fernando Cocchiarale, no dia 21 de fevereiro, via aplicativo de mensagens whatsapp, e o curador respondeu que não possui digitalizado, que ele iria procurar a versão impressa, e encontrando-a, enviaria a reprodução. Ver apêndice B.

O postal que abre o projeto documenta o momento em que uma fatia de pão vai ser comida – atitude cotidiana elementar, uma vez que o ato de se alimentar é básico à sobrevivência. Os postais seguintes mostram fatias de pão de onde a parte central do miolo foi retirada, de modo a sugerir por esta supressão os contornos dos mapas do Brasil e da América do Sul. Os mapas estão ali, mas para dentro do seu contorno existe apenas o vazio; a ausência de substância material que analogicamente remete ao caráter do metafísico da busca pela essência da brasilidade e/ou latino americanidade. O quinto postal reforça ainda mais a intenção. Nele, em uma cesta de pão vazia, estão desenhados os dois mapas (Brasil e América do Sul) – representações abstratas desprovidas de qualquer valor nutritivo. (JAREMTCHUK, 2007, p. 132).

Fome e desigualdade social, territorial e cultural, foram transformados em uma ideia de comunicação e tema dos artistas, como meio de posicionamento político e de combate às injustiças. Pode-se pensar essa obra como situada no contexto de ditadura e, simultaneamente, atemporal, pois possibilita uma visão aberta sobre indagações cotidianas. “O pão nosso de cada dia” ganha um foco de interesse no cotidiano, reforçando ainda mais a intenção da artista em deixar uma marca sobre esse tema, como ela mesma afirma (GEIGER, 2021). Anna Bella Geiger dá um salto no campo de visão entre a obra, o material e os significados.

Dentro das questões tecnológicas e culturais, Latour (2001) traz reflexões sobre como pensar nos artefatos de maneira diferente, com a ideia de que os autores (humanos e não humanos) devem ter uma interação, uma interconexão, e não um distanciamento entre si. A artista se aproxima cada vez mais dessa interação, incluindo a arte e suas possibilidades, ao se opor aos determinismos existentes em volta dos sistemas artísticos, bem como ao ver a tecnologia por outros olhos e questionar os padrões que nos são oferecidos de uma maneira acabada e pronta. Segundo o autor, cria-se uma estratégia para romper com a metáfora de uma caixa preta, que, quando se abre, conseguimos observar e ter acesso a muitas informações e questionamentos, que apenas olhando de fora, não conseguiremos ter. Entende-se que “O pão nosso de cada dia” traz reflexões contemporâneas sobre a fome, os usos da tecnologia e suas assimetrias de acesso e distribuição.

Dentro da perspectiva que arte é tecnologia e tecnologia é a vida (Winner 1997), é importante e urgente ressignificar e construir novos conhecimentos (éticos/morais) sobre os artefatos, destacando a mensagem que isso traz em cada

obra de arte, como é percebido na obra aqui em análise. A ideia de queas mediações são democráticas, de que as tecnologias estão sempre a favor do bemda sociedade, são determinismos que precisam ser quebrados e desmistificados diariamente. Anna Bella Geiger corrobora, através da obra “O pão nosso de cada dia”(1978), que é possível quebrar essa cristalização de valores sociais e políticos. Esses novos modelos de luta e resistência artística favorecem a abertura de caminhos alternativos, e diferentes maneiras de aproximação e experimentação entrepessoas, máquinas, objetos, fazeres e saberes tecnológicos e arte (FEENBERG,2015). É de extrema importância fazer circular essas ideologias através das dinâmicas sociais:

A aproximação entre a experimentação, a observação, o cálculo, a análise, a construção de máquinas, instrumentos, laboratórios, linhas de produção, projetos de pesquisa, montagem de sistemas de produção e reprodução fazem parte do cenário que atravessa as práticas que desenvolvem, implementam e operam conhecimentos e meios que geram a profusão de objetos, imagens e práticas que resultam do modo de produção com base nas ciências e na profusão de produtos resultantes dos processos de trabalho material e imaterial. Assim, são constituídos os elos que operam as modalidades e animam as combinações que retroalimentam as bases materiais e subjetivas do complexo de relações entre ciência e tecnologia (FEENBERG, 2015, p. 119).

Essas mediações e aberturas entre os seres sociais e a tecnologia trazem novas possibilidades de pensar e colocar as obras de arte, por exemplo, e seus questionamentos em lugares cotidianos. A seguir, mostraremos como a obra “O pão nosso de cada dia” (1978) despertam inquietações em relação a assuntos cotidianos, sociais e políticos, no aqui e agora, transcendendo o espaço/tempo da obra.

#### **4.3. “O Pão nosso de cada dia” e suas relações sociais contemporâneas.**

É muito relevante perceber como as questões tecnológicas, culturais, artísticas, políticas, econômicas se entrecruzam e se entrelacem (HALL, 2004). Latour (2001) alerta que a sociedade, como um todo, deve compartilhar e ressignificar conhecimentos, produzindo e tornando possível o acesso a artefatos técnicos/tecnológicos que influenciam nossas vidas e nosso cotidiano. A obra “O pão nosso de cada dia” evoca situações históricas, não só através dos meios e técnicas, mas também como denúncia do momento em que a artista foi tocada e

conduzida pelas questões políticas. É um modo de criticar a fome, o subdesenvolvimento e o projeto econômico dos anos 70/80 sob o regime militar. Todavia, essa obra é sempre atualizada a cada leitura, ganhando outras dimensões e camadas de significados no contexto do Brasil contemporâneo.

Josué de Castro<sup>41</sup>, em seu livro “Geografia da fome: pão ou aço” (1984) levanta informações importantes em relação à fome, tema que por ele é classificado como um tabu na sociedade atual. O autor acredita que a fome, em relação a outras calamidades e desafios que a sociedade enfrenta (como guerras e epidemias), acabou por se tornar atemporal e universal, sendo constantemente ampliada em tempos de guerras e outros fatores sociais e políticos, como a desigualdade na distribuição de renda e no acesso à tecnologia.

O autor critica também a área acadêmica e científica, pois a fome não tem sido tema e objeto central das pesquisas e dos investimentos em torno da inovação e do desenvolvimento dos sistemas culturais e sociais. Não há uma corrida para a cura da fome, em relação a tudo o que se tem produzido cientificamente. Para o autor, a fome é um assunto silenciado através das culturas e civilizações do ocidente, pelas mídias, pela falta de vontade política, pela falta de interesse por parte dos países considerados mais abastados economicamente. Ou, como ele mesmo afirma:

Trata-se de um silêncio premeditado pela própria alma da cultura: foram os interesses e os preconceitos de ordem moral e de ordem pública e economia de nossa chamada civilização ocidental que tornaram a fome um tema proibido, ou pelo menos, um pouco aconselhável de ser abordado publicamente. (CASTRO, 1984, p. 20).

É interessante ver como Anna Bella Geiger, inserida nas questões dos horrores e repressões da ditadura no país, consegue utilizar metáforas (visuais e verbais) para denunciar esse momento histórico, de um jeito sempre atual, como a fome e o silenciado Estado em relação ao assunto. Em seu artigo, “Poéticas no entre: sobre narrativas menores e/ou fabulações e/ou imagens tempo”, Fabio Puper Machado (2018) questiona as linhas poéticas e como essas transitam entre as

---

<sup>41</sup> O autor foi muito importante na luta em relação a questões de igualdade, e fomentar o assunto fome, não só no Brasil, abrangendo o tema em locais internacionais. Como presidente da FAO, Josué de Castro lançou a campanha mundial contra a fome e propôs a criação de uma reserva mundial contra a fome, contrariando os interesses dos grupos econômicos nacionais e internacionais.



linguagens artísticas. Essas linhas poéticas sociais como meio de denúncia e informação estão entrelaçadas com a obra “O pão nosso de cada dia”, costurando passado e presente. A artista abre um “entre” em relação ao espaço e ao tempo: a sua obra (1978) ultrapassa a escuridão e nos faz ver o espaço, abrindo a caixa preta, mostrando, subjetivamente, a ideia de que esse conjunto de imagens seja um portal entre tempo, matéria e espaço, entre o Brasil de 1978 e o de 2022 (LATOURE, 2001).

Os elementos do trabalho em análise representam a resistência e a dominação de ideias na arte, na tecnologia, na cultura e na sociedade, desnaturalizando práticas científicas e políticas de opressão e censura. Winner (1997) assevera que dentro dessas dominações de ideias, contrapor-se em relação aos usos dos objetos técnicos e não ignorar os contextos nos quais esses objetos estão localizados e situados, faz compreender como tecnologias são importantes para nossas sociedades distintas, como elas fazem parte da vida, do dia a dia e das maneiras de expressão da arte. Uma compreensão desses conceitos do determinismo tecnológico e teorias políticas se faz necessária no processo de desnaturalização desses processos.

Em nossa época, é comum as pessoas se disporem a fazer mudanças profundas no modo como vivem visando acolher inovações tecnológicas, enquanto, ao mesmo tempo, resistem a mudanças semelhantes justificadas por razões políticas. Se não por outros motivos além desse, é importante conquistarmos uma visão mais esclarecida a respeito desses problemas do que tem sido habitual até agora. (WINNER, 1986).

