

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**  
**CENTRO DE ARTES – CEART**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**KETHLEN KOHL**

**A CAIXA DE SETE BURACOS: UM ARQUIVO DE CABEÇAS NA HISTÓRIA DA  
ARTE**

**FLORIANÓPOLIS**

**2022**

**KETHLEN KOHL**

**A CAIXA DE SETE BURACOS: UM ARQUIVO DE CABEÇAS NA HISTÓRIA DA  
ARTE**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Rosângela Miranda Cherem

**FLORIANÓPOLIS**

**2022**

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da  
Biblioteca Central/UDESC,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Kohl, Kethlen

A CAIXA DE SETE BURACOS : UM ARQUIVO DE  
CABEÇAS NA HISTÓRIA DA ARTE / Kethlen Kohl. -- 2022.  
169 p.

Orientadora: Rosângela Miranda Cherem  
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina,  
Centro de Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação em  
Artes Visuais, Florianópolis, 2022.

1. Arquivo. 2. Cabeça. 3. Corpo. 4. História da Arte. 5. Retrato.  
I. Cherem, Rosângela Miranda. II. Universidade do Estado de Santa  
Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

**KETHLEN KOHL**

**A CAIXA DE SETE BURACOS: UM ARQUIVO DE CABEÇAS NA HISTÓRIA DA  
ARTE**

Tese apresentada como requisito parcial para  
obtenção do título de Doutora em Artes Visuais  
pelo Programa de Pós-Graduação em Artes  
Visuais (PPGAV) da Universidade do Estado  
de Santa Catarina (UDESC).

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Rosângela Miranda  
Cherem

**BANCA EXAMINADORA**

**Orientadora:** \_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup> Dra. Rosângela Miranda Cherem (CEART/UDESC)

**Membro:** \_\_\_\_\_  
Prof<sup>o</sup> Dra. Deborah Alice Bruel Gemin (UNESPAR/campus Curitiba I – EMBAP)

**Membro:** \_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup> Dra. Thays Tonin (Centro de Artes/UFPEL)

**Membro:** \_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup> Dra. Luana Maribele Wedekin (CEART/UDESC)

**Membro:** \_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup> Dra. Alice de Oliveira Viana (CEART/UDESC)

**Florianópolis, 21 de julho de 2022.**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à instituição UDESC, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e ao UNIEDU pelo incentivo à pesquisa e por possibilitarem o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço às professoras Deborah Alice Bruel, Thays Tonin, Luana Maribele Wedekin e Alice de Oliveira Viana por terem contribuído com este trabalho e aceitado fazer parte da banca. Agradeço também às professoras Valeska Bernardo Rangel e Elaine Schmidlin por terem aceitado o convite como suplente. Agradeço à minha orientadora, Rosângela Miranda Cherem, por todos esses anos de trocas e ensinamentos e por me mostrar como é ter generosidade com o conhecimento, pois isso faz de mim uma pessoa e profissional melhor.

Agradeço aos meus colegas Viviane Baschirotto, Isabel Xavier, Janaina Borges, Flavia Person e Andrey Parmigiani por todo o companheirismo em todas as etapas do doutorado. Agradeço especialmente à minha amiga Luciana Knaben por me acompanhar em todas as grandes aventuras desses quatro anos, que envolveram muito trabalho, risadas e fugas de morcego na casa da tia Nazaré. Agradeço os amigos Thays Tonin e Tibor Maximiliano por todas as conversas e noites de vinho, pelo abrigo e todas as comidinhas. Agradeço aos amigos de longa data Fernanda Ozório e Juliano Pfitzenreuter por sempre me acolherem em sua casa e por sempre serem essas pessoas que eu posso contar para tudo. Muito obrigada!!!

Quero agradecer à minha família. Ao meu pai, Valdir Kohl, e à minha mãe, Maria Helena Tischler Kohl, por serem uma ótima inspiração para mim e sempre me incentivarem a estudar. Às minhas irmãs, Karine Kohl e Tatiane Kohl, pela amizade e por sempre me ajudarem no que eu precisei. À minha querida companheira, Camila Diane, por sempre estar ao meu lado e sempre me incentivar a seguir meus sonhos. Agradeço também aos meus lindos animais, Totoro e Risolis, por serem os maiores companheiros da escrita desta tese.

“A tua presença...  
Entra pelos sete buracos da minha cabeça...  
A tua presença...  
Desintegra e atualiza a minha presença...”

**Caetano Veloso (1975)**

## RESUMO

A presente pesquisa tem como tema um arquivo de cabeças virtual, com diversas imagens sobre a cabeça como objeto de arte. Assim, a questão central consiste em entender por que valoriza-se mais a cabeça enquanto objeto de arte do que outras partes do corpo. Ela está dividida em sete partes, que compõem um recorte do arquivo. Na primeira, são expostos os caminhos das inflexões e reflexões aplicadas. Depois, da parte dois até a seis, cada uma inicia com uma obra de um artista brasileiro — cuja maioria atua no cenário catarinense de arte. Por meio de cada uma dessas obras são apresentadas questões latentes que percorrem o arquivo de cabeças. No segundo item, é exibida a obra *A Vida e a Morte*, de Fritz Alt, problematizando as conexões entre o retrato e a cabeça. No terceiro, é abordada a obra *Bizantinanti*, de Rubens Oestroem, indicando pontos sobre a cabeça e sua relação entre o visível e o invisível. No quarto, são elaboradas problemáticas acerca de uma obra de Arjan Martins sobre a cabeça e o elo entre memória e apagamento. No quinto, é tratada a obra *Icamiaba e a Escolha de Ajuricaba*, do artista Fernando Lindote, buscando pensar a ideia de cabeça e sua presença e ausência na pintura. No sexto, é trabalhada a *Série Cabeças*, de Diego de Los Campos, que contém um debate sobre a cabeça entre sensação e emoção. E então, como finalização, é proposto entender as cabeças como testemunhos artísticos da efemeridade humana.

**Palavras-chave:** Arquivo. Cabeça. Corpo. História da Arte. Retrato.

## ABSTRACT

The present research has as its theme an archive of virtual heads, with several images on the head as an art object. Thus, the central question is to understand why the head is valued more as an art object than other parts of the body. It is divided into seven parts, which make up a clipping of the file. In the first, the paths of applied inflections and reflections are exposed. Then, from parts two to six, each one begins with a work by a Brazilian artist — most of whom work in the Santa Catarina art scene. Through each of these works, latent questions that run through the head file are presented. In the second item, the work *A Vida e a Morte*, by Fritz Alt, is shown, problematizing the connections between the portrait and the head. In the third part, the work *Bizantinanti*, by Rubens Oestroem is approached, indicating points on the head and their relationship between the visible and the invisible. In the fourth, issues about a work by Arjan Martins on the head and the link between memory and erasure are elaborated. In the fifth, the work *Icamiaba* and the *Choice of Ajuricaba*, by the artist Fernando Lindote, is treated, seeking to think about the idea of the head and its presence and absence in painting. In the sixth, the *Cabeças Series*, by Diego de Los Campos, is worked, which contains a debate on the head between sensation and emotion. And then, as a conclusion, it is proposed to understand the heads as artistic testimonies of human ephemerality.

**Keywords:** Archive. Head. Body. Art History. Portrait.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Arquivo de Cabeças. Desenvolvido pela autora. . . . .	15
Figura 2: Fritz Alt, A vida e a morte (Tod und Leben). . . . .	21
Figura 3: Fritz Alt, Relevos de Beethoven. Bronze e gesso. . . . .	23
Figura 4: Máscaras de vida e morte de Beethoven. . . . .	25
Figura 5: Fritz Alt, Beethoven. Escultura de Bronze . . . . .	27
Figura 6: Marc Quinn, Self. Escultura. . . . .	30
Figura 7: Marc Quinn, compilado da série Self . . . . .	31
Figura 8: Retrato de Alexandre, o Grande . . . . .	32
Figura 9: Togatus Barberini. Mármore. . . . .	33
Figura 10: Cabeça de cera Cuma. Século II d. C. . . . .	35
Figura 11: David Altmejd, Buraco de Coelho . . . . .	36
Figura 12: David Altmejd. Eyes . . . . .	37
Figura 13: A - Villeneuve. . . . .	38
Figura 14: Fritz Alt. Detalhe da obra A Vida e a Morte (Tod und Leben). . . . .	39
Figura 15: Retrato de Fritz Alt nos anos 1950. . . . .	40
Figura 16: Crânio de Jericó, 8200BC-7500BC . . . . .	43
Figura 17: Rubens Oestroem. Bizantinanti. . . . .	45
Figura 18: Rubens Oestroem, Grimaces . . . . .	47
Figura 19: Rubens Oestroem, Figurativas . . . . .	47
Figura 20: Rubens Oestroem. Sem título. . . . .	48
Figura 21: Rubens Oestroem. Construção proibida. . . . .	48
Figura 22: Sagrada Face Achirópita . . . . .	49
Figura 23: Ícone do Mandylion de Edessa, século XVIII. . . . .	53
Figura 24: Detalhe. Ícone do Mandylion de Edessa, século XVIII. . . . .	53
Figura 25: Mandylion, S. Bartolomeo degli Armeni, Gênova. . . . .	54
Figura 26: Retrato de Fayum, período romano. . . . .	55
Figura 27: Múmia de Herakleides, ad 120 - 140. . . . .	55
Figura 28: Rubens Oestroem, detalhe - Bizantinanti. . . . .	59
Figura 29: Naum Gabo, Cabeça de mulher. c. . . . .	60
Figura 30: Rubens Oestroem, Bizantinanti. . . . .	60
Figura 31: Rubens Oestroem. Escultura de limalha de ferro. . . . .	61
Figura 32: Fragmentos do livro de estudos de Albrecht Dürer. . . . .	62

Figura 33: Leonardo da Vinci, Estudos da proporção do corpo humano .....	62
Figura 34: Esquema bizantino de proporções. ....	63
Figura 35: Odilon Redon, Cabeça dentro de uma auréola.....	64
Figura 36: Arjan Martins. Sem título.....	67
Figura 37: Arjan Martins. Sem título.....	68
Figura 38: Arjan Martins. Sem título.....	69
Figura 39: Artista desconhecido, Cabeça de Augusto (The Meroë Head) .....	71
Figura 40: Cabeça de escultura de Lênin .....	76
Figura 41: Estátua de Cristóvão Colombo .....	77
Figura 42: Escultura de Georg Floyd. ....	78
Figura 43: Arjan Martins. Sem título.....	79
Figura 44: Arjan Martins. sem título .....	79
Figura 45: Cabeças de Ifé. Cabeças fundidas em latão .....	82
Figura 46: Cabeça de Ifé. Cabeça fundida em latão .....	83
Figura 47: Exposição Ancient Bronzes from Ifé.....	84
Figura 48: Fotografia da exposição fixa do British Museum. ....	85
Figura 49: Caetano Dias, Cabeças de açúcar.....	86
Figura 50: Caetano Dias, Delírios de Catharina .....	87
Figura 51: Caetano Dias, Canto Doce .....	88
Figura 52: Arjan Martins. sem título .....	89
Figura 53: Arjan Martins. sem título .....	90
Figura 54: Fernando Lindote, Icamiaba e a Escolha de Ajuricaba.....	93
Figura 55: Fernando Lindote, Hy-Brazil .....	95
Figura 56: “Do que é impossível conter (depoisantes)” .....	98
Figura 57: Michelangelo de Caravaggio, Escudo com a Cabeça de Medusa.....	99
Figura 58: Gian Lorenzo Bernini, Medusa,.....	101
Figura 59: Antônio Canova, Perseu com Cabeça de Medusa,.....	101
Figura 60: Peter Paul Rubens, Cabeça de Medusa .....	102
Figura 61: Leonardo da Vinci, Cabeça de Medusa .....	103
Figura 62: Michelangelo de Caravaggio, David com Cabeça de Golias .....	104
Figura 63: Michelangelo de Caravaggio, David com Cabeça de Golias. ....	105
Figura 64: Michelangelo de Caravaggio, Salomé com Cabeça de São João Batista.....	106
Figura 65: Michelangelo de Caravaggio, Escudo com Cabeça de Medusa.....	107
Figura 66: Fernando Lindote, detalhe da obra Icamiaba e a Escolha de Ajuricaba .....	109