Observando e estudando a obra “O pão nosso de cada dia” se fez necessário buscar reflexões sobre o tema da fome e de censuras sociais no Brasil atual. Como pode-se observar nos capítulos anteriores, no final dos anos 70 houve várias correntes políticas de oposição em relação à ditadura militar, como protestos, greves e movimentos pela liberdade de imprensa e expressão. O meio da arte estava sob forte censura. Naquele período, o problema da fome brasileira passou a ser uma informação conduzida e escamoteada pelo governo antidemocrático, e utilizada pelos grupos de oposição à ditadura como tema de luta e resistência.

O governo militar manipulava números e estatísticas sobre a fome e situações

de desigualdades naquele momento no país, chegando a interromper o trabalho de órgãos como IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). De acordo com Hérnan Thomas (2009), as tecnologias possuem e desenvolvem um papel principal nos processos de mudanças e transformações sociais, determinando condutas de seus atores envolvidos, ditando regras no sistema social e político de desenvolvimento, distribuição de renda, custos, etc.

O ENDEF – Estudo Nacional de Despesa Familiar (1974/1975) e o anuário estatístico de 1980 haviam indicado, não apenas a existência de um alto grau de desnutrição existente no país, mas também uma curva consideravelmente decrescente nos níveis de alimentação da população em relação ao período entre 1975 e 1978. Após estes comprometedores indicativos de que, num futuro próximo, o país não seria um Brasil Gigante, mas, na verdade, um país de famintos nanicos, o governo militar passou então a dificultar a elaboração e a divulgação de pesquisas oficiais pelos órgãos públicos nacionais. (ALVIM, 2016, p. 33).

O autor evidencia que, mesmo sem os números oficiais do governo ditatorial em relação à pobreza e à fome, havia uma parcela da sociedade, como os grupos de oposição e artistas, como Anna Bella Geiger, por exemplo, que colocavam esse assunto em pauta, descentralizando os debates, combatendo a censura e problematizando os discursos autoritários dos militares sobre desenvolvimento, “modernização” e globalização.

Um bom exemplo deste tipo de mobilização em torno do problema da fome nacional ocorreu em agosto de 1983, quando o departamento de Economia da Universidade Católica de São Paulo promoveu uma semana de debates sobre a fome brasileira, em homenagem à memória de Josué de Castro – sob o título de “Semana Josué de Castro”. Os debates contavam com a participação de representantes de diversos outros institutos, como a Associação Brasileira de Reforma Agrária e Federação de órgãos para Assistência Social e Educacional (FASE). Uma das primeiras abordagens do encontro foi exatamente o reconhecimento unânime de que a fome era um dos principais problemas históricos a ser combatido no país. Porém, os pesquisadores e cientistas sociais presentes também reconheciam que os dados estatísticos sobre a fome no Brasil, para aquele ano de 1983, era bastante escassos e imprecisos. Ainda assim, foram apontadas algumas estatísticas e conclusões sobre o modo como a fome se expandia historicamente pelo território nacional. (ALVIM, 2016, p. 34).

Mesmo sob censura e com falta de informações, estima-se que apenas no Nordeste do país morreram aproximadamente 700.000 mil pessoas de fome nos anos de 1979 a 1983 (ALVIM, 2016). Castro (1984) traz uma observação que ainda

vale para os dias atuais, explicando que as qualidades nutritivas da alimentação dos brasileiros/brasileiras são precárias muito mais em função de fatores socioculturais, políticos e econômicos, do que de fatores de natureza geográfica.

O IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), através do censo demográfico, estima que dentre 214.354.047 brasileiros e brasileiras, 11,1% estão desempregados e desempregadas. Em 2010, a *Lei Orgânica de Segurança Alimentare Nutricional*, por meio do *Decreto nº 7.272, de 25.08.2010*, garantiu o direito da alimentação à população brasileira, lei incorporada pela Constituição Federal, através da *Emenda Constitucional nº 64, de 04.02.2010* (IBGE, 2013). O IBGE define esses parâmetros em grupos: domicílio com segurança alimentar, domicílio com insegurança alimentar leve, domicílio com insegurança alimentar moderada e domicílio com insegurança alimentar grave, este definido pelo programa de pesquisas como:

a) um ou mais moradores ficaram preocupados por não terem certeza de que os alimentos de que dispunham durassem até que fosse possível comprar ou receber mais comida que constituía a sua alimentação habitual; b) a comida disponível para os moradores da unidade domiciliar acabou antes que tivessem dinheiro para comprar mais alimentos que constituíam as suas refeições habituais, sem considerar a existência dos alimentos secundários (óleo, manteiga, sal, açúcar etc.), uma vez que sozinhos não constituem a alimentação básica; c) os moradores ficaram sem dinheiro para ter uma alimentação saudável e variada; d) os moradores comeram apenas alguns alimentos que ainda tinham porque o dinheiro acabou; e) algum morador de 18 anos ou mais de idade deixou de fazer alguma refeição porque não havia dinheiro para comprar comida; f) algum morador de 18 anos ou mais de idade comeu menos porque não havia dinheiro suficiente para comprar comida; g) algum morador de 18 anos ou mais de idade sentiu fome, mas não comeu porque não havia dinheiro para comprar comida; h) algum morador de 18 anos ou mais de idade fez apenas uma refeição no dia ou ficou o dia inteiro sem comer porque não havia dinheiro para comprar comida; i) algum morador de menos de 18 anos de idade deixou de ter uma alimentação saudável e variada porque não havia dinheiro para comprar comida) algum morador de menos de 18 anos de idade não comeu quantidade suficiente porque não havia dinheiro para comprar comida; k) algum morador de menos de 18 anos de idade teve a quantidade de alimentos das refeições diminuídas porque não havia dinheiro suficiente para comprar comida; l) algum morador de menos de 18 anos de idade deixou de fazer alguma refeição porque não havia dinheiro para comprar comida; m) algum morador de menos de 18 anos de idade sentiu fome, mas não comeu porque não havia dinheiro para comprar comida; ou n) algum morador de menos de 18 anos de idade e fez apenas uma refeição no dia ou ficou um dia inteiro sem comer porque não havia dinheiro para comprar comida (IBGE, 2013, p. 120).

Essas informações apontam que no ano de 2013, 77 % dos lares brasileiros estavam sobre a condição de segurança alimentar. Em 2014, de acordo com o governo federal, a ministra Tereza Campello, (Desenvolvimento Social e Combate à Fome) analisou dados da ONU sobre a fome, que indicaram que o Brasil estava reduzindo a miséria, chegando a sair, neste mesmo ano, do mapa mundial da fome (GOVERNO FEDERAL, 2014).

Atualmente, aproximadamente 19 milhões de pessoas no Brasil estão em situação de insegurança alimentar grave (IBGE 2021), isto é, passando fome, mesmotendo o direito à alimentação garantido pela constituição brasileira. Anna Bella Geiger (2021) afirma: “a gente está sempre com esses problemas na população: a fome. A fome mundial [...] então a história da família e da fome, faz parte de todos nós, mas éa ameaça do ser humano, não ter o que comer” (GEIGER, 2021).

As tecnologias desempenham uma função central no processo de construção social. As revoluções científicas e tecnológicas trouxeram muitas possibilidades de alterar a economia, a distribuição de renda, o acesso à saúde, à educação, e ao trabalho. Conseguimos visitar a lua, expandir a comunicação e as informações com a internet, alterar o modo de interação entre os indivíduos, com a implementação das redes sociais. Porém, problemas estruturais da sociedade capitalista, como a fome e a pobreza, parecem permanecer intocados. Essas questões devem ser analisadas também no âmbito tecnológico, como afirma Hernán Thomas:

[...] problemática da pobreza, da exclusão e do subdesenvolvimento não pode ser analisada sem levar em conta a dimensão tecnológica: produção de alimentos, moradia, transporte, energia, acesso ao conhecimento e a bens culturais, ambiente e organização social. (THOMAS, 2009, p. 25).

O autor se posiciona em relação às estratégias de desenvolvimentos sociais a partir das tecnologias, alertando que elas estão sendo pouco abordadas e financiadas na América Latina, inclusive no Brasil. Desde os anos 60, os projetos de construção de técnicas de energia de baixo custo, por exemplo, através de geradores solares e eólicas, cultivos agroecológicos, recebem poucos incentivos no

Brasil. O autor ainda coloca como uma tensão que envolve as tecnologias sociais<sup>42</sup> como solução dos problemas sociais ou o desenvolvimento de estratégias de inclusão social.

A partir do ano de 2020 no Brasil, houve um aumento significativo da fome e da desigualdade social no país, devido, principalmente, à pandemia mundial de covid 19. Mas esses números cresceram também com o fim do investimento e de políticas públicas voltadas para as questões sociais, para a agricultura familiar, além de outras defasagens no programa social Bolsa Família<sup>43</sup>.

De acordo com os dados levantados em 2020 pela *Rede Brasileira de Pesquisa em Soberania e Segurança Alimentar e Nutricional* (Penssan), em apenas dois anos, os números saltaram de 10,3 milhões para os 19 milhões de pessoas que passam fome no Brasil. São, aproximadamente, 9 milhões de pessoas que entraram na extrema pobreza. Em entrevista para o jornal BBC News, Leticia Batholo afirma que “a desestruturação das políticas públicas voltadas aos mais vulneráveis foi agravada com a pandemia, mas ela ocorre desde antes” (ALEGRETTI, 2021).