Figura 67: Cabeça jivaro.....	111
Figura 68: Múmia de cabeça, tsantsa. ....	111
Figura 69: Victor Meirelles, Degolação de São João Batista .....	113
Figura 70: Artemisia Gentileschi, Salomé com Cabeça de São João Batista.....	114
Figura 71: Odilon Redon, Cabeça de Perseu.....	115
Figura 72: Giovan Francesco Maineri, Cabeça de São João Batista.....	116
Figura 73: Peter Paul Rubens, Festa de Herodes, século XVII. ....	117
Figura 74: A flor do dia vasto é uma obra de Fernando Lindote.....	118
Figura 75: Théodore Géricault, Cabeça Cortada.....	119
Figura 76: Théodore Géricault, Cabeça de Homem Morto ou Executado Criminal.....	120
Figura 77: Théodore Géricault, O Guilhotinado .....	120
Figura 78: Jacopo Ligozzi, Memento Mori com Cabeça Decapitada .....	121
Figura 79: Antoine Wiertz, Uma Cabeça Decepada.....	122
Figura 80: Adriana Varejão, Varal .....	123
Figura 81: Adriana Varejão, detalhe - Varal .....	124
Figura 82: Adriana Varejão, Proposta para uma Catequese - Parte I.....	125
Figura 83: Adriana Varejão, Figura de Convite III e II.....	126
Figura 84: Adriana Varejão, Figura de Convite III e II .....	127
Figura 85: Adriana Varejão, Varejão Acadêmico - Heróis .....	128
Figura 86: Diego de Los Campos, Série Cabeças .....	131
Figura 87: Diego de Los Campos, Série Cabeças .....	132
Figura 88: Diego de Los Campos, Antirretratos.....	133
Figura 89: Diego de Los Campos, Antirretratos.....	133
Figura 90: Diego de Los Campos. Escultura cinética interativa .....	134
Figura 91: desenhos em papel sulfite .....	135
Figura 92: desenhos em papel sulfite. ....	135
Figura 93: Diego de Los Campos, Série Cabeças .....	137
Figura 94: Leonardo da Vinci, xilogravura ilustrando as proporções da cabeça humana.....	138
Figura 95: Michelangelo Buonarroti, desenho de velino .....	139
Figura 96: Franz Xaver Messerschmidt.....	140
Figura 97: Franz Xaver Messerschmidt.....	140
Figura 98: Johann Caspar Lavater .....	141
Figura 99: Giovanni Battista della Porta .....	142
Figura 100: Charles Le Brun, estudos sobre fisionomia .....	143

Figura 101: Seis fotografias mostrando diferentes graus de risada .....	144
Figura 102: Desenho de Cesare Lombroso.....	145
Figura 103: Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne, Prancha 41.....	147
Figura 104: A - Francis Bacon, estudo de cabeça Michel Leiris.....	148
Figura 105: Louise Bourgeois, sem título .....	150
Figura 106: Louise Bourgeois, Juntos .....	151
Figura 107: Louise Bourgeois, Reação.....	152
Figura 108: Francis Bacon, três estudos de George Dyer .....	153
Figura 109: Diego de Los Campos, Série Cabeças .....	154
Figura 110: Anselm Kiefer, Midgard .....	156

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO: O CAMINHO DAS INFLEXÕES E REFLEXÕES IMPLICADAS</b>	<b>14</b>
<b>2. A CABEÇA EM FRITZ ALT: DILEMAS ENTRE O CRÂNIO E A FACE</b>	<b>21</b>
2.1 A MÁSCARA MORTUÁRIA E O ROSTO	23
2.2 CABEÇA DE CERA: RETRATO X FIGURA HUMANA X CORPO	29
2.3 O CRÂNIO	39
<b>3. A CABEÇA EM RUBENS OSTROEM: DISTÂNCIAS ENTRE A VISUALIDADE E A APARIÇÃO</b>	<b>45</b>
3.1 A ICONOGRAFIA: A CABEÇA E A RELAÇÃO COM O INVISÍVEL	49
3.2 O VISÍVEL: A ANTROPOMETRIA DA CABEÇA	57
<b>4. A CABEÇA EM ARJAN MARTINS: ELOS ENTRE A MEMÓRIA E O APAGAMENTO</b>	<b>67</b>
4.1 AS CABEÇAS ENTERRADAS	70
4.2 CABEÇAS RUÍNAS	81
<b>5. A CABEÇA EM FERNANDO LINDOTE: COISAS ENTRE A PRESENÇA E A AUSÊNCIA</b>	<b>93</b>
5.1 CARAVAGGIO E A CABEÇA DE MEDUSA	97
5.2 A CABEÇA TROFÉU	110
5.3 A CABEÇA COMO VANITAS	118
<b>6. A CABEÇA EM DIEGO DE LOS CAMPOS: RESTOS ENTRE SENSações E EMOÇÕES</b>	<b>131</b>
6.1 EMOÇÕES E O ESTADO DE ESPÍRITO	136
6.2 CABEÇA SENSação	148
<b>7. FINALIZAÇÃO: AS CABEÇAS COMO TESTEMUNHO ARTÍSTICO DA EFEMERIDADE HUMANA</b>	<b>156</b>
<b>REFERÊNCIAS DE IMAGENS</b>	<b>158</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>167</b>

## 1. INTRODUÇÃO: O CAMINHO DAS INFLEXÕES E REFLEXÕES IMPLICADAS

No início de meu doutorado, em 2018, comecei a construir um arquivo com imagens de cabeças em uma pasta de meu computador, denominando-o “Cabeças”. Tenho o hábito de guardar dessa forma imagens que me interessam para que, no futuro, possa utilizá-las para algo. Porém, não são todos os conjuntos de imagens que me despertam amplo interesse, tal qual o caso do arquivo de cabeças. Então, no momento em que criei o arquivo, inaugurei uma incessante investigação sobre este pedaço de corpo que foi — e continua sendo — objeto de trabalho de diversos artistas. Depois de um tempo, coloquei todas as imagens no *Prezi*, um site aberto a todas as pessoas que desejassem visualizá-lo<sup>1</sup>. O ato de transformação do arquivo em um objeto virtual é apenas um dos reflexos do processo de criação de minha tese. Ela foi construída em tempos distintos, tanto no período pré-pandemia de Covid-19 quanto durante a pandemia, quando o espaço on-line se tornou totalmente explorado e habitado por artistas, pesquisadores e instituições da arte, bem como por espectadores. A experiência adquirida nesses tempos difíceis e labirínticos, de estar cada vez mais imersa no espaço virtual, fez com que, gradualmente, o arquivo, que estava apenas em meu computador, migrasse para um espaço de fácil compartilhamento nas redes.

Durante todo esse período não deixei de alimentar o arquivo. Nas viagens que fiz pré-pandemia, fotografei diversas obras que tinham a cabeça em destaque. Estive em acervos físicos, museus, galerias e ateliês de artistas. E durante o período em que não pude ter acesso aos espaços físicos, a pesquisa se estendeu somente aos acervos on-line, de exposições virtuais, livros e catálogos. Assim, cada vez mais o arquivo foi crescendo e, para transformá-lo em virtual, foi necessária uma ferramenta que o suportasse. O *Prezi*<sup>2</sup> possui um sistema que é geralmente utilizado para criação de ‘slides’ on-line. O que ele tem de positivo é seu fundo infinito, que suporta diversas imagens em uma só lâmina. Além disso, oferece a possibilidade de mover as imagens e ampliá-las. Isso é importante, pois não tenho a intenção de separar o arquivo em pranchas, já que a ideia é colocá-las todas juntas, como um mar de imagens que não para de crescer (Figura 1). Portanto, o arquivo não tem um fim e não tenho a pretensão de encerrar essa atividade. Continuarei inserindo imagens nele mesmo após a conclusão da tese.

---

<sup>1</sup> O endereço do arquivo. Disponível em: <https://prezi.com/p/edit/6rbvn5hgy6gc/>. Acesso em: 30 mai. 2022.

<sup>2</sup> O *Prezi*, no entanto, não é o que idealizei para meu arquivo, ele é limitado em algumas ferramentas. Seria necessário um software com mais ferramentas para etiquetar as imagens com dados na própria imagem.

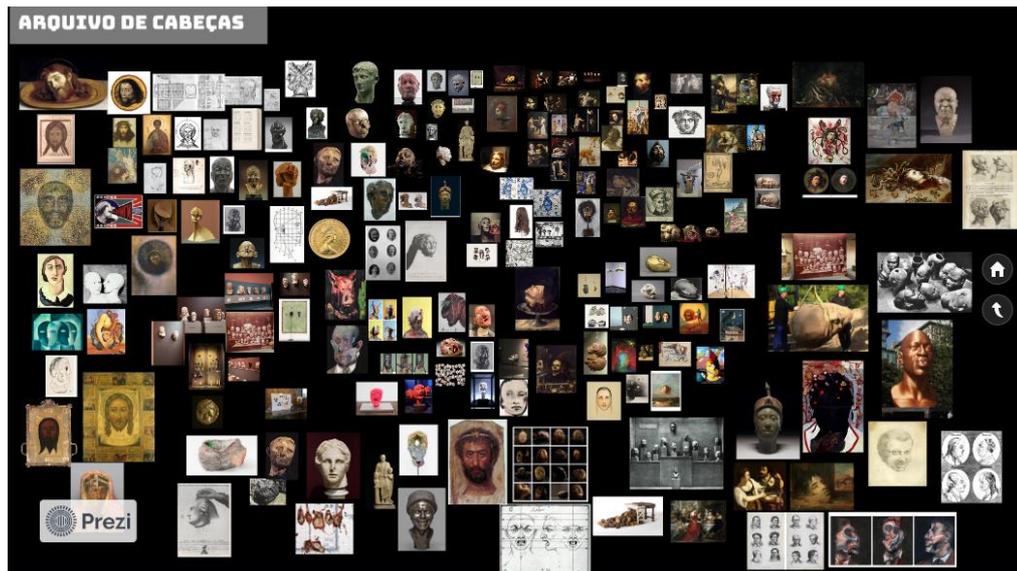


Figura 1: Arquivo de Cabeças. Desenvolvido pela autora. Disponível na plataforma Prezi.