**Figura 40 - Moradores da cidade do Rio de Janeiro buscando alimentos em caminhão de lixo**



Fonte: LIMA, 2021.

---

<sup>42</sup> Forma de criar, desenvolver, implementar e administrar tecnologia orientada a resolver problemas sociais e ambientais, gerando dinâmicas sociais e econômicas de inclusão social e de desenvolvimento sustentável.

<sup>43</sup> Programa da Secretaria Nacional de Renda de Cidadania (Senarc), que contribui para o combate à pobreza e à desigualdade no Brasil. Ele foi criado em outubro de 2003 e possui três eixos principais: complemento da renda; acesso a direitos; e articulação com outras ações a fim de estimular o desenvolvimento das famílias.

A socióloga destaca que, atualmente, quem tem direito a receber o auxílio do programa *Bolsa Família* são famílias com renda per capita no valor de até 178 reais. O governo extinguiu o *Consea* (Conselho Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional) sob o argumento de que as competências do *Consea* seriam melhor distribuídas entre outras áreas do governo, visando uma organização administrativa mais eficiente. Os pesquisadores ainda afirmam que entre os 211,7 milhões de brasileiros(as), 116,8 milhões convivem com algum grau de insegurança alimentar, destes, 43,4 milhões não possuem acesso a alimentos em quantidade suficiente e 19 milhões de brasileiros e brasileiras enfrentavam a fome. São números alarmantes, embora, como defende Castro, seja um assunto pouco priorizado pelo lado científico.

Em 2020, em um mundo colapsado pela pandemia de Covid-19, a economia sofreu um profundo revés. Dados divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) revelam que a inflação alcançou em 2020 o patamar de 4,52%, percentual medido pelo Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo (IPCA), sendo o maior índice registrado desde 2016 (de 6,29%) e elevando em 14,09% nos preços de alimentos e bebidas - um percentual quase três vezes maior que a inflação geral. Estes dados também indicam que os itens mais importantes da cesta básica tiveram aumento de preço expressivo, dentre os quais se destacam o óleo de soja, com um acréscimo na ordem dos 103,79%, além do arroz (76,01%), batata inglesa (67,27%), tomate (52,76%), frutas (25,40%) e carnes (17,97%). (GALINDO et al, 2021, n.p.).

É importante salientar que a fome no Brasil não é pela falta de oferta do alimento, mas pela falta de poder de compra/aquisição da população, ainda mais se considerarmos as diferenças sociais de raças, de gênero e de contextos regionais, por exemplo:

Pode-se observar que as diferenças de gênero, raça ou cor, perfil domiciliar, contextos regionais, territoriais e de renda são marcadores que influenciam a maior ou menor incidência de insegurança alimentar nos domicílios. Dessa forma, vê-se que os percentuais de insegurança alimentar se apresentam mais altos em domicílios com única/o responsável (66,3%), sendo ainda mais acentuada nos casos em que a responsável é mulher (73,8%) ou pessoa de raça ou cor parda (67,8%) e preta (66,8%). Também é maior nas residências habitadas por crianças de até 4 anos (70,6%) ou crianças e adolescentes de 5 a 17 anos (66,4%). A frequência de insegurança alimentar é também significativa nos domicílios situados nas regiões Nordeste (73,1%) e Norte (67,7%) do país e nas áreas rurais (75,2%). (GALINDO et al, 2021, p. 39).

**Figura 41- Ato do movimento Panelas Vazias**

Fonte: LIMA, 2021.

Outro assunto que faz questionar e refletir, analisando essa obra de Geiger, é o tema da censura. A partir do golpe de 1964, não só as produções artísticas, mas a cultura e a sociedade estavam impedidos de publicar qualquer pensamento ou ideologia que fossem diferentes do que o governo ditador pregava. Muitos artistas se utilizavam de assuntos do cotidiano para contestar a política. Assim como Anna Bella Geiger, a produção artística desnaturalizava o valor da obra em si, enquanto objeto de arte e contemplação. O processo evocava a participação e a reflexão sobre as materialidades contidas nas propostas, nas denúncias e no conteúdo que essas obras traziam. As práticas de luta e resistência desencadearam um crescente movimento na arte, de contra cultura, abrindo espaços para a cultura popular.

Contar a história é um ato de rebeldia. E o que a ditadura e governos autoritários tentam fazer é justamente acabar com lugares de memórias, criando discursos nacionalistas sem conexão com a realidade cotidiana da maioria da população.

Eduardo Rodrigues (2019) descreve como um ato ditatorial do atual governo o que houve em relação aos livros didáticos. Em 2019, o ministro da educação brasileira Ricardo Vélez Rodríguez afirmou que haveria mudanças no sistema de ensino e mudanças progressivas, principalmente nos livros didáticos, sob a argumentação de que as crianças devem ter direito à ideia “verídica” sobre os acontecimentos na ditadura militar, por exemplo. Para ele, teria sido uma revolução positiva e não um golpe.

Ao reeditar a história, censurar ideias e opiniões divergentes, o governo atual mostra o caráter autoritário que se faz presente em suas ações. Lilia Schwarcz auxilia nesse assunto, explicando que essa prática de manipulação e censuras ideológicas faz com que seja criado um passado “mítico”, onde as informações, memórias e histórias ficam perdidas e esquecidas, fomentando a construção de uma sociedade naturalizada com ideais repressivas, conservadoras e autoritárias, através da harmonia e obediência de pensamentos e determinações sociais, políticas e culturais.

Dizem que perguntar é uma forma de resistir. Pois penso, que uma história crítica é aquela que sabe desnaturalizar” o que parece dado pela biologia e que se apresenta. Por consequência, como imutável. Não existe nada em nosso sangue ou no DNA dos brasileiros que indique serem todos esses elementos imunes a nossa ação humana e cidadã. (SCHWARCZ, 2014, n.p.).

Depois do golpe de 2016 vários projetos e ideologias conservadoras ganharam força no Brasil. Lilia Schwarcz afirma que existe atualmente várias censuras e ataques em relação às questões de gênero, de raça e etnia, bem como à sociedade pobre minoritária, a instituições e partidos sociais, à arte e à imprensa, comprovando como o “patriarcalismo, o mandonismo, a violência, a desigualdade, o patrimonialismo, a intolerância social, são elementos teimosamente presentes em nossa história.” (SCHWARCZ, 2014, p. 26).

A arte, a tecnologia e a cultura entram como uma forte aliada nos processos de resistência. O artista e a artista podem ser um guerrilheiro/uma guerrilheira (FREITAS, 2013). Há muitos exemplos de práticas de censura no governo de Jair Bolsonaro<sup>44</sup>. O que estamos vivendo no Brasil atual sempre se fizerem presentes na

---

<sup>44</sup>Em 2019, na Bienal do Livro do Rio, Marcelo Crivella, prefeito do Rio de Janeiro, determinou que todos os exemplares da HQ “Vingadores, a cruzada das crianças” fossem recolhidos, e envoltas em



nossa história (autoritarismo, censura, fome) e sempre foram questionados pelos grupos de resistência no processo de luta. “Direitos também são como a democracia: eles não foram conquistados para todo o sempre. Eles são conquistados em processos de luta e devem ser mantidos em processos de luta” (SCHWARCZ, 2014, p. 11).

Anna Bella Geiger alerta para questões e problemas que interessam a todos os sistemas aqui apresentados. Para compreender as mensagens que as obras de arte contemporâneas revelam é preciso pesquisar “fora da esfera artística, seja em temas culturais, recolhidos literários e filosóficos – desconstrução, simulação, vazio, ruínas, resíduos de recuperação” (CAUQUELIN, 2005, p. 12).

---

um saco preto, lacrado. O motivo da censura era a imagem de um beijo entre dois homens. Na música, bandas de Rock não puderam participar do edital da Funarte em 2020, pois para o diretor da fundação, o rock leva ao aborto e ao satanismo. Em conversa com apoiadores no início de Abril (2022), Bolsonaro voltou a falar em ditadura, “Qual a diferença de uma ditadura que vem pelas armas, como é em Cuba e Venezuela, e a ditadura que vem pelas canetas? (Referindo-se ao Supremo Tribunal Federal – STJ) Nenhuma. Vocês sabem o que está acontecendo no Brasil. Acredito em Deus e nos próximos dias vai acontecer algo que vai nos salvar no Brasil. Tenham certeza disso”, disse.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No ano de 1978, mesmo ano que Anna Bella Geiger cria O pão nosso de cada dia, os artistas Chico Buarque e Gilberto Gil, assumindo uma posição de resistência, lançam a música “Cálice (Cale-se)”<sup>45</sup>. Nessa canção, o tormento e o sofrimento causado pela tortura, é denunciada entre cada letra, acorde e notas da melodia.

Pai, afasta de mim esse cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice/ De vinho tinto de sangue/ Como beber dessa bebida amarga/ Tragar a dor, engolir a labuta/ Mesmo calada a boca, resta o peito/ Silêncio na cidade não se escuta/ De que me vale ser filho da santa/ Melhor seria ser filho da outra/ Outra realidade menos morta/ Tanta mentira, tanta força bruta/ Como é difícil acordar calado/ Se na calada da noite eu me dano/ Quero lançar um grito desumano/ Que é uma maneira de ser escutado/ Esse silêncio todo me atordoia/ Atordoado eu permaneço atento/ Na arquibancada pra a qualquer momento/ Ver emergir o monstro da lagoa/ De muito gorda a porca já não anda (Cálice)/ De muito usada a faca já não corta/ Como é difícil, pai, abrir a porta (Cálice)/ Essa palavra presa na garganta/ Esse pileque homérico no mundo/ De que adianta ter boa vontade/ Mesmo calado o peito, resta a cuca/ Dos bêbados do centro da cidade/ Talvez o mundo não seja pequeno (Cálice)/ Nem seja a vida um fato consumado (Cálice)/ Quero inventar o meu próprio/ pecado (Cálice)/ Quero morrer do meu próprio veneno (Pai, cálice)/ Quero perder de vez tua cabeça (Cálice)/ Minha cabeça perder teu juízo (Cálice)/ Quero cheirar fumaça de óleo diesel (Cálice)/ Me embriagar até que alguém me esqueça (Cálice). (BUARQUE, 1978, n.p.)

A letra refere-se, a princípio, a uma parte de um versículo bíblico, (Marcos 14:36). Mas, através de uma pequena alteração, cálice se torna cale-se. O jogo de palavras da letra da música, frisam bem o que estava acontecendo na ditadura. Gilberto Gil fala sobre essa canção:

Ela é sobre essa “coisa”, sobre a dor, sobre o tormento, a repressão, a censura. Tem uma história também do pai, essa imagem, da primeira pessoa santíssima Trindade, com sua sombra permanente sobre nós, essapaternidade, como salto a autonomia sobre a individualidade, sempre à sombra do pai. (GIL, 2013, n.p.).

Criando diálogo com Gilberto Gil e Chico Buarque, Caetano Veloso, lança a música “Não vou deixar”, 2021. A letra mostra a recusa de Caetano em relação à submissão e à censura/opressão nos dias atuais. A canção foi lançada junto com um clipe, com uma estética minimalista, apenas com a imagem do artista, com seus

---

<sup>45</sup> Cálice foi composta em 1973, porém censurada e só liberada pelo governo, em 1978. Em 1973, ao cantarem “Cálice” pela primeira vez em um show público, tiveram os microfones desligados. De acordo com Gil, a canção havia sido apresentada à censura e eles foram recomendados a não cantá-la. Os dois haviam decidido, então, cantar apenas a melodia da canção, pontuando-a com a palavra “cálice”, mas isto também não foi possível.

olhares e expressões, potencializando a mensagem que ele gostaria de passar. Fazendo, portanto, uma crítica ao governo de Jair Bolsonaro, Caetano Veloso fala: “Ele [Bolsonaro] é parte da câimbra que nosso corpo histórico-social sofre.”

Não vou deixar, não vou/ Não vou deixar você esculachar com a nossa história/ É muito amor, é muita luta, é muito gozo/ É muita dor e muita glória [...] / Apesar de você dizer que acabou/ Que o sonho não tem mais cor/ Eu grito e repito: Eu não vou! [...] / É muito amor, é muita luta, é muito gozo/ É muita dor é muita lida/ Não vou deixar, não vou/ Não vou deixar você esculachar/ Com a nossa vida. (VELOSO, 2021, n.p.)

A ideia da permanência nunca fez sentido para mim. Este trabalho significa saído meu lugar de conforto, e desbravar assuntos, conceitos de tecnologias, arte, cultura e sociedade, ocupando um lugar onde normalmente eu “não poderia/deveria estar”. Esse estudo e investigação se deu a partir de questionamentos em relação à arte e à tecnologia, de como a tecnologia pode mediar a arte, e a arte pode se apropriar e subverter a tecnologia.

A construção da realidade passa, sem dúvida, pelo entorno da cultura. A matéria a ser trabalhada pela criatividade tende a interligar-se com um contexto histórico bem característico em termos de suas finalidades e formas. A matéria utilizada pelo homem diz respeito a todo o conjunto de fatores sociais, pois são formas significativas da cultura. Toda atividade humana está inserida numa realidade social. (BASTOS, 2015, p. 97).

Essa dissertação foi escrita em tempos difíceis no mundo, onde o covid-19 teve um impacto terrível em todas as famílias de todos os continentes. No Brasil, perdemos mais de 660 mil pessoas. Desemprego, falta de conhecimento, informações falsas, falta de planejamento e a demora para adquirir a vacina foram problemas significativos para serem superados, principalmente em um processo de mestrado. Mas, em meio a todos esses desafios pandêmicos, também pude ter a oportunidade de conversar com Anna Bella Geiger *online*, durante as aulas de um curso que ela ministrou na Escola de Artes (EAV), em 2021. Ouvir a opinião da artista sobre algumas questões de arte contemporânea, e principalmente, sobre a obra “O Pão nosso de cada dia” (1978). Isso me trouxe coragem e encantamento de poder entender e compreender não apenas minha pergunta de pesquisa, mas minha formação como pesquisadora.

Geiger desnaturaliza processos, materiais, técnicas e conceitos de tecnologia, arte e vida, que ressignificam os sistemas políticos, culturais sociais e o

cotidiano, através de sua obra “O pão nosso de cada dia” (1978). No capítulo um retomei conceitos de tecnologia, criticando a ideia de distanciamento da filosofia em relação ao objeto e a visão determinista de neutralidade dos sistemas tecnológicos e das técnicas.

Procurei mostrar como o diálogo entre arte e tecnologia pode construir novas perspectivas críticas, modos de ver, sentir e transformar o mundo. Logo em seguida, pontuei algumas experiências da arte brasileira, mostrando como questionar as hegemonias políticas, artísticas e sociais, fazia parte da vida e dos movimentos artísticos nas décadas de 60 e 70.

No capítulo 2, refleti sobre a trajetória da artista Anna Bella Geiger, mostrando que suas perspectivas sociais foram importantes para suas práticas e criações, marcando seu lugar de oposição de um sistema hegemônico social/artístico. Foi possível perceber na materialidade e nas temáticas de sua obra o desejo de luta e resistência. Seus trabalhos com o corpo, na sua fase visceral, e a subversão presente nos usos inusitados dos mapas, apontam para outras possibilidades narrativas, para outras cartografias, outras mediações entre artista/obra/público. Sua geopoética transforma-se em ato político compartilhado. A fragmentação do corpo e das fronteiras evocam novos modos de ocupar e inventar territórios.

No capítulo 3, na análise da obra “O Pão Nosso de Cada dia” (1978), usei as propostas semióticas de Barthes e de Joly, sem perder de vista os contextos históricos e sociais, bem como as referências biográficas da artista. Essa obra envolve o corpo e o mapa, mobilizando os sentidos e sentimentos, criticando, a um só tempo, os discursos religiosos, políticos, econômicos e até mesmo artísticos. Os debates sobre desenvolvimento e subdesenvolvimento, sobre centro e periferia são desconstruídos pelo vazio do miolo, pela forma da fome, pela falta de nitidez da fotografia. Logo em seguida, descrevo algumas questões que essa obra me trouxe como questionamento e reflexão, escancarando como os problemas da fome, da ditadura, da censura, parecem ser elementos comuns entre o Brasil de 1978 e o de 2021.

Estudando e escrevendo esse trabalho, pude compreender como a tecnologia e a arte estão entrelaçadas no cotidiano, na sociedade e seus sistemas. Como a política e a cultura estão constituídas nas materialidades e nas técnicas. Como é fundamental problematizar esses discursos e esses meios para ressignificar

e transformar o mundo. A história não é um tempo/lugar parado, somos sujeitos desse movimento incrível; os fatos são sempre revistos e reconfigurados, a arte é sempre reinterpretada. Vejo essa dissertação como pequeno passo inicial para romper com rotinas e procedimentos dentro de uma produção capitalista, sempre buscando espaços de manobra e articulação para que algo inovador e democrático seja progressivamente construído (BASTOS, 2005, p. 105).

A arte/vida desnaturaliza processos e discursos hegemônicos, através da promoção, da experimentação e das mediações artísticas, tecnológicas e culturais, fomentando as pesquisas e os novos pensares, assim como aconteceu comigo. A arte investiga técnicas e tecnologias de ponta, mas também está baseada no conhecimento tácito, isso é, no conhecimento do cotidiano, do dia a dia, através das interações que as pessoas promovem na sociedade. Bastos afirma que a educação tecnológica está inserida em um espaço silencioso e criativo, resgatando “histórias, vivências e experiências que coincidem muitas vezes com as razões da própria existência” (BASTOS, 2005, p. 105).

Dentro de um discurso filosófico, se deixar contaminar pelo encanto poético, com o sopro da artista e do mundo sensível, faz parte também do processo de produzir ciência ou um trabalho acadêmico. Trago uma parte do discurso do líder indígena, ambientalista, filósofo, Ailton Krenak, em “Ideias para adiar o fim do mundo”, onde o autor coloca que a ideia de sonhar e lutar com um presente diferente do que nos é apresentado pela lógica ocidental branca eurocêntrica pode parecer uma fuga da realidade: viver em uma utopia. Mas é preciso cada vez mais nos responsabilizarmos e entendermos que nosso papel enquanto seres participantes da sociedade brasileira é ver além do que nos é proposto a ver, através do “autoconhecimento sobre a vida, e a aplicação desse conhecimento na sua interação com o mundo e com as outras pessoas” (KRENAK, 2019, p. 25).