A construção deste arquivo pessoal é um processo de inclusão por um *ponto de vista*, decisão tomada a partir de diversas *dobras*, feitas com base nos *pontos de inflexão* que geram *reflexões*. Para Gilles Deleuze (2012), cada sujeito tem uma *alma* e um *ponto de vista* e, partindo deles, inclui determinadas coisas em seu *datum* pessoal. Segundo Deleuze (2012, p. 45), “é necessariamente uma alma, um sujeito. É sempre uma alma que inclui o que ela apreende do seu ponto de vista, isto é, a inflexão. A inflexão é uma idealidade ou virtualidade que só existe atualmente na alma que o envolve”. A alma tem dobras e produz dobras, que são virtualidades e potência. “O mundo inteiro é apenas uma virtualidade que só existe atualmente nas dobras da alma que o expressa, alma que opera desdobras interiores pelas quais ela dá a si própria uma representação do mundo incluída” (DELEUZE, 2012, p. 45). Dessa maneira, o arquivo de cabeças é constituído a partir de minhas *dobras* e dele crio a tese (também dobras), que é uma das narrativas possíveis da história da arte. Aliás, quando o arquivo se torna virtual, também é possível que mais pessoas criem outras dobras e desdobras (desdobramentos) diante de um emaranhado de problemáticas.

Desse modo, como indica Arlette Farge (2009, p. 11), “o arquivo supõe o arquivista”. O arquivo não compreende apenas sua estrutura material, mas é composto de memória e esquecimento, é descontínuo e não cessa de se reconfigurar. Michel Foucault (2009), em “Arqueologia do saber”, pensou o arquivo como um sistema de enunciados. Para ele, o enunciado é uma função de existência que se exerce verticalmente atravessando as séries de signos. O enunciado pode pertencer a diversos discursos, porém, também é um dispositivo que produz discursos. A arqueologia é um conjunto narrativo produzido de maneira descontínua,

mantido ou transformado pelos domínios do saber. Foucault pensou o arquivo como uma maneira de problematizar as tensões discursivas de saber e poder através do enunciado. E Georges Didi-Huberman (2017) estende esses debates para o campo da imagem. Seguindo as referências, principalmente, de Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Eisenstein, o historiador da arte conjectura o arquivo não como campo neutro, mas como campo de tensões e desvios. O arquivo de imagens é um meio de questionar os discursos sobre as imagens, pensá-las de modo crítico e com precisão. O teórico propõe considerar uma antropologia das imagens, pois, antes de uma história, elas são compostas de memória.

Posso dizer que a ideia do arquivo de cabeças tem referência e afinidades com o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, assim como o acervo *Levantes*, de Georges Didi-Huberman, que se desdobrou em diversas exposições. São arquivos que não cessam de ser construídos, com ambos procurando exibir as imagens em um espaço que seja amplo, podendo movê-las e colocá-las lado a lado. No entanto, meu modo de operar não procura necessariamente estabelecer como fio condutor os conceitos de *pathosformel*, nem mesmo com a *nachleben*. O arquivo também não é construído a partir de imagens coordenadas ou separado por painéis. Procuro pensar na ideia de repetição da cabeça e sua multiplicidade.

Para pensar essa noção epistemológica da repetição da imagem da cabeça, continuo trazendo à luz o raciocínio de Gilles Deleuze (2018) sobre *repetição e diferença*. Deleuze é um dos pensadores que se depara com o problema da representação ou identidade fixada aos objetos, pois, para ele, esses dois pontos ofuscam a *diferença*. Segundo o pensador, a representação reduz a análise das imagens enquanto a *diferença* se abre para não se fechar. Incorporando esse debate, o autor aponta que não existe o idêntico ou o igual, mas, sim, repetições das coisas — e a *repetição* deve ser distinguida da generalidade. “Entre a repetição e a semelhança, mesmo extrema, a diferença é de natureza” (DELEUZE, 2018, p. 33). Dessa maneira, considero importante ressaltar que imagens de cabeças se repetem nesta pesquisa, mas que, mesmo em sua repetição, não são iguais, já que em suas íntimas semelhanças elas se diferenciam na mudança qualitativa do instante.

Dadas as explicações iniciais sobre o campo epistemológico que procuram elucidar como é construído o arquivo de cabeças (que é, ao mesmo tempo, método e objeto de pesquisa), volto para o tema da cabeça. Por que escolhi as cabeças? Por que, diante de todos os outros membros do corpo, escolhi este membro localizado no topo? Por que não escolhi mãos, pernas, pés ou o tronco? Primeiramente, o corpo, nas artes visuais, é objeto de estudo ao qual me dedico há alguns anos. Inclusive, minha dissertação de mestrado, intitulada “Interdição e consentimento do corpo nas artes visuais”, possui algumas indagações a respeito do corpo em

pormenores, abordando o detalhe do ânus e da vagina em diversas obras. Todos esses anos, nesse processo de observar o corpo nas artes visuais, sobretudo no doutorado, comecei a olhar para uma parte que não havia reparado, as cabeças. Depois disso, comecei a encontrar a cabeça em excesso em diversos lugares por onde circulava e, simultaneamente, a alimentar o arquivo. A cabeça aparece em excesso na história da arte dentre todas as partes do corpo, sendo recorrente em grande parte dos museus. Basta um olhar atento para constatar a quantidade abundante do objeto. Talvez o fato de nunca ter dado importância a ela é justamente porque aparece em excesso — e este excesso é que parece invisível para mim.

Quando comecei a estudar o corpo nas artes visuais, notei que existe uma incansável prática humana de transformá-lo em objeto de arte. O fascínio pela temática levou à sua criação e recriação, que acompanham a história de maneiras diferentes, entre elas, a forma fragmentada do corpo. Bem verdade que o corpo em pedaços foi tema de muitos artistas, como Michelangelo de Caravaggio (1571 - 1610) e suas decapitações; Francisco de Goya (1746 - 1828) e os desastres da guerra; Théodore Géricault (1791 - 1824) e suas naturezas mortas de pernas e braços; os artistas modernistas do período entre guerras, como Claude Cahun (1894 - 1954) e suas fotografias de corpos desmontados; Pablo Picasso (1881 - 1973) e o corpo cortado em cubos; Hans Bellmer (1902 - 1975) e suas bonecas fragmentadas; os artistas dos anos 1940, como Bruce Nauman (1941 - 1989) e os pedaços de mãos e cabeças; e Louise Bourgeois (1911-2010) e as suas genitálias e outros componentes corporais. Esses são alguns exemplos dentre muitos outros artistas que trabalham com o corpo em partes. Entre os pedaços de corpo, nota-se a preferência por alguns membros, como mãos e pernas, no entanto, o que se destaca é a cabeça.

A cabeça deslumbrou artistas estudiosos da antropometria, como Leonardo da Vinci (1452 - 1519) e Albrecht Dürer (1471 - 1528), que a colocavam como a parte mais importante do estudo das proporções humanas. Eles tinham como objetivo alcançar a beleza através das proporções da cabeça, entretanto, entenderam que ela servia também como uma forma de se aventurar e experimentar as emoções violentas e não harmoniosas da face. A cabeça como objeto de arte é um fenômeno que atravessa tempos e culturas. Notei que ela é muito importante para diversas culturas, como a dos Olmecas, que criavam diversas cabeças gigantes com pedras vulcânicas, e a dos Jivaros, que arrancavam a cabeça do inimigo e usavam como troféu de guerra. Além desses povos, a escultura da cabeça como o triunfo de grandes líderes é vista tanto na Grécia Antiga quanto em Roma. Existem incontáveis cabeças em esculturas gregas e romanas de líderes e deuses. Só com a reprodução da cabeça nas moedas e selos que circularam

pelo mundo, eu fico segura em dizer que trata-se do membro do corpo mais reproduzido em imagens.

Todas essas conjecturas me levam a buscar compreender por que, como objeto de arte, valorizamos mais a cabeça do que outros pedaços do corpo. O que a cabeça tem de especial em relação ao resto do corpo? Quais são os paradoxos que podem ser encontrados quando colocamos a cabeça como protagonista da história da arte? Por meio do arquivo, encontrei diversas cabeças que colocam um problema específico sobre esse membro. Selecionei cinco delas, todas obras de artistas brasileiros e, principalmente, catarinenses, para serem o ponto de partida de uma questão sobre a cabeça. Os artistas foram escolhidos de acordo com minhas aproximações e vivências, seja por uma obra que me interpelou em alguma exposição, seja pelo acesso que tive aos seus ateliês e acervos. Cada artista tem em sua trajetória a construção de diversas cabeças: Fritz Alt cria múltiplas esculturas do membro; Rubens Oestrom pinta e esculpe cabeças entre o figurativo e o abstrato; Arjan Martins<sup>3</sup> apresenta vastas pinturas apenas de cabeças; Fernando Lindote exhibe as cabeças em suas paisagens; e Diego de Los Campos possui algumas séries sobre o tema. É importante ressaltar que não pretendo abordar toda a trajetória dos artistas, apenas analisar uma obra de cada um deles e, ainda, algumas outras que se relacionam a ela. Assim, separei a tese em sete partes, sete buracos. Entre as partes dois e seis, discorro a partir de uma obra desses artistas que me levam a problemáticas específicas da cabeça.

Na parte dois, “A cabeça em Fritz Alt: dilemas entre o crânio e a face”, parto da obra *A Vida e a Morte*, do artista catarinense Fritz Alt, e proponho uma discussão sobre o retrato e a cabeça. Elaboro, então, as relações entre o retrato e a cabeça e defino os limites de cada um deles. Para compreender as ideias que perpassam o gênero de retrato nas artes visuais, recorro a alguns teóricos da história da arte e pensadores de outras áreas, como Gallienne e Pierre Francastel, Ernest Gombrich, Aby Warburg, Georges Didi-huberman, Philippe Ariès, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Encaro a obra de Fritz Alt como uma cabeça que se reparte em duas: máscara e crânio. As narrativas percorrem a ideia de máscaras mortuárias e a prática de imprimir a forma da cabeça com a intenção de prender as características humanas do retratado. Analiso com detalhes a afirmação de que um retrato só é retrato se contiver as características do retratado, ideia presente em muitos discursos sobre gênero. Por isso, explico como entendo

---

<sup>3</sup> A obra de Arjan Martins, o único artista que não atua no cenário catarinense de arte, aparece como um corte em minha tese. Tive contato com sua obra quando estava totalmente reclusa por conta da pandemia da covid 19. Nesse momento o local virou global e acompanhei todos os dias seu processo artístico pelas redes sociais, bem como fiz com todos os outros artistas que estavam ativos nesses meios.

o rosto e quais são suas relações com a cabeça. E também problematizo o crânio, pois ele é um ponto importante para pensar o retrato e a cabeça.

Na terceira parte, “A cabeça em Rubens Oestroem: distâncias entre a visualidade e a aparição”, começo o debate a partir da obra *Bizantinanti*, do artista Rubens Oestroem. Esta obra me colocou diante de uma questão metafísica, uma vez que faz referência direta à cabeça de *Cristo Pantocrator*, o ícone cristão, que traz a presença invisível de Cristo. A figura da cabeça se torna, assim, uma porta para a transcendência, como uma espécie de poder cósmico. Com a finalidade de elucidar em detalhes essa problemática, procuro abordar dois pontos gerais. Primeiro, a noção de cabeça invisível relacionada à convicção transcendental da figura de *Cristo Pantocrator* e sua história criada a partir da tradição. Seguindo a história da tradição e origem da cabeça do *Pantocrator*, problematizo as cabeças *acheiropoiètes* e também traço relações entre as cabeças de Fayum e o ícone, principalmente em relação à ideia de transparência. Retomo ainda um debate apresentado na primeira parte, sobre o conceito de *rostidade*, de Deleuze e Guattari, para pensar o muro branco. E, em segundo lugar, discorro de maneira específica sobre a ideia de visível, pensando nas técnicas de medição da cabeça, de sua antropometria, através das medidas de proporções bizantinas em que se construíam a visualidade da cabeça. Essas partes visíveis são destacadas por Rubens Oestroem como uma estratégia de apresentar regras daquilo que dá visibilidade a algo que está ausente.

Na quarta parte, “A cabeça em Arjan Martins: elos entre a memória e o apagamento”, parto de uma pintura que possui uma cabeça sem rosto e, diante dela, faço alguns questionamentos justamente sobre o fato de não conter face, com a ideia de apagamento das pessoas marginalizadas. Além disso, penso a noção de poder a partir da visão de Michel Foucault, assim como a ideia de biopolítica, que se desdobra na necropolítica de Achille Mbembe. Parte de meus questionamentos em relação à obra de Arjan Martins está associada à noção de memória e esquecimento ou de poder e não-poder, já que entendo a história como uma empreitada com poder de lembrar e também de apagar certos eventos e destinos. Então, faço a abordagem de como alguns soberanos investiram na construção de sua imagem — principalmente da cabeça enquanto escultura — como uma forma de marcar poder em determinado território. Geralmente, essas cabeças de soberanos são acompanhadas de histórias, não do esquecimento. E elas também são alvo de resistência, pois algumas foram arrancadas e até mesmo enterradas. Essas esculturas, criadas por diversos povos, foram feitas para durar. Elas eram a maneira de fazer com que a cabeça durasse e sobrevivesse ao tempo, para que a imagem do soberano não fosse esquecida. A questão é que ela, em si, é objeto de memórias e histórias, marcando o poder sobre algum território. Por meio desses apontamentos, apresento a

ideia de cabeça ruína, que, apesar de ser ruína, é esquecimento que só pode ser alcançado sobre o modo de vestígios.

Na quinta parte, “A cabeça em Fernando Lindote: coisas entre a presença e a ausência”, apresento a obra *Icamiaba e a Escolha de Ajuricaba* como ponto de partida. A pintura de Fernando Lindote traz uma versão da cabeça da Medusa de Caravaggio. As singularidades dessa cabeça apresentam mitologias amazônicas diferentes da história da Medusa como conhecemos. O que problematizo são as camadas dessa pintura de Lindote e toda a ideia de cabeça como coisa entre a presença e a ausência. Para entender a noção de cabeça decapitada, apresento alguns artistas que pintaram a cabeça ausentada. Dessa maneira, crio um diálogo com a Medusa de Lindote. Recorro a essas relações para entender como outros artistas pintaram a cabeça ausentada. Para conduzir essas conexões e refletir sobre essas questões, organizo essa parte em outras três. Na primeira, começo analisando a cabeça de Caravaggio, relacionando as mitologias da Medusa com as de Icamiaba e Ajuricaba. Depois, apresento uma reflexão sobre a cabeça troféu, ação comum a muitos povos após decapitarem a cabeça do inimigo. E, na terceira, discorro sobre as cabeças como natureza morta, maneira como a pintaram muitos artistas.

No quinto, “A cabeça em Diego de Los Campos: restos entre sensações e emoções”, parto da *Série Cabeças*, do artista catarinense Diego de Los Campos, e proponho uma reflexão sobre dois pontos acerca da cabeça e suas relações entre emoções e sensações. Inicialmente, exploro questões pertinentes aos artistas e estudiosos das emoções, verificando como eles estudaram toda a estrutura visual da cabeça, partindo da proporção até a distorção da face causada por emoções violentas. Esses estudos da visualidade da cabeça são entrelaçados por outras disciplinas, como matemática, filosofia, medicina e antropologia, que se caracterizavam como a ciência da fisionomia. Em seguida, trato de explorar a ideia de sensação, principalmente a partir das ideias de Deleuze sobre a lógica da sensação e as relações que o autor fez com as cabeças do artista Francis Bacon.

## 2. A CABEÇA EM FRITZ ALT: DILEMAS ENTRE O CRÂNIO E A FACE



Figura 2: Fritz Alt, A vida e a morte (Tod und Leben), 1955. Escultura de bronze, 10 x 28 x 38 cm. Acervo do Museu Casa Fritz Alt, Joinville, Santa Catarina, Brasil.

Faz 10 anos desde a primeira vez que vi essa obra (Figura 2) de Fritz Alt no Museu Casa Fritz Alt, em Joinville/SC. Uma escultura em que, no espaço expositivo, dependendo do ângulo do qual se olha, avista-se apenas o crânio ou apenas a máscara. Ela é toda de bronze, pois Fritz Alt sabia manipular muito bem o material, fazendo com que aquele peso todo pudesse emergir com leveza da parede e tomar forma de uma cabeça fatiada em duas partes. Uma mão com longos dedos fragmenta a cabeça em dois — mesmo sendo uma escultura, consigo vislumbrar esse gesto, o movimento pelo qual o rosto é retirado da caveira como se tira uma máscara. Eu poderia, por meio dessa obra, dizer que o nosso rosto é a máscara que usamos quando vivemos, porque ele compõe nossa característica suprema, e que por baixo dessa persona nos restam apenas ossos. No entanto, a obra de Fritz Alt desperta diversas controvérsias, que vão além de uma conclusão rápida e simplista.

Considero essa uma das obras mais intrigantes do artista. Ela carrega inúmeras problemáticas sobre *a vida e a morte*, como indica seu título, conduzindo um dos mistérios bastante recorrente e atual. Fritz Alt, antes de emigrar da Alemanha para o Brasil, em 1921, se alistou como voluntário no Batalhão Wolf, da Companhia Werwolf, em uma guerra contra a

Polônia. Os horrores do conflito e os caminhos obscuros no clima tenso do entre guerras marcaram fortemente sua vida. Talvez esse tenha sido um dos motivos, inclusive, que o levou a se dedicar à arte cemiterial por anos. A atualidade do tema parece se confirmar no tempo em que vivemos uma pandemia com mais de 5 milhões de mortos por todo o mundo, ou em que acontece uma guerra na Ucrânia e o fantasma de uma nova guerra mundial retorna. Assim, a obra é um dispositivo que nos leva a pensar na morte, como um *memento mori*, um “lembre-se que está vivo”.

É verdade que a máscara e o crânio são pontos extremamente relevantes na história da arte particularmente quando o assunto é o retrato e as relações com os ritos e procedimentos funerários. Diversos pensadores escreveram sobre o assunto. Warburg, por exemplo, ao falar sobre “a arte do retrato e a burguesia florentina”, destaca um afresco de Filippino na Igreja Santa Maria del Carmine, em Florença, na Itália. Um dos retratos foi feito quando o modelo já havia morrido, a partir de sua máscara mortuária. “Entre todos os rostos de aparência tão vívida, sua cabeça chama atenção pela total falta de expressão vital, pela órbita que, apesar do olho entreaberto, parece estar vazia, pela ausência de cabelos e pelo pescoço desnaturalmente conectado ao resto do corpo” (WARBURG, 2014, p. 135). Nesse caso, o autor mostra o total descompasso na imagem entre um retratado vivo e um retratado morto. A intrínseca relação com o retrato e a máscara também é destacada por Ernst Gombrich em seu livro “História da Arte”, quando ele ressalta a importância da máscara mortuária para os egípcios e como os romanos teriam alcançado a excelência com seus retratos porque utilizavam as máscaras mortuárias. “Talvez usassem, por vezes, máscaras mortuárias e adquirissem assim um surpreendente conhecimento da estrutura e características da cabeça humana” (GOMBRICH, 2015, p. 121). O desenvolvimento da relação entre a máscara e o rosto pode ajudar a pensar no segredo por trás da excelência das esculturas, a semelhança entre modelo e objeto. “[...] Conhecemos Pompeu, Augusto, Tito ou Nero, quase como se tivéssemos visto seus rostos num telejornal” (GOMBRICH, 2015, p. 121).

Gallienne e Pierre Francastel (1978), por outro lado (apesar de citarem as máscaras mortuárias de distintos períodos e os crânios de Jericó), em seu texto “O retrato”, procuram dar destaque àquilo que denominam *gênero do retrato*, especificando seus estudos apenas em retratos pictóricos, defendendo a ideia de que os primeiros retratos teriam surgido a partir do Egito do III milênio. Pensando em expandir o debate sobre o retrato, Didi-Huberman (1998, p. 62) analisa o lugar do crânio e a ausência da face: “A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo”.

O teórico não entende o retrato como uma representação plena dos rostos, mas como a ideia de que o retrato é um substituto, um preenchimento simbólico da ausência da face.

O debate sobre máscara, crânio e retrato é bastante extenso, por isso, suscitei rapidamente alguns pontos que serão abordados com mais profundidade ao longo desta parte da tese. Essas indagações surgem a partir da imagem de Fritz Alt, pois o que me intriga é o que podemos descobrir sobre a cabeça se pensarmos nela a partir desses dois pedaços separados: máscaras e crânio. Seriam as implicações da máscara e do crânio as mesmas da cabeça? Se forem as mesmas, então a imagem da cabeça seria a mesma coisa que o retrato?

## 2.1 A MÁSCARA MORTUÁRIA E O ROSTO



Figura 3: Fritz Alt, Relevos de Beethoven. Bronze e gesso. Fotografias de Kethlen Kohl. Peças do acervo do Museu Casa Fritz Alt.

Dando continuidade às problemáticas aqui esboçadas cabe considerar os relevos da cabeça de Beethoven (Figura 3). As peças foram doadas para o Museu Casa Fritz Alt em 2016, pois pertenciam a um amigo de Fritz Alt, Dr. Friedrich Kroner. Os dois relevos da cabeça de Beethoven dispõem das mesmas características, mas se diferenciam em detalhes, como o material de que são feitas. O artista costumava criar diversos desses relevos, não apenas de Beethoven, mas também de Mozart e Chopin, e eles eram geralmente doados ou vendidos aos amigos.