Também podemos encontrar quem não veria sentido da vida se não fosse informado por sonhos, nos quais buscar os cantos, a cura, a inspiração e mesmo a resolução de questões práticas que não consegui discernir, cujas escolhas não consegue fazer fora do sonho, mas que ali estão abertas como possibilidades. (KRENAK, 2019, p. 25).

Gostaria de finalizar esse trabalho com a transcrição de uma fala que me tocou profundamente, nas aulas de arte contemporânea que Anna Bella lecionou em 2021, das quais tive o privilégio de participar. A artista fala:

Enquanto artista, você age de uma maneira otimista, apesar do seu pensamento ser pessimista. (Anna fala sobre essa frase de Gramsci). E de verdade, se eu digo isso, todos nós ou muito de nós, não só dentro das circunstâncias de agora, mas a vontade de fazer o trabalho e o que ele pode significar, é uma colaboração eu penso, como anônima, de fazer algum trabalho, no caso das artes plásticas, a pessoa possa ter a oportunidade de ler coisas, sem pretensão, (no meu trabalho), as pessoas estão se expondo, propondo uma estética que estava desbravando, e que havia um risco. Pessimisticamente sabendo como as coisas estão. Tem também o lado pessoal de cada um. Eu vejo de mim, as vezes em depressão, tomando remédios, mas eu adoro rir de alguma coisa. Ironizar sobre algumas coisas, eu me divirto fazendo as ironias, quer dizer, tem a ver, não é com minha idade, mas um caráter da gente em realmente poder realmente enfrentar. Agora, Coragem. Eu morro de medo, e todos nós temos medos, e eles fazem sentido na hora de saltar de uma ideia para outra, de um trabalho para outro, isso é um abismo. E eu me identifico com todos eles. No fim, o amor vence. (GEIGER, 2021)<sup>46</sup>.

Portanto, sigo sendo otimista, mesmo sob meus próprios pessimismos, em relação à cultura, às mediações tecnológicas, aos sistemas sociais, artísticos, de mercado e acadêmico. A obra “O Pão Nosso de Cada dia” (1978) aciona mudanças de olhar, questiona fronteiras, territórios e políticas públicas, sendo ela mesma uma espécie de micropolítica, confeccionando mapas, zonas temporárias de autonomia. “Estamos sempre à procura de espaços (geográficos, sociais, culturais, imaginários) com potencial de florescer como zonas autônomas” (BEY, 2011, p.8). Trago o pesquisador Hakim Bey<sup>47</sup> e sua ideologia sobre ver além das fronteiras, uma vez que estando os sistemas políticos e do estado fechados, existem lugares que nós podemos abrir, dentro de cada escrita, de cada pesquisa e, principalmente, no nosso modo de viver.

O "mapa" é uma malha política abstrata, uma proibição gigantesca imposta pela cenoura/cacetete condicionante do Estado "Especializado", até que para a maioria de nós o mapa se torne o território (...). E ainda assim o mapa continua sendo uma abstração, porque não pode cobrir a Terra com a precisão 1:1. Dentro das complexidades fractais da geografia atual, o mapa pode detectar apenas malhas dimensionais. Imensidões embutidas e escondidas escapam da fita métrica. O mapa não é exato, o mapa não pode ser exato. A Revolução fechou-se, mas a possibilidade do levante está aberta. Por ora, concentramos nossas forças em "irrupções" temporárias, evitando enredamentos com "soluções permanentes". O mapa está fechado, mas a zona autônoma está aberta. Metaforicamente, ela se desdobra por dentro das dimensões fractais invisíveis à cartografia do Controle. E aqui podemos apresentar o conceito de psicotopologia (e

<sup>46</sup> Transcrição da aula realizada pela autora – ver anexo A.

<sup>47</sup> Hakim Bey é um historiador, escritor e poeta, pesquisador do Sufismo bem como da organização social dos Piratas do século XVII, teórico libertário cujos escritos causaram grande impacto no movimento anarquista das últimas décadas do século XX e início do século XXI.

psicotopografia) como uma "ciência" alternativa àquela da pesquisa e criação de mapas e "imperialismo psíquico" do Estado. Apenas a psicotopografia é capaz de desenhar mapas da realidade em escala 1:1, porque apenas a mente humana tem a complexidade suficiente para modelar o real. Mas um mapa 1:1 não pode "controlar" seu território, porque é completamente idêntico a esse território. Ele pode ser usado apenas para sugerir ou, de certo modo, indicar através de gestos algumas características. Estamos à procura de "espaços" (geográficos, sociais, culturais, imaginários) com potencial de florescer como zonas autônomas – dos momentos em que estejam relativamente abertos, seja por negligência do Estado ou pelo fato de terem passado despercebidos pelos cartógrafos, ou por qualquer outra razão. A psicotopologia é a arte de submergir em busca de potenciais TAZs (zonas autônomas temporárias). (BEY, 2011, p. 9).

A transformação individual e coletiva pelas mediações culturais e pelas lutas artísticas me motivam a me colocar no lugar de escuta e resistência, movimentando-me dentro desses espaços de aberturas, colocando este trabalho, também, como uma pequena rachadura dentro dos sistemas educacionais tecnológicos, e nos diálogos com a vida.

## REFERÊNCIAS

- AIDAR, L. Helio Oiticica: 11 obras para compreender sua trajetória. **Cultura Genial**, 2020. Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/helio-oiticica-obras-compreender-trajetoria/>>. Acesso em 24 Jun. 2021.
- ALEGRETTI, L. Não é só efeito da pandemia: por que 19 milhões de brasileiros passam fome. **BBC News Brasil**, Londres; 2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-57530224>>. Acesso em 07 Mar. 2022.
- ALZUGARAY, P. O interesse de Anna Bella Geiger pela geografia e a cartografia atesta uma posição crítica em relação à arte. **Select**; 2016. Disponível em: <<https://www.select.art.br/arte-como-continente/>>. Acesso em 02 Mar. 2022.
- ALVIM, D.H. **Mobilizações contra a fome no brasil: 1978-1988**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2016; 290 p. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/stricto/td/1809.pdf>>. Acesso em 07 Fev. 2022.
- ALZUGARAY, P. O interesse de Anna Bella Geiger pela geografia e a cartografia atesta uma posição crítica em relação à arte. **Select**, 2016. Disponível em <<https://www.select.art.br/arte-como-continente/>>. Acesso em: 02. Ago. 2021.
- BARRIO, A. **O hoje para Artur Barrio**. [Entrevista concedida a] Laura Rago. Bigorna, São Paulo, 2021.
- BARROS, F.; FAVRE, M.; ZOLADZ, M. **Anna Bella Geiger: Arte, trabalho e ideal**. São Paulo: Edições SESC, 2021; p. 156.
- BARTHES, R. **A retórica da imagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27-43.
- BERGER, J. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Schwarcz, 2017.
- BEY, H. **Zona autônoma temporária**. 3 ed. Rio de Janeiro: Conrad, 2011; p. 89.
- BITTENCOURT, D. **Fotografia Fine Art**. Santa Catarina: iPhoto Editora, 2017; p. 160
- BORTOLON, F.J.A. Os limites do corpo generificado na série Roupa-corpo-roupa. **ModaPalavra e-periódico**, Santa Catarina; v. 12, n. 24, p. 91-123, 2009. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/5140/514059075005/html/>>. Acesso em 03 Set.2021.
- BULHÕES, M.A. **Arte contemporânea no Brasil**. 1 ed. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2019; p.128.
- CANCLINI, N.G. **A socialização da arte**. São Paulo: Editora Cultrix, 1984; p. 42.



CANCLINI, N.G. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011; p. 416.

CANONGIA, L. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005; p. 96.

CANTON, K. **Temas da arte contemporânea**. 6 vol. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

CASTRO, J. **Geografia da fome: o dilema brasileiro – pão ou aço**. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984; 323 p. Disponível: <<https://pt.scribd.com/document/502761697/Geografia-Da-Fome-PDFDrive>>. Acesso em 2 Mar. 2022.

CAUQUELIN, A. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005; 184 p. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/127816063/CAUQUELIN-Anne-teorias-da-arte-pdf>>. Acesso em 2 Mar. 2022.

CEVASCO, M.E. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.  
CHIARELLI, T. A obra de Anna Bella Geiger e o colapso do autorretrato tradicional. **ARTE!Brasileiros**, 2020. Disponível em <<https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/a-obra-de-anna-bella-geiger-e-o-colapso-do-autorretrato-tradicional/>>. Acesso em: 15. Ago. 2021.

CHIARELLI, T. Anna Bella Geiger: Outras anotações para o mapeamento da obra. **Revista ARS**, São Paulo, v. 5, n. 10, p. 80-89, 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ars/a/3sVWRC5MkwGPCMnYgkTbcxx/?lang=pt>>. Acesso em: 02. Ago. 2021.

CLARK, L. Bicho. In: MUSEU de Arte de São Paulo. Comodato MASP B3 – BRASIL, BOLSA, BALCÃO. **São Paulo: MASP**, 1960. Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/bicho>>. Acesso em 10 Jan. 2022.

COCCHIARALE, F. **A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanasmicropolíticas**. Belo Horizonte: Itaú Cultura, 2002.

COCCHIARALE, F. **Quem tem medo da arte contemporânea**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006; 80 p.

COCCHIARALE, F.; GEISER, A. **Abstracionismo geométrico e informal**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987; p.310.

COCCHIARALE, F. In: Conversas da Casa: Fernando Cocchiarale. **Casa Roberto Marinho** [vídeo], 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hTL35toAx3I>>. Acesso em 10 Fev. 2021.

COSTA, Mario. Technology, Artistic Production and the 'Aesthetics of Communication', **Leonardo**, Cambridge; v. 24, n. 2, p. 123-125, 1991. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1575279>>. Acesso em 20 de jan. 2022.

CULPANI, A. **Filosofia da tecnologia: um convite**. v 16. Florianópolis: Editora da

UFSC, 2011; p. 233.

DUBOIS, P. **Depoimento na III Semana de Fotojornalismo da ECA**. São Paulo: USP, 2009.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papiurus, 1994.

DOBAL, S.; DUBOIS, P. Imagem e tempo em movimento – entrevista com Philippe Dubois. **Discursos fotográficos**, Londrina; v. 13, n. 22, p. 258-284, 2017.

Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/505291307/Imagem-e-Tempo-Em-Movimento-Entrevista-Com-Phillipe-Dubois>>. Acesso em 2 Mar. 2022.

ERBER, L. **Um exercício de perspectiva**. São Paulo: Zum Revista de Fotografia, 2018; 182 p. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-14/um-exercicio-de-perspectiva/>>. Acesso em 30 Out. 2021.

ESTEVAM, J.Z. **Arte, museu, educação: integração necessária na superação das tecnologias de controle social**. Curitiba: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2016; 288 p. Disponível em:

<[https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1801/1/CT\\_PPGTE\\_D\\_Estevam%2c%20Joelma%20Zamb%c3%a3o\\_2016.pdf](https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1801/1/CT_PPGTE_D_Estevam%2c%20Joelma%20Zamb%c3%a3o_2016.pdf)>. Acesso em 15 de jan. 2022.

FEENBERG, A. Marcuse or Habermas: Two Critiques of Technology.

**Interdisciplinary Journal of Philosophy**; v. 39, n. 1, p. 45-70, mar 1996.

Disponível em:

<[https://www.sfu.ca/~andrewf/books/Marcuse\\_or\\_Habermas\\_Two\\_Critiques\\_of\\_Technology.pdf](https://www.sfu.ca/~andrewf/books/Marcuse_or_Habermas_Two_Critiques_of_Technology.pdf)>. Acesso em 10 de jan. 2022.

FEENBERG, A. **Technology, modernity and democracy**. Lisboa: Independently Puglished, 2015; p. 268.

FREIRE, C. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006; p. 81.

FREITAS, A. **Arte de guerrilha: Vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013; p. 360.

GAY, P.; HALL, S. **Questions of Cultura Identity**. Los Angeles: SAGE, 1996; p.197.

GALINDO, E.; et al. **Efeitos da pandemia na alimentação e na situação da segurança alimentar no Brasil**. 2 ed. Berlin: Food for Justice: Power, Politics, and Food Inequalities in a Bioeconomy, 2021; 56 p. Disponível em: <[https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/29813.2/WP\\_%234\\_2.edition.pdf?sequence=14&isAllowed=y](https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/29813.2/WP_%234_2.edition.pdf?sequence=14&isAllowed=y)>. Acesso em 05 Jan. 2022.

GEIGER, A.B. Anna Bella Geiger – Aqui é o centro. In: Museu de Arte Moderna do Riode Janeiro. **Rio de Janeiro: MAM RIO**, 2019. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/410333715/MAM-RIO-Anna-Bella-Geiger-Aqui-e-o-centro-Release-docx>>. Acesso em 18 Fev 2022.

GEIGER, A.B. Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena. In. Museu de Arte de São Paulo. **São Paulo: MASP**, 2020a. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/anna-bella-geiger>>. Acesso em 10 Jan. 2022.

GEIGER, A.B. O Novo Atlas I e II. In: The Artsy Vanguard. Belo Horizonte: **Galeria Murilo Castro**, 2020b. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/anna-bella-geiger-o-novo-atlas-i-e-ii>>. Acesso em 15 Fev. 2022.

GEIGER, A.B. **Os Caminhos de Fayga Ostrower**. Rio de Janeiro: Instituto Fayga Ostrower, 2006; p. 88.

GEIGER, A.B. O pão nosso de cada dia. In: The Artsy Vanguard. New York: **Henrique Faria Fine Art**, 1978. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/anna-bella-geiger-o-pao-nosso-de-cada-dia-13>>. Acesso em 15 Fev. 2022.

GEIGER, A.B. In: Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes – Módulo I: Anna Bella Geiger. **Museu de Arte do Rio** [vídeo], Rio de Janeiro, 2019a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ajdRCg7aNRY>>. Acesso em 27 Ago. 2021.

GEIGER, A.B. In: Anna Bella Geiger – Entrevista sobre a exposição no Sesc Avenida Paulista. **Sesc Avenida Paulista** [vídeo], São Paulo, 2019b. Disponível em: <[facebook.com/sescavpaulista/videos/2548372582100746/](https://facebook.com/sescavpaulista/videos/2548372582100746/)>. Acesso em 04 Set. 2021.

GEIGER, A.B. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. **Itaú Cultural**[vídeo], São Paulo, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa296/anna-bella-geiger>>. Acesso em 27 Ago. 2021.

GEIGER, A.B. Local da Ação 1500-1996. In: TNT Arte. São Paulo: **XXIV Bienal de São Paulo**, 1993. Disponível em: <<https://www.tntarte.com.br/leiloes/56/lote/98>>. Acesso em 04 Jan. 2022.

GEIGER, P. **As formas do espaço brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003; p.86.

GOVERNO FEDERAL. **Relatório indica que Brasil saiu do mapa mundial da fome em 2014**. 2014. Disponível em: <<https://www.gov.br/casacivil/pt-br/assuntos/noticias/2014/setembro/relatorio-indica-que-brasil-saiu-do-mapa-mundial-da-fome-em-2014>>. Acesso em 05 Mar. 2022.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006; p.104.

HALL, S. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003; p.434.

HERKOMMER, L. **In the name of geography**: the conceptual maps of Anna Bella Geiger. United States: The University of Texas at Austin, 2012; p.73.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. **Pesquisa nacional por amostra de domicílios**: Segurança alimentar. Rio de Janeiro: IBGE, 2014. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv91984.pdf> >. Acesso em: 25 Fev 2022.

JAREMTCHUK, D. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007; p.180.

JOLY, M. **Introdução à Análise da Imagem**, Lisboa: Edições 70, 2007; p.152.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019; p. 64.

LATAVO, P. A participação do espectador: de Lygia Clark à contemporaneidade. **O Fermento Revista**, 2020. Disponível em: <<http://ofermentorevista.com.br/2020/12/02/a-participacao-do-espectador-de-lygia-clark-a-contemporaneidade/> >. Acesso em 24 Jun. 2021.

LATUOR, B. **A esperança de Pandora**: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. São Paulo: Editora Unesp, 2001; p.385.

LAURENTIZ, P. **A holarquia do pensamento artístico**. São Paulo: Editora UNICAMP, 1991; p.163.

LIMA, L. Exposição Retrospectiva – Anna Bella Geiger. **Desfrute Cultura**, São Paulo;2014. Disponível em: <<https://www.desfrutecultural.com.br/exposicao-retrospectiva-anna-bella-geiger/>>. Acesso em 08 Mar. 2022.

LIMA, M.S. Inflação e pandemia podem empurrar Brasil de volta ao Mapa da Fome. **CNN Brasil**, São Paulo; 2021. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/inflacao-e-pandemia-podem-empurrar-brasil-de-volta-ao-mapa-da-fome/>>. Acesso em 21 Fev. 2022.

LISBOA, A.; MORAIS, O. J. Proposições da artemídia em poéticas digitais nas obras de Lucas Bambozzi e Diana Domingues. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**, Curitiba; v. 6, n. 1, p. 79-89, 2019. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/468310989/ARTIGO-2019-Arte-e-Tecnologia-Revis-ta-Art-Sensorium-B1-pdf>>. Acesso em 26 Fev. 2022.

LOPES, A. **Arte abstrata no Brasil**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010.

MACHADO, A. **A ilusão especular: Uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015; p. 183.

MACHADO, F.P. Poética no “entre”: sobre narrativas menores e/ou fabulações e/ou imagens-tempo. **Linha Mestra**, Minas Gerais; n. 35, p. 142-150, 2018. Disponível em:

<<https://pt.scribd.com/document/473975850/poeticas-no-entre>>. Acesso em 20 Fev. 2022.

MACHADO, A. Arte e mídia: aproximações e distinções. **Galáxia**, São Paulo; v. 2, n. 4, p. 19-32, 2004. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1289/787>>. Acesso em 05 Fev. 2022.

MAIA, A.; REZENDO, R (org). **Flavio de Carvalho**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

MARTÍN-BARBERO, J. **Oficio de cartógrafo**: travesías latino-americanas de la comunicación en la cultura. Santiago del Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002a.