Partindo dos registros de Silvia Heinzelmann, sua primeira biógrafa, existem mais de oito relevos de Beethoven em gesso e bronze. Quando Fritz Alt foi viver em Joinville, em 1922, passou por diversas dificuldades. Trabalhou na lavoura e só conseguiu ganhar a vida como

artista depois de alguns anos. Gradualmente, criou laços com os moradores da cidade, o que ajudou a construir seu nome. Seus amigos e familiares relatam diversas passagens da vida do escultor e nelas, quase sempre, envolvem as músicas de Beethoven, como na memória de sua amiga Frau Sopp:

Certa vez — era época de Natal — ele ia de volta para casa no Cubatão Grande quando, na altura da Nordstrasse (atual Rua Dr. João Colin), ouviu uma peça de Beethoven, executada ao piano. ‘Sentado na calçada, chorou amargamente tudo que tinha direito de chorar’. A pianista, Frau Sopp, após comunicada do fato, convidou-o para entrar e ouvir mais comodamente, iniciando-se aí uma amizade de muitos anos (HEINZELMANN, 1991, p. 22).

Mais tarde, quando já vivia há algum tempo em Joinville, casou-se com Léa Richilin. Com ela teve filhos e construiu sua vida. Heinzelmann (1991, p. 31), ao realizar entrevistas com amigos do casal, percebe que a música sempre esteve presente no cotidiano da família Alt: “[...] Inúmeros almoços que o casal promovia, e nas reuniões nos finais de tarde, onde sempre a arte era a tônica principal, especialmente a música de Beethoven e Chopin”. A música de Beethoven exaltava os sentimentos de Fritz Alt, talvez porque o fizesse lembrar de sua vida na Alemanha e de tudo o que teve que abandonar. É como se as músicas desse compositor estabelecessem um elo entre seu presente e o passado vivido. Assim, a música foi uma das coisas de que não precisou abandonar quando imigrou para o Brasil.

Considero pertinente a necessidade que o artista tinha de reproduzir essas imagens do músico e, sobretudo, a maneira como ele o fazia. Os relevos têm algumas semelhanças com as máscaras originais de Beethoven, tiradas da própria cabeça do músico. Uma delas foi feita quando Beethoven era vivo, em 1812, por seu amigo e escultor austríaco Franz Klein (1779-1840), pois ele queria produzir um busto em sua homenagem. E a outra máscara foi criada após sua morte, em 1827, por Josef Danhauser (1805-1845). As máscaras do compositor foram reproduzidas em abundância, com algumas delas sendo expostas nos salões burgueses da Europa. Era uma prática comum exibir máscaras mortuárias em grandes salões, um costume que persistiu do século XV ao fim do século XIX (ARIÉS, 2014).



Figura 4: Máscaras de vida e morte de Beethoven. A) Máscara de vida, por F. Klein 1812. Hutton, Portraits. B) Máscara de vida de bronze. Hutton, Portraits. C) Máscara mortuária, de J. Danhauser, de 28 de março de 1827, dois dias após sua morte. Hutton, Portraits.

As máscaras de Beethoven (Figura 4) foram de Lorence Hutton (1843-1904), que criou a maior coleção de máscaras mortuárias do mundo. Hoje, elas pertencem à Universidade de Princeton: são 100 máscaras, entre réplicas de Dante, Isaac Newton, Napoleão e outras figuras de homens brancos<sup>4</sup>. Houve a possibilidade de um aristocrata criar uma coleção dessa porque existiram em demasia, já que a tradição de máscaras funerárias surgiu no século XIII, quando eram utilizadas para construir as *efigies* de túmulos individualizados. Para Philippe Ariès (2014), foi nesse momento que as *efigies* tumulares deixaram de ser imagens idealizadas apenas para utilização da escultura efetuada de máscaras. Essa necessidade do retrato realista se caracterizou no fim da Idade Média, influência das tradições romanas. Ariès (2014, p. 346) descreve, em seu livro “O homem diante da morte”, que

a tomada da máscara depois de morto, seja qual for a data em que se situe, parece-me pertencer a essa mesma série de operações, e ser inspirada pelas mesmas razões: procura-se salvar do naufrágio alguns elementos que expressem uma individualidade incorruptível, em especial o rosto, que guarda o segredo da personalidade.

O autor observa alguns pontos pertinentes para se pensar sobre a questão da máscara e, principalmente, do retrato. Ele destaca que o *rosto* guarda o segredo da *personalidade*. Este último é um conceito muitas vezes atribuído ao *rosto*, isso porque ele deriva do latim *persona* (ou do grego *prosopon*). A *persona* carrega o sentido inicial de *máscara*, e *personagem* vem do teatro romano, então *per+sona* é *aquela que está personando* (FAITANIN, 2006). A palavra

<sup>4</sup> O colecionador Lorence Hutton (1894) escreveu um livro sobre os detalhes de suas máscaras, “*Portraits in Plaster*”. No fim da obra, consta uma descrição de sua única máscara de um homem negro, o “Florida Negro Boy”. A partir dessa máscara, o escritor efetua diversas comparações racistas entre a cabeça de seu elenco de brancos e a do homem negro.

*persona*, depois, se desdobra para a palavra *pessoa*, ou seja, a máscara é associada ao *rosto* e o *personagem*, a uma performance. Se associada à profundidade do indivíduo, é como se a superfície da face pudesse afetar sua *personalidade*. Porém, será mesmo que nosso *rosto* guarda o segredo de nossa *personalidade* e, ao criarmos máscaras ou retratos, estamos guardando um caractere pessoal em algo material?

Para Gallienne e Pierre Francastel (1978, p. 14)<sup>5</sup>, “(...) a condição ideal para a existência do retrato parece residir na união destes dois elementos, isto é, as características individualizadas e a possibilidade de identificar o modelo”. Eles apresentam, ao falarem de retrato, um leque de possíveis objetos que podem ser considerados retratos, entre eles esculturas, máscaras mortuárias e monumentos. No entanto, os autores optaram por se dedicar ao retrato como se ele pertencesse unicamente ao universo do gênero pictórico. Para eles, além do retrato possuir elementos individualizados, também não pode ter nenhuma forma de convenção, seja ela religiosa, seja de outra instância. Essa visão em relação ao retrato me parece um problema que não se apresenta apenas no seu recorte (que considera o retrato somente como gênero pictórico). As limitações dessa abordagem se fazem presentes na persistência em considerar que se a imagem pertence a uma convenção, não é classificada como retrato. De todo modo, por ora, quero me atentar primeiramente a essa afirmação: um retrato precisa de *características individualizadas e a possibilidade de identificar o modelo*.

Observando as máscaras de Fritz Alt e sua comparação às máscaras moldes de Beethoven. Encontro algumas semelhanças, como olhos cerrados, lábios curvados para baixo e sobrancelhas franzidas com um pequeno sinal na diagonal. Esses elementos sempre aparecem nas imagens do músico, são características que identificam o modelo, uma espécie de assinatura. Um item que é sempre acrescentado e que não está presente nas máscaras, mas aparece nas cabeças de Beethoven, é o seu famoso ‘cabelo de leão’. Esse cabelo geralmente é volumoso e tem movimento. Fritz Alt o manipulou com habilidade em um grande busto que fez do compositor (Figura 5).

---

<sup>5</sup> Tradução livre da autora de: “La condición ideal para la existencia del retrato parece residir en la reunión de estos dos elementos, es decir, los rasgos individualizados y la posibilidad de identificar el modelo”.



Figura 5: Fritz Alt, Beethoven. Escultura de Bronze, 34 x 47 cm. Acervo Museu Casa Fritz Alt. Fonte: Acervo Museu Casa Fritz Alt.

De todo modo, posso colocar todas as imagens de Beethoven lado a lado que vou encontrar esses elementos que ressaltai, além de diferenças em todos eles, pois nenhuma máscara é idêntica a outra, nem mesmo aquelas tiradas do próprio rosto do músico. Não é possível se obter um retrato idêntico, ou uma máscara idêntica, à forma do rosto, pois existem diversos fatores que atravessam qualquer tentativa de precisão. Entre esses fatores, considero a biologia do rosto, que se modifica dia a dia, ou, quando morto, até o desaparecimento da pele e da carne. Se o retrato for esculpido, pintado ou fotografado, com o modelo vivo à sua frente, existe uma série de outras questões que demonstram que o retrato é uma grande virtualidade.

Warburg (2014, p. 123), no texto “A arte do retrato e a burguesia florentina”, feito a partir de seus estudos em Florença e nos arquivos de Jakob Burckhardt sobre o Renascimento florentino, no qual destaca um afresco de Domenico Ghirlandaio (1448 – 1494), que foi uma encomenda do mercador Francesco Sassetti (1421 – 1490), comenta que

as forças impulsionadoras de uma arte viva do retrato não se encontram exclusivamente no artista. Devemos manter em mente que ocorre um contato íntimo entre criador e objeto criado; em cada período de formação de um gosto mais elevado, tal contato gera um âmbito de relações mutualmente inibidoras e motivadoras.

Ou seja, o comitente pode performar conforme a imagem que deseja transmitir ou pode exigir do artista que o faça mais viril a ponto de interferir na construção de sua *personalidade*.

O autor ressalta que o Renascimento foi um dos momentos em que o comitente e o artista tinham muitas relações. Os dois criavam uma espécie de acordo sobre o retrato — e a obra é o resultado desse acordo. Esse foi o caso da obra encomendada por Sassetti, uma cena bíblica que contava a história de São Francisco. A obra acabou virando uma cena com retratos de Lorenzo de Medici (1449 – 1492), Sassetti e o próprio autorretrato do artista, em uma tentativa de mostrar que esses homens estavam no mesmo patamar que os santos.

O exemplo de Warburg (2014) permite considerar que o retrato nunca é idêntico a um *rosto* fixo, nem mesmo a uma *personalidade* fixa, já que ambos são peças de uma ficção que delimita fluxos. Dois filósofos que procuraram entender a complexidade desses fluxos foram Deleuze e Guattari (2012). Para eles, o *rosto* é constituído pela linguagem — a palavra vai delimitar, demarcar, territorializar o *rosto*. Os filósofos desenvolveram o conceito de *rostidade*, pensamento que parte de dois eixos, a *significância/muro branco* e *subjetivação/buraco negro*.

Muro branco é a cara branca, “cabeça de *clown*, *clown* branco, pierrô lunar, anjo da morte, santo sudário” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 36). Sendo que nesta relação podemos incluir aí as máscaras brancas de homens brancos. A significância não existe sem um muro branco, pois o muro branco delimita nosso regime de signos. Ele é o extrato exterior, já que quando alguém está zangado, sabemos disso pela expressão, essa linguagem que se inscreve no muro branco. “Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 36). A linguagem varia de cultura para cultura, assim como qualquer regime de signos. Portanto, é possível que Deleuze e Guattari não estivessem em acordo com os autores que acreditam que o nosso rosto carrega algo individual, pois, para eles, “os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 36).

Essas relações se dão entre o *muro branco* e o *buraco negro*. O *buraco negro* é a subjetivação que aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias, é o lugar onde se concentram todas as significações do *muro branco*. O *rosto branco* contém dois olhos negros, dois buracos negros. *Muro branco* e *buraco negro* são um sistema de uma máquina, uma *máquina abstrata de rostidade*. Rostificar é gerar uma maneira de ser, de vestir, gestualizar, pensar, viver e impor isso através desse sistema. Nele existem hierarquias de proximidade, um modelo maior que a maioria reconhecerá, a normalidade, e aquele que só será reconhecido em

determinado gueto/grupo. A rostidade é que dará a noção de normalidade e de transgressão da normalidade.

Portanto, a definição de um rosto é heterogênea, pois depende de quais forças estão criando a narrativa desse rosto ou dessa personalidade. Esses fluxos, por exemplo, imprimiram na imagem de Beethoven uma narrativa que pode ser vista na própria forma do rosto. Podemos dizer que o compositor era um homem sisudo e ranzinza, porque suas sobrancelhas se curvam. E é como se ele não fosse um homem sorridente, já que seus lábios nunca se voltam para cima. No entanto, não conhecemos Beethoven, jamais saberemos se ele era esse homem — e, mesmo que conhecêssemos, ainda assim existiria toda uma máquina de rostidade funcionando entre a relação eu e Beethoven. Desse modo, se para o retrato ser considerado como tal, é necessário um rosto e a criação de personalidade dependerá de uma força narrativa, não de caracteres formais do retratado.

## 2.2 CABEÇA DE CERA: RETRATO X FIGURA HUMANA X CORPO

O debate sobre o retrato pode se desdobrar em diversos pontos, alguns deles levantados anteriormente, como a máscara mortuária, o rosto e a personalidade. Agora, passo a outro ponto, aquele que relaciona a cabeça e o retrato, o que, de certo modo, não exclui tudo que mencionei no último tópico. Dito isso, para iniciar, retorno ao pensamento dos historiadores Gallienne e Pierre Francastel<sup>6</sup>. Em seu livro “O retrato”, eles deixam claro que nem todo desenho da cabeça humana é um retrato. Segundo os autores, todas as formas de cabeça das civilizações de Badari, Negadah e Alto Egito não são retratos. “Estas obedecem a uma convenção que pode diferir de um lugar para outro, de uma época para outra, mas que, num determinado território, estão sujeitas a uma uniformidade estereotipada que exclui qualquer ideia de retrato”<sup>7</sup> (FRANCASTEL, 1978, p. 12). Ou seja, esse pensamento demonstra que, para eles, existem diversas imagens de cabeças (uniformidade estereotipada), pinturas com o formato de cabeça e esculturas que não são retratos, são figuras humanas. Conforme esses historiadores, nem toda figura humana é retrato. Figura humana é figuração de corpo, e o retrato necessita de uma identificação do indivíduo, de características do indivíduo.

---

<sup>6</sup> Escolho partir desses teóricos, pois esses escritos despertaram diversos questionamentos que me ajudaram a construir o raciocínio a respeito dessas obras. Poderia ter apresentado de uma forma linear como a História da Arte abordou o retrato, propondo como um dos primeiros trabalhos a exímia obra de Jacob Burckhart. No entanto, essa não é a maneira como estrutura minha tese e nem o modo como abordo meu arquivo.

<sup>7</sup> Tradução livre da autora de: “Obedecen éstas a una convención que puede diferir de un lugar a outro, de una época a outra, pero que sobre um território determinado están sometidas a una uniformidad estereotipada que excluye toda idea de retrato”.

Volto a essa questão por um outro ângulo: a separação entre a forma da cabeça e do retrato por meio da exigência frágil de que o retrato necessita de uma parecença e precisa conter itens do modelo. Por meio do apontamento de Deleuze e Guattari (2012), percebemos que a máquina de rostidade é extremamente hermética e que a ideia de individualidade e personalidade através do rosto possui um sistema complexo de fluxos. Agora, então, pretendo me debruçar na incompreensibilidade da separação cabeça X retrato X figura humana, pois o enigma gira em torno dessa pergunta: toda imagem de cabeça é um retrato?

Uma coisa é certa: muitos retratos são cabeças. E começo por esses retratos/cabeças. Observo as cabeças de sangue do escultor Marc Quinn, pelas quais ele quis levar o debate sobre o retrato ao limite.



Figura 6: Marc Quinn, Self. Escultura, 1991. Sangue (do artista), aço inoxidável, perspex e equipamento de refrigeração, 208h x 63w x 63d cm. Marcquinn.com

São cabeças vermelhas que possuem cascas sobre cascas, que parecem se desmanchar apesar de sua rigidez. São olhos cerrados, como aqueles das máscaras mortuárias, que ressaltam as marcas rugosas das intempéries de sua forma. As narinas cheias de algodão, como na cabeça de um defunto, causam estranhamento. Sua constituição é rígida e frágil ao mesmo tempo. Segundo as informações do site oficial de Marc Quinn, foram utilizados 10 litros de sangue do próprio artista para estruturar essa cabeça. O processo de construção foi iniciado com a retirada

do sangue e, em seguida, a criação do molde da cabeça do artista. Feito isso, o sangue foi derramado sobre o molde e, logo após, congelado a  $-18\text{ }^{\circ}\text{C}$ .

A primeira obra da série *Self* foi criada em 1991 (Figura 6). Cinco anos depois, em 1996, o artista fez a segunda cabeça. E repetiu o mesmo processo em 2001 e em 2006 (Figura 7).



Figura 7: Marc Quinn, compilado da série *Self* - 1991, 1996, 2001 e 2006. Escultura. Sangue (do artista), aço inoxidável, perspex e equipamento de refrigeração. Marcquinn.com

Cada uma dessas obras é um arquivo da cabeça do artista durante os anos. Elas se modificam com o passar do tempo: algumas rugas ficam mais salientes e o formato se transforma, bem como a sua coloração. Todas elas foram expostas juntas em 2009, na exposição *Selfies*, na *Beyeler Foundation*, em Riehen, Suíça. As obras parecem se manter em sua forma original porque estão congeladas em uma geladeira, que, se for desligada, vai desmanchá-las, pois o sangue não ficará mais coagulado. Essas obras foram criadas em um momento em que Quinn era alcoólatra, quando ele procurou fazer uma reflexão sobre as coisas das quais somos dependentes. Isso pode ser associado à energia que mantêm as obras congeladas, mas também à existência do próprio artista para que elas sejam criadas. Com elas, Marc Quinn (2020) leva as discussões sobre o retrato ao limite, apontando que “depende da minha vida para ser criada

- é feita a partir da substância de mim; e portanto, penso nela como a mais pura forma de escultura para esculpir seu próprio corpo, do seu próprio corpo”. O sangue do artista é fator importante para se pensar o retrato — e não só o retrato, mas a cabeça em si. A questão é que ele mostra ser preciso muito mais que a forma para tornar vivos os elementos de uma pessoa, indicando que o retrato não torna viva a personalidade, já que a pessoa só se faz presente enquanto existir, com seu sangue circulando em suas veias.

O retrato/cabeça de Quinn questiona uma categoria específica de retrato/cabeça, tipos de peças que geralmente podem ser vistas em um grande museu. Elas são brancas, feitas de mármore e representam algum deus grego ou romano, ou são consideradas retratos de reis e imperadores. Entre esses retratos/cabeças, ressalto a de Alexandre Magno, rei da Macedônia (Figura 8), que foi referência para os imperadores romanos.



Figura 8: Retrato de Alexandre, o Grande encontrado em Pérgamo, Museu Arqueológico de Istambul, Turquia.

Conforme Ernst Gombrich (2015), Alexandre da Macedônia foi um dos primeiros a criar a tradição do retrato como conhecemos hoje — que, para ele, são representações fiéis do modelo. De acordo com o historiador, os gregos não davam atenção aos detalhes da personalidade do modelo, e as cabeças também não tinham semblante com emoções fortes. A cabeça tinha pouca expressão, “era o corpo e seus movimentos que esses mestres usavam para

expressar o que Sócrates chamou de “atividade da alma”, porquanto pressentiam que o jogo fisionômico iria distorcer e destruir a simples regularidade da cabeça” (GOMBRICH, 2015, p. 106). Esse problema foi resolvido no decorrer dos anos. No fim do século IV, os escultores desenvolveram métodos para dar emoção às cabeças sem destruir sua beleza, além disso, conseguiram empregar traços, rugas e detalhes do rosto do modelo. Os gregos ficaram impressionados com a aparência das cabeças. “O próprio Alexandre preferia ser retratado por seu escultor palaciano, Lisipo, o mais célebre artista da época cuja fidelidade ao natural espantava os seus contemporâneos” (GOMBRICH, 2015 p. 106).

A cabeça de Alexandre começava, assim, a deixar de se parecer apenas com as cabeças de Apolo, passando a ter algumas características que eram atribuídas ao modelo, como é o caso do cabelo e das sobrancelhas levantadas, além de leves rugas na testa. Os romanos seguiram e aperfeiçoaram essa tradição, pois queriam representar fielmente os modelos. Para realizar essas cabeças, então, utilizavam máscaras retiradas do retratado, principalmente aquelas feitas de bronze. As máscaras também eram utilizadas na criação das cabeças de cera, elaboradas por motivos religiosos, chamadas de *imagines maiorum*.



Figura 9: Togatus Barberini. Mármore. Século I a.C. Museo Centrale Montemartini, Roma.

As *imagines maiorum* eram usadas em um exercício funerário feito no período da república romana. Nesta escultura (Figura 9), podemos observar um patrício romano, Togatus Barberini, vestido com uma toga e carregando duas cabeças. Essas cabeças foram descritas por muitos estudiosos como “máscaras de ancestrais”, no entanto, não se tratam de máscaras. Para a pesquisadora Chiara Mazzeri (2014), aqui existe um problema de tradução e interpretação de alguns escritos de Políbio e Plínio em relação às *imagines maiorum*. Elas eram objetos distintos de bustos e esculturas feitas pelos romanos. Não restou nenhuma peça *maiorum*, por isso a difícil tarefa de entender o que realmente eram. Essa escultura de Barberini é uma das únicas fontes figurativas existentes para interpretar o que eram os objetos descritos pelos romanos. Segundo as pesquisas de Mazzeri (2014, p. 18), “as imagines não eram máscaras, mas cabeças completas e portáteis de cera”. Barberini carrega as duas cabeças com fisionomias parecidas com a sua — eram tirados os moldes das cabeças de seus antepassados e as cabeças eram construídas com cera, logo, não restou nenhuma das cabeças, porque a cera era perecível.