MATESCO, V. **Corpo, imagem e representação**. Jorge Zahar editor. Rio de Janeiro, 2009.

MAUAD, A.M. Sobre imagens na história, um balanço de conceitos e perspectivas. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, p. 33-48, 2016. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20858/15284>>. Acesso em 10. Ago. 2021.

MEIRELES, C. **Carbono Entrevista Cildo Meireles**. [Entrevista concedida a] Marina Fraga e Pedro Urano. Revista Carbono, Rio de Janeiro, 2013, n. 4, p. 1-30.

MESQUITA, A.L. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008; p. 429.

Disponível em:

<[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/publico/dissertacao\\_Andre\\_Mesquita.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/publico/dissertacao_Andre_Mesquita.pdf)>. Acesso 07 Set. 2021.

NAVAS, A.M. **Anna Bella Geiger**: Territórios, passagens, situações. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007; p.356.

NEDER, R.T (org.). **A teoria crítica de Andrew Feenberg: racionalização democrática, poder e tecnologia**. 2 ed. Brasília: Observatório do Movimento pela Tecnologia Social na América Latina, 2010; p. 342.

OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986; p. 83.

OITICICA, H. Grande Núcleo. In: Museo de Arte Moderno Fráncfor del Meno. Cur: Oiticica Filho e Fernando Cocchiarale. **Alemania: Universes In Universe**, 1960a. Disponível em: <<https://universes.art/es/magazine/articles/2013/helio-oiticica/photos/04>>. Acesso em 10 Jan. 2022.

OITICICA, H. **Penetrável PN1**. São Paulo: Enciclopédia Itaú Cultura, 1960b. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66324/penetravel-pn1>>. Acesso em 10 Jan. 2022.

INSTITUTO FAYGA OSTROWER. **Linha do Tempo 1982: Fayga em seu ateliê Flamengo**. 1982. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/a-artista/linha-do-tempo/1982>>. Acesso em 10 Mar. 2022.

PADÍN, C. **El arte correo em Latinoamérica**. Estados Unidos: Universidad de Baja California, 1988; 10 p. Disponível em: <<https://www.merzmail.net/latino.htm>>. Acesso em 22 Fev. 2022.

PAPE, L. Artistas – Lygia Pape. In: Galeria Luisa Strina. São Paulo: **Galeria Luisa Strina**, 1963. Disponível em: <<https://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/36628/>>. Acesso em 12 de Fev. 2022.

PARENTE, A. Entrevista com André Parente. [Entrevista concedida a] **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre; v. 16, n. 2, 2004. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/psoc/a/nFMYqrtnKFP57yQFCmcGtLn/?lang=pt>>. Acesso em 20 Fev. 2022.

PEDROSA, M. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981; p. 416.

PINSK, C.B. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

REBOUÇAS, J.M. **Artista - corpo - cidade - política - arte**: relatos sobre Artur Barrio e sua obra. 2011. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, 2011; 142 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8QKHHT>>. Acesso em 13 Mar. 2022. REIS, P.R.O. **Arte de vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006; p. 85.

REY, F.G. **Subjetividade, Complexidade e Pesquisa em Psicologia**. 1 ed. São Paulo: Thompson Learning, 2005; p. 408.

RUBINO, I.M. Entrevista Anna Bella Geiger 2014/2015 acerca de sua fase visceral(1965-1969). **DAPesquisa**, Rio de Janeiro; v. 11, n. 17, p. 101-112, 2016.

SANTAELLA, L. O corpo como sintoma da cultura. **Comunicação, Mídia e Consumo**; v. 1, n. 2, p. 1-18, 2004.

SILVA, F.P. **Lygia Pape e Hélio Oiticica**: conversações e fricções poéticas. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes, 2007; 118 p. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/338139977/Lygia-Pape-e-Oiticica-Conversacoes-e-Friccoes-Poeticas>>. Acesso em 10 Set. 2021.

SONTAG, S. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1983.

SPRICIGO, V.P.; SILVEIRA, L.M. Ação comunicativa e participação do espectador

napoética de Hélio Oiticica. **Revista Tecnologia e Sociedade**, Curitiba, 2007, p. 33-51,.

SCHWARCZ, L.M. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia e antropologia**, Rio de Janeiro; v. 4, n. 2, p. 391-431, 2014.

Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/sant/a/XSKfP5J5QypfvMqdfssR6Jg/abstract/?lang=pt>>. Acesso em 20 Fev. 2022.

THOMAS, H.E. **Tecnologias para Inclusão Social e Políticas Públicas na América Latina**. In: Tecnologias Sociais: Caminhos para sustentabilidade. Brasília: s.n, 2009; p.278.

VANINI, L. Com exposições agendadas no exterior, Anna Bella Geiger relembra festase críticas de Di Cavalcanti. **O Globo**, Rio de Janeiro; 2021. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/ela/gente/com-exposicoes-agendadas-no-exterior-anna-bella-geiger-relembra-festas-criticas-de-di-cavalcanti-1-24859497>>. Acesso em 07 Mar. 2022.

VARSAVSKY, O. **Ciencia, Política y Cientificismo**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969.

WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. P. 420.

WINNER, L. **Do Artifacts Have Politics?**. Chicago: The University of Chicago Press, 1986; p. 19-39. Disponível em:

<<https://revistas.ufjr.br/index.php/analytica/article/view/22470/12527>> Acesso em 03. Ago. 2020.

ZANINI, W. Introdução a Flávio de Carvalho. In: Exposição Flávio de Carvalho. 17ª Bienal de São Paulo. Cur: Walter Zanini e Rui Moreira Leite. **São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo**, 1983, p. 3. Disponível em:

<<http://www.bienal.org.br/post/368>>. Acesso em 10 Mar. 2022.

ZILIO, C. **Da antropofagia à tropicália**. In: ZILIO, C.; LAFETÁ, J.L. O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes Plásticas e Literatura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

ZUCCA, J.A. Gavetas de memórias: Anna Bella Geiger. Exposição Gavetas de Memórias Anna Bella Geiger. **Caixa Cultural**, São Paulo, 32 p, 2018. Disponível em: <[http://www.caixacultural.com.br/cadastrodowndloads1/catalogo\\_anna\\_bella\\_geiger\\_s\\_p\\_2018.pdf](http://www.caixacultural.com.br/cadastrodowndloads1/catalogo_anna_bella_geiger_s_p_2018.pdf)>. Acesso em 04. Set. 2021.

**ANEXO A - Transcrição da fala de Anna Bella Geiger em seu curso arte contemporânea, entrevista cedida a autora, ministrado na Escola de Artes Visuais do Parque – Rio de Janeiro, em julho de 2021, sobre a obra “O pão nosso de cada dia” (1978).**



## ANEXO A

**Transcrição da fala de Anna Bella Geiger em seu curso arte contemporânea, entrevista cedida a autora, ministrado na Escola de Artes Visuais do Parque –Rio de Janeiro, em julho de 2021, sobre a obra “O pão nosso de cada dia” (1978).**

“O pão nosso de cada dia, veio com essa coisa da Fome. Imagina, está sempre com esses problemas na população, e tem a fome mundial. Era só faltar uma chuva e pronto já morreram diversas pessoas porque não regavam as coisas. Era só vir uma chuva forte e pronto, para as pessoas desenvolverem uma gripe, ou perdia o milho etal.

A história da família e da Fome para todos nós, é a ameaça do ser humano, não ter o que comer, mas é claro, que essa transferência para uma fatia de pão, eu não sei como aconteceu ou deixou de acontecer, porque esse olho meio vesgo que eu fiquei procurando, onde eu encontro esse suporte. Também não tem essa frase dentro da cabeça, mas você vê com tudo que nós vimos dentro da arte contemporânea, essa transferência para outros suportes.

O pão foi uma dessas coisas, está entendendo? quer dizer, eu encontrei o pão e disse: é ele, eu vou comer o pão. Não tive nenhum sentimento igual de quando eu encontrei a gaveta para guardar os mapas, que foi assim, o estado de Santa Teresa, mas com o pão, foi quase que uma coisa em prática, eu vou comer o pão e podia fazer isso em forma de vídeo pois isso já era setenta e oito. Mas eu não quis fazer em vídeo, porque eu, eu quero só o registro que tenha uma marca, que seria. Eu nem sabia como queria comer pão. Antes eu fiz com o pão preto e tem toda essa imagem do Januário, não era por causa que ele era negro, mas o pão preto que eu achei que iriamarcar melhor, pare que eu o botasse na cesta no guardanapo branco, e se destacasse.

E eu não fiz uma experimentação antes. É tipo olimpíada, tem que dar certo, você tem que sair e não pode cair. Isso era umas ideias. Eu acho, por causa dos vídeos, entra naquilo de que está filmando, então começou e tem que ir até o fim. Não tem como remediar. Não tem o que fazer e também para não ficar falso para um arquivo de documentos de uma experiência. No pão eu estava com isso, de que

tem que acontecer Então eu acho que por isso mesmo, não queria em vídeo, porque a gente ficaria meio ridículo, comendo aos poucos. E aí fui acertando. Primeiro, atrás tem a carta, há muitos anos eu não vendia nada disso, então eu mandava para algumas pessoas assim, com mensagem de feliz ano novo. Eu também mandava o Brasil Nativo, mandava sempre um par.

É claro que ele (Januário Garcia) tirou uma foto que é maior, que é o meu rosto, e eu cortei o ângulo e já foi para gráfica. Então, eu comi esse primeiro pão e eu tinha que tomar muito cuidado porque se eu comesse mais um pedacinho sairia errado, quer dizer, a gente não reconhece o pão que é o Brasil. Depois ele também fica escuro, mas é pela foto mesmo, eu tenho os originais também. Eu comia mais um pouquinho a ponta, e tinha a América do Sul, tinha que comer com muito cuidado porque se não vai virar o quê, eu não queria aumentar a Argentina, é tudo para o Brasil.

Então, mas depois me ocorreu, que um pão não serve numa cesta? Eu tinha uma cesta peguei um guardanapo branco e coloquei os pães. Porque artista, a gente trabalha e às vezes a gente fica numa contemplação. Eu fiquei olhando aquilo. Não fiquei o dia inteiro, mas fiquei olhando muito ali deitados para os pães. Então marquei eles com a caneta e esvaziei ainda mais o sentido de que tem alguma comida E eu fiz e na verdade, não contei se fiz cinco ou seis. Mas então coloquei isso numa mesa e eles ficaram em pé a fatia era larguinha.

Quando eu fui para Bienal de Veneza apresentando trabalhos do vídeo instalação lá na Bienal, eles têm um lugar que me pediram se eu podia, eu vou chamar aqui de uma performance, com este pão. Eu topei sem saber o que vinha pela frente. E vou te contar um pouquinho mais do que o pão acabou representando ou representa até agora. Então, na Bienal me pediram e lá tem uma parte que é só terra. E andei por ali procurando uma padaria e encontrei o pão de forma. Mas era com muito ovo que eles usavam. Então comprei o material. Era amarelo por causa do ovo. E fui fazer o trabalho e saí dali e comi ali, mas aí foi presencial, estava as pessoas. E É a mesma coisa, com muito cuidado porque é a mesma coisa que Fernando (Cocchiarale) falou não podia acontecer nada de errado e tal, então à medida que eu comia, eles foram colocando pregos conforme eu ia comendo. Era uns dois pães e isso ficou para eles também no acervo. A série do pão, é isso. No dia seguinte lá dentro da minha instalação, que é essa da mesa que eu falei, as fatias de pães tinham encolhido assim.

Por causa do ovo e tinham quebrado no chão. Eles tinham registrado e isso é importante para mim porque eles acharam tão interessante, e eu tinha pessoas ali de público, que eu não poderia querer melhor, que era o Beuys, ali no centro da outra exposição, e que veio ver a minha exposição.

Acabou sendo apresentado em algumas exposições que são dentro de representações internacionais, da representação da fome, que, o que quer dizer, pediram para apresentar esse trabalho e o que foi impresso foram alguns exemplares, porque a gráfica que fazia isso, eram pessoas muito amigas nossas e do Fernando também, que editavam uma revista de arte que nunca ninguém tinha feito isso por mim. Não me lembro agora o nome da revista. Mas tem vários números interessantíssimos falando de várias iniciativas nossas

Então o pão ficou muito conhecido porque também a frase que eu peguei é uma frase exatamente da Bíblia onde se agradece o pão de cada dia, não é um aforisma, mas é um tipo de forma de pegar esses nomes e questões nas artes plásticas visuais. Trazer alegorias ou significados. Na nossa época, pegar questões assim, era fora de moda de uma maneira muito grande.

Como era uma representação de uma imagem preta e branca muito muito pobrezinha, porque fotograficamente está perfeito, mas ela não tem qualidade porque a transferência da foto original para uma gráfica, que fazia isso como um favor, fazia muito bem, e eu achei é ótimo, porque parecia a linguagem do vídeo um preto e branco meio blur, não sei o quê. Não é que a gente queria fazer um trabalho tão mal feito mas essa ideia também do pão está se dissipando de certa maneira, ela está dentro dos 10 mandamentos das desmaterialização da vulnerabilidade, da falta de valor comercial, de um objeto desse, que se não estiver nessas questões... (não teria valor nenhum).

O meio que eu usei, qual foi? foi cartão-postal. No Brasil nativo, qual foi o meio que eu usei? cartão postal. Na Bienal de 81 do Zanine, que eu participei, usei a mesma instalação que Fernando falou “mesa friso e vídeos macios” eu não posso dizer que é menos do que genial e foi escrito por um amigo meu que começou com F e termina com C (referindo a Fernando Cocchiarale), mas é um texto que que é fora de comum é emocionante. O Zanine ficou muito emocionado e impressionado com a obra e com o texto de Fernando. Isso foi na primeira Bienal após a abertura, então tinha muitos significados essa Bienal. Mas o que eu estou falando, o cartão postal, porque é nessa

bienal, que Zanine abriu uma sala só com cartão postal. Pelo fato de ser um trabalho que tem essa sequência o do Brasil nativo que tem 18 cartões, não é que eu quisesse que tivesse classificado, mas são cartões-postais e ninguém olha aquela obra, mas sim pelo fato de ser. Eu fiz o Brasil nativo em 76, e só foi republicado com essa qualidade em 77, que também é relativa, mas saiu bem.

Eu mandava pares, do pão nosso, eu mandava desejando feliz ano novo, na qual as cenas de mim comendo, e desejando feliz ano novo. Isso em 78, 79, 80. Que, é claro, também compreendiam e mandavam para as pessoas, eu mandava para essas pessoas no correio no envelope, é claro, se não podiam até a rasgar. (Referindo-se a censura).

Não sei se isso responde mais ou menos do que foi o pão nosso. Todos esses meios, todos esses suportes possíveis de se encontrar descobrir, encontrar as possibilidades de falar dentro das contingências atuais, é como encontrar agulha no palheiro, como nós também fizemos naquele momento”.

**ANEXO B – Certificado de conclusão de curso.**

## ANEXO B



## CERTIFICADO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**Concedido a** Camila de Souza Lima de Andrade

**Por ter concluído o curso** QUESTÕES PONTUAIS DA ARTE CONTEMPORÂNEA

**Ministrado por** ANNA BELLA GEIGER E FERNANDO COCCHIARALE

**No período de** Julho de 2021

**Com carga horária de** 20h

RIO DE JANEIRO, 23 DE SETEMBRO DE 2021

**APÊNDICE 1 – QUADRO METODOLOGIA ANÁLISE IMAGEM –  
APLICADOSOBRE A OBRA “O PÃO NOSSA DE CADA DIA (1978)”**

## APÊNDICE 1

### QUADRO METODOLOGIA ANÁLISE IMAGEM – APLICADOSOBRE A OBRA “O PÃO NOSSA DE CADA DIA (1978)”

<b>Significantes plásticos</b>	<b>Significados</b>	
1- Moldura:	Ausente; imaginário	
Enquadramento	Plano fechado, plano detalhe. Próxima ao objeto.	
Ângulo do ponto de vista	Frontal / normal, primeiríssimo plano.	
Escolha da objetiva	Focal / curta	
Composição	Centralizada, assimétrico.	
Formas	Traço, linhas e formas.	
Dimensões	Imagem fotográfica obra:de 88x68cm Cartões postais: 17x12cm	
Cores	Preto, branco, cinza e marrom.	
Iluminação	Direta, destaque.	
Textura	Lisa, com aspectoda imagem, fosca, granulada.	



<b>Significantes icônicos</b>	<b>Significados de primeiro nível</b>	<b>Significados conotativos segundo nível.</b>
Cartão postal	Simplificação da carta, meio de comunicação curta. Circulação correios.	Modo de distribuição da arte / mensagem. Questionar o valor e a materialidade da obra artística
Mesa revestida	Móvel, horizontal, necessário para se alimentar.	Alimento a mesa, um convite para alimentar-se
Pães de forma	Massa trigo, cozida em formato de um quadrado. Alimento.	Meio de comunicação entre artista e sua mensagem. Desmaterialização, desfragmentação e reutilização de materiais na arte contemporânea.
Embalagem pão	Armazenar produtos	Embalagem vazia. Sem o alimento dentro. Amassada, guardada.
Cesto pães	Manter alimento protegido. Dispostos sobre a mesa	Cesto vazio, sem alimento. Falta. Fome. Risco alimentar. Pobreza
Pães desfragmentados	Alimento estragado, já consumido. Sobras.	Alimentar-se de questões políticas, sociais, culturais. Alimentar-se sem o miolo do pão, democracia vazia.

<p>Mancha escura sob amesa</p>	<p>Erro no processo fotográfico. Mancha em relação a erro de exposição.</p>	<p>Evidenciar a parte escura da ditadura militar. Silenciamento e censura.</p>
<p>Mapas Brasil / América Latina</p>	<p>Localização, delimitação, porção do território</p>	<p>Representação identitária, cultural, social. Espaço de luta / resistência. Fronteiras.</p>

Palavras estampada na embalagem de pão.	Propaganda comercial, lugar de onde veio.	Questões sociais, religiosas sobre o pão, a santa ceia.
<i>Toalha branca</i>	Tecido usados para estender sobre as superfícies.	Higiene, cuidado para servir o alimento. Proteger o alimento da mesa.

Fonte: autoria própria, 2022.

**APÊNDICE 2**

## Apêndice 2 – Captura de tela de conversa com o pesquisador Fernando Cocchiarale.