Um modelo de cabeça encontrado em Cuma, Nápoles, Itália, em 1852, em uma tumba do século II d.C., é algo mais parecido com aquilo que pode ter sido uma imagine (MAZZERI, 2014). A cabeça de Cuma (Figura 10) é bastante realista, parecida com a escultura de bronze e mármore romana. Nos olhos foi colocada pasta de vidro e ela possui o tamanho natural de uma cabeça, sendo oca por dentro, mas não podendo ser usada como uma máscara. Essa cabeça, no entanto, não é uma imagine. Ela foi encontrada como substituta de um corpo decapitado em uma tumba. Provavelmente, a família do cadáver o enterrou com a cabeça de cera para garantir uma integridade física na vida após a morte. Existia um interesse religioso nesse processo (MAZZERIA, 2014).



Figura 10: Cabeça de cera Cuma. Século II d. C. Museu Nacional Arqueológico de Nápoles.

As *imagines maiorum* eram utilizadas em dois momentos. Inicialmente, eram carregadas em procissões funerárias, como observamos na escultura de Barberini. Essas procissões eram efetuadas apenas por membros da aristocracia, pois tinham a função de apresentar *status* social e político de sua linhagem. Após as procissões, as cabeças eram postas no átrio, na entrada das casas da aristocracia típica, pois “as imagens também retêm uma função ritualística fundamental que é compreensível em luz dos antigos rituais ancestrais etruscos. Não apenas como símbolos da genealogia ilustre de uma família, mas também porque de sua função protetora” (MAZZERIA, 2014, p. 19).

A noção que os romanos tinham era parecida com a dos egípcios. Para eles, a imagem conservava a alma. Esses rituais eram importantes, então, por serem uma maneira de prestigiar e mostrar lealdade a esses mortos. E esse era um motivo de punição aos cristãos que se recusavam a fazer tal veneração a essas imagens. O curioso é que, mais tarde, no Renascimento, as cabeças de cera marcaram presença nas igrejas católicas, sendo chamadas de *voti*, que eram *efígies* feitas de cera em tamanho natural. Aby Warburg (2014, p. 125-126) cita os *voti* ao falar sobre o retrato no Renascimento florentino:

Nos tempos de Lorenzo de' Medici, a fabricação dessas figuras de cera [*voti*] era um ramo da arte altamente desenvolvido e reconhecido dominado pelos Benintendi, alunos de Andrea Verrocchio, que, durante várias gerações, operaram uma grande fábrica de *voti* em nome da igreja e por isso eram chamados de “Fallimagni”.

As *efígies* eram vestidas com trajes do modelo, incluindo roupas pessoais usadas em determinada ocasião. A presença dessas figuras nas igrejas foi extremamente comum no século

XVI, e retratavam homens burgueses. Tanto as esculturas quanto as cabeças eram um meio aristocrático, um artifício para exercer poder através da imagem. Era uma maneira de preservar a sua imagem, que foi construída em detalhes, a fim de marcar a sua presença com o ideal estratégico de poder.

Esses são alguns exemplos para demonstrar que o retrato tomou forma de cabeça e também participou de diversas convenções, religiosas ou de outras instâncias. Porém, mesmo que existam retratos/cabeças, isso não significa, necessariamente, que toda cabeça é um retrato. Para existir um retrato é necessário que exista um rosto. Ele não precisa ser absolutamente realista ou conter os caracteres do modelo, mas deve possuir uma forma, ser um objeto que substitui o lugar do rosto ausente, pois, como ressalta Deleuze (2007) em seu livro “Francis Bacon e a lógica da sensação”, a cabeça não é rosto, a cabeça pertence ao corpo, e se ela inunda o rosto, ou vice versa, pode ser um retrato. Para o autor, Bacon é um pintor de cabeças e também é um retratista<sup>8</sup>.

No universo da arte existem as cabeças sem rostos e sem crânio. Elas são cabeças e não retratos/cabeças, como é o caso das obras de David Altmejd (1974).



Figura 11: David Altmejd, Buraco de Coelho, 2014. Escultura. Espuma de poliuretano, argila epóxi, gel epóxi, cabelos sintéticos, quartzo, mancha de vidro, resina e tinta acrílica. Davidaltmejd.com.

Com cabelos grisalhos, a cabeça dispõe a carne viva do pescoço decepado. Nos detalhes daquilo que parece carne, atentamos para a cor roxa, como a de um corpo que logo entrará em decomposição. A cabeça tem barba, mas não rosto — sem boca, sem olhos, sem nariz, apenas

<sup>8</sup> Debatu essas questões específicas sobre as obras de Francis Bacon e a lógica da sensação no item seis desta tese.

um grande buraco no lugar da face, uma cavidade repleta de cristais. Do horror de uma cabeça sem face brilham os cristais brancos e verdes. A obra, intitulada *Buraco de Coelho* (Figura 11), tem a intenção de indicar que a cavidade foi feita por um coelho. David Altmejd cria diversas tramas e enredos fantasiosos em suas obras, com suas exposições constituindo universos excêntricos. Os seus seres estranhos são repletos de pelos brancos e coloridos. E os corpos são esburacados, divididos por muitos objetos, como vidros, espelhos e cristais.

O artista tem uma produção de inúmeras cabeças com buracos na face. Algumas delas tiveram os olhos comidos e, outras, partes da face. Além disso, algumas cabeças são atravessadas por um buraco (Figura 12). O corpo, em suas obras, se constitui de fragmentos humanos ou de colagens escultóricas: uma cabeça pode ter quatro orelhas, vários olhos, ser metade lobisomem e metade homem.



Figura 12: David Altmejd. *Eyes*, 2015. Escultura. Espuma de poliuretano, argila epóxi, gel epóxi, cabelos sintéticos, quartzo, mancha de vidro, resina e tinta acrílica. Davidalmejd.com.

*Eye* é uma dessas obras que abarcam o universo das cabeças com buraco, quase totalmente comida por animais que pertencem ao universo do artista. Os cristais criam um olho e o que se mantêm são o cabelo, as orelhas e parte da carne do pescoço. Mas o que esse olho vê? Ele vê a realidade que todos teremos, nossa face devorada por animais e insetos. Então podemos dizer que esse objeto, essa obra, se trata de uma cabeça e não de um retrato. Ela demonstra que existe uma diferença entre aquilo que é rosto e aquilo que é cabeça. A cabeça seria antes, o que fica depois que o rosto desaparece, sendo que esta seria o próximo vestígio corporal a desaparecer.

Deleuze e Guattari (2012, p. 39), quando falam da *rostidade*, também diferenciam o rosto da cabeça, já que, para eles, “o rosto faz parte de um sistema superfície – buracos, superfície esburacada”, é o *muro branco - buraco negro*, como descrito anteriormente. O sistema do rosto não deve ser confundido com o sistema *volume – cavidade* da cabeça, pois “a cabeça está compreendida no corpo, mas não o rosto” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p 39). A cabeça, no entanto, pode ser rostificada, mas apenas quando o corpo todo for. Os pensadores criam a tríade corpo-cabeça-rosto: a cabeça faz parte do corpo, ela é a extensão do corpo, e todo o corpo pode ser rostificado, a mão, o pé, o seio, a vagina, o anus, o ventre, o pênis e a cabeça. Ou seja, para o corpo ser rostificado, ele tem que entrar no esquema, na codificação, nas normas ou (des)normas. “Mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto. O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando para de ser codificada pelo corpo (...)” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 39). A cabeça sozinha só pode ser rostificada quando é decapitada, não pertencendo mais ao corpo.

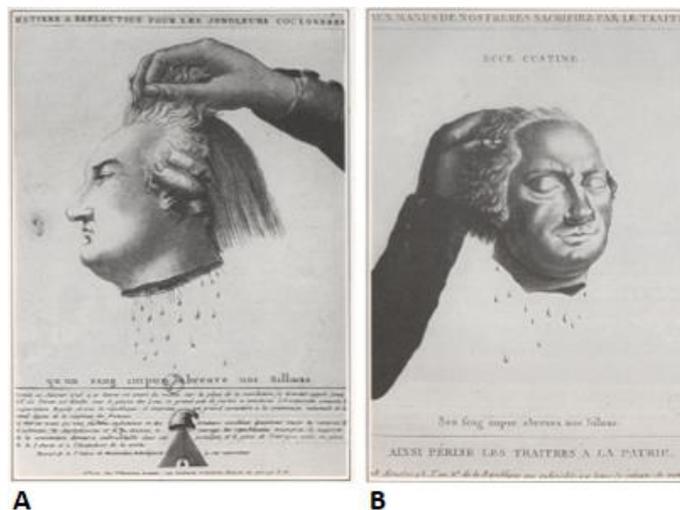


Figura 13: A - Villeneuve. Matéria para reflexões para os charlatões coroados, 1793. Gravura. Museu Carnavalet, Paris. 0,160 x 0,141. B - Villeneuve. Ecco Cusine, Gravura, 1793. Museu Carnavalet, Paris. 0,160 x 0,141.

Exemplos de cabeças rostificadas são as dos guilhotinados da Revolução Francesa. Daniel Arasse (1989, p. 173) problematiza essas figuras em seu texto “A guilhotina e o imaginário do terror”, pois, segundo ele, “a guilhotina é uma máquina de tirar retrato”. Segundo o autor, a guilhotina tinha o poder de colocar a cabeça em primeiro plano do espetáculo, enquanto o resto do corpo era deixado de lado — a cabeça é que prendia o olhar e o discurso. Esse discurso, que era político e revolucionário, mostrava a fragilidade daquela cabeça isolada do corpo. Os retratos dos guilhotinados (Figura 13) eram desenhados com uma cabeça sangrando segurada por um carrasco. Acima da cabeça era escrito o nome do retratado, *Ecce*

*Custine*, o traidor, uma maneira de divulgar, através desses panfletos, quais foragidos foram punidos. Essas são cabeças rostificadas, pois carregam o enunciado e pertencem a esse sistema de fluxos presentes na máquina da rostificação. Além disso, elas também se enquadram em uma categoria retrato/cabeça.

### 2.3 O CRÂNIO

Se eu concordar com a ideia de que para existir o retrato é necessário que o objeto de arte tenha que possuir características do modelo, poderia afirmar que o crânio é um retrato. O crânio carrega aspectos únicos de nossa cabeça, sendo um osso muito caro aos legistas. Na alta Idade Média, quando precisavam transportar um corpo para um funeral, a carne não era o elemento mais importante. O corpo era cozido e separavam a carne dos ossos. A carne era utilizada em um primeiro funeral, no local onde a pessoa havia sido morta, e os ossos, considerados a parte mais importante do corpo, eram enterrados em lugares mais solenes (ARIÉS, 2014). Entre esses ossos, o crânio era o que tinha mais valor. Talvez toda essa importância que se dá ao crânio seja porque ele é o osso da cabeça e contém a arcada dentária, uma forma de comprovar a quem aquela cabeça pertence. Esse aspecto do crânio foi ressaltado por Fritz Alt na obra que inicia esta parte da tese.



Figura 14: Fritz Alt. Detalhe da obra *A Vida e a Morte (Tod und Leben)*. 1955. Escultura de bronze. 10 x 28 x 38 cm. Acervo do Museu Casa Fritz Alt, Joinville, Santa Catarina.



Figura 15: Retrato de Fritz Alt nos anos 1950. Acervo do Museu Casa Fritz Alt.

Nota-se, no detalhe da obra *A Vida e a Morte* (Figura 14), a falta de alguns dentes no crânio que está por baixo da máscara. O curioso é que, em uma fotografia de Fritz Alt tirada nos anos 1950 (Figura 15), ele aparece sorrindo e, em sua arcada dentária, também é possível observar que faltam dentes em lugares muito similares aos da escultura. Essa poderia ser uma relação que o artista fez com sua própria fisionomia. Poderíamos afirmar, então, que ele estaria criando um autorretrato? Assim, nos deparamos mais uma vez com a obra de Fritz Alt e as provocações em relação ao retrato, à máscara, ao crânio e à cabeça.

Tudo aquilo que envolve a cabeça é objeto de fascínio dos artistas — e com o crânio não é diferente. Diante disso, o pensador Georges Didi-Huberman (2009) complexificou questões acerca do crânio e da arte em diversos de seus estudos e livros. Sobretudo, dois de seus textos, “Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura” e “O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto”, contêm indagações que me interessam e ajudam a esclarecer algumas interrogações propostas nesta tese. No primeiro, o pensador conduz uma associação metódica entre crânio e escultura, iniciando com a visão do anatomista e artista Paul Richer (1849 – 1933), que descreve o crânio como caixa óssea, irregular e ovóide, que se conecta à medula espinhal e aloja o encéfalo. Para Didi-Huberman (2009, p. 19), essa caixa é, na verdade, uma caixa de pandora, e “abrir esta caixa é assumir o risco de nela mergulhar, perder a cabeça, ser – como por dentro – devorado”. Pensar no crânio é pensar nesse labirinto vazio, que não foi apenas deslindado por Richer. Leonardo da Vinci revirou o crânio, viu seu lado interno, penetrou em suas cavidades e pensou o crânio como uma cebola.

Se cortas uma cebola pelo meio, poderás ver e cortar todas as túnicas ou cascas que formam círculos concêntricos ao redor dela. Da mesma maneira, se seccionas uma cabeça humana pelo meio, cartarás primeiro o couro cabeludo, depois a epiderme, a

carne muscular e o pericrânio, depois o crânio, e dentro dele, a dura-máter, a pia-máter e o cérebro, e de novo a pia-máter e a dura-máter, e a *rete mirabile* e também o osso que as suporta (DA VINCI *apud* DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 25).

Leonardo da Vinci não revirou apenas o crânio em camadas, mas a cabeça toda. Ele não analisou o crânio vazio e oco, mas o crânio ainda como parte da cabeça. Outro artista citado por Didi-Huberman (2009) é Albert Dürer, que partiu dos fundamentos da geometria e engendrou a linha caracol, utilizada para revirar a cabeça sem perder a proporção. Dürer criou um antropomorfismo cheio de espaço visual, trazendo à luz formas humanas desconhecidas. O crânio, para ele, era objeto, *vanitas* e também signo que indicava o *lugar do pensamento* e, sobretudo, é *um lugar*, como discorre Didi-Huberman (2009). O crânio é considerado um mapa cheio de lugares, lugares esquadrihados e denominados pelo anatomista Andreas Vesalius (1514 -1564). Esse crânio/lugar é um crânio aberto, um crânio adro, um crânio ser, é um objeto que ocupa o espaço, mas que transborda como lugar do pensamento, de memórias. O crânio é uma coisa natural, é um lugar produzido em seu estado de nascimento, como as esculturas de Giuseppe Penone (1947). Para Didi-Huberman (2009), o crânio é uma escultura natural feita pelo tempo, é uma caixa óssea, é uma escultura que tateamos, imaginamos. Nunca poderemos olhar para nosso próprio crânio como objeto, como escultura, apenas poderemos elaborar seu tamanho, seu espaço, suas dobras e suas linhas, de tal modo que Fritz Alt, provavelmente, esculpiu parte do imaginário de seu crânio.

O que olhamos é aquilo que recobre o crânio. Conseguimos ver nossa cabeça como um todo se girarmos no espelho, mas nosso crânio jamais. Provavelmente, é por isso que Didi-Huberman (1998), para falar do retrato, pensou no crânio. Em seu texto “O rosto e a terra”, procura nos lembrar que o retrato deve, antes de tudo, ser pensado a partir de um nó antropológico, não apenas enquanto “gênero” das “belas artes”.

A definição corrente do retrato como representação semelhante de uma pessoa existente – essa definição não nos vale de nada – simplesmente na medida em que as práticas concretas geralmente designadas sobre o termo de “retratos” tecem cada uma incríveis tranças contraditórias de representações e de presenças, de semelhanças e dessemelhanças, de seres e de existências, sem contar o tirânico pequeno labirinto que a palavra pessoa por si só, forma (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62).

Para Didi-Huberman (1998, p. 62), “a questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo”. A terra ocupa o lugar do rosto e preenche as cavidades. A terra escava o rosto e preenche as cavidades do crânio. Aí temos o horror da ausência do rosto, “a questão do retrato seria uma questão do lugar. Ou uma mágica resposta do lugar à questão do rosto ausente” (DIDI-HUBERMAN,

1998, p. 62). A partir desse pensamento, o historiador da arte examina um ponto importante na reflexão que Georges Bataille fez sobre as imagens da pré-história e a ausência do rosto humano em seus principais meios figurativos, já que as imagens eram acéfalas, informes ou mascaradas, associadas à figura animal. “Se seguissemos o espanto de Bataille, seríamos, pois, obrigados a imaginar o nascimento da arte na mais radical ausência do rosto humano” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 65). O retrato já estava presente na pré-história. O rosto estava presente quando os humanos construíram esculturas acéfalas e informes. Estavam lá e logo iram se ausentar. Os humanos da pré-história procuravam substituir o lugar do rosto por outra coisa, como pedra, massa, adornos e terra. Esses vestígios que foram encontrados pertencem a um lugar neandertalense, um período em que não existiam ainda vestígios de arte (se pensarmos na arte a partir do discurso oficial dos historiadores).

O crânio é um objeto-chave para investigar o retrato na pré-história e, nesse quesito, Bataille (*apud* DIDI-HUBERMAN, 1998 p. 70) foi assertivo ao pensar que “o crânio foi para seres rudimentares um objeto imperfeito, de alguma forma deficiente, que era, em certo sentido, aquele homem, mas não o era mais todavia: esse homem na verdade estava morto e seu crânio não respondia mais, a não ser por uma careta”. Depois que observaram essa caixa inerte, o que restou foi a exiguidade, por isso lidaram com a dor, trepanando, adornando, enchendo de terra os orifícios.

Alguns exemplos citados por Didi-Huberman (1998) são os crânios de Jericó, que, muitas vezes, estavam separados dos outros ossos do corpo, o que pode significar que as cabeças eram decapitadas para que houvesse uma atenção especial à sua conservação. Entre os apontamentos do autor sobre os habitantes de Jericó, ele destaca que eles “trabalhavam com a terra” sobre o crânio e enchiam de argila dentro e fora da ossada, colocando ainda conchas nos olhos — e cada um portava detalhes específicos (Figura 16).

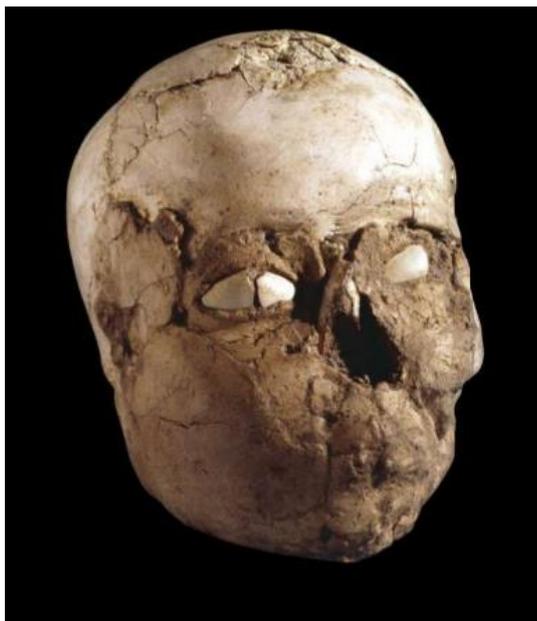


Figura 16: Crânio de Jericó, 8200BC-7500BC (Pré-Cerâmica Médio Neolítico). Escavado em Jericó, Ásia, Oriente Médio. Acervo do British Museum.

Didi-Huberman (1998) demonstra, por meio de pesquisas, uma gama de crânios/cabeças que receberam tais cuidados. Elas podem ser encontradas na África, América do Sul, Melanésia, Polinésia, Nova Guiné, Nova Bretanha, Nova Irlanda, entre outros lugares. Diante disso, faz uma reflexão sobre as palavras de Paul Valéry:

(...) O homem (escrito por ele com um H maiúsculo) difere do animal porque ruminar... “a ideia de morte” O que é então Ruminar? É inicialmente amassar, transformar uma matéria, voltar a ela constantemente. É em seguida submeter essa matéria a um processo obstinado de refluxo, de expulsão e de retorno. É enfim articular a matéria e o lugar sob a dominação comum de uma incorporação que faz do lugar um organismo íntimo e da matéria, uma substância de vida (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.73-74).

Os gestos de ruminar não estão especificamente ligados a todo o corpo, já que não são todos os povos que trabalham com a matéria em sua totalidade.

O culto dos mortos faz com que, também muito frequentemente só a cabeça do defunto dance este balé incessante, ruminatório, em que um rosto perderá seu lugar para que o crânio encontre o seu, e em que o crânio perderá seu lugar para que uma máscara, até mesmo um retrato, encontre enfim o seu (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.74).

Todos esses apontamentos ampliam o entendimento sobre o retrato, sobre a limitação de pensarmos no retrato como gênero das belas artes, já que o retrato teria surgido antes mesmo daquilo que é considerado arte. No entanto, o que este autor nos ajuda a entender é sobre o

lugar, o lugar das coisas, o lugar da cabeça, o lugar do crânio, o lugar da máscara, envolvido em uma teia de vida e morte, já que a cabeça também é lugar do pensamento.

### *Considerações sobre o capítulo*

Iniciei este capítulo com uma imagem de Fritz Alt, *A Vida e a Morte*, e, a partir dela, surgiram algumas questões que me ajudaram a compreender o que é a cabeça. Ao discorrer e refletir sobre essas indagações, considero que a máscara e o crânio têm questões próprias de cada objeto, mas que estão inteiramente relacionadas à cabeça e, por vezes, ao retrato. Através de todos os exemplos dispostos no capítulo, seria impossível negar que exista um grande elo entre eles, pois são temas magnéticos. Eu poderia escrever sobre a máscara sem escrever sobre o rosto e a cabeça? Eu poderia escrever sobre o crânio sem escrever sobre a cabeça? Sim, poderia, porque são coisas diferentes, são elementos separados, no entanto, seria necessária uma habilidade colossal, um texto cirúrgico e ficcional. Todos esses temas estão intimamente ligados — máscara, crânio, retrato — e envolvidos na cabeça. Dentre eles, o crânio é o que pertence de fato a cabeça, pois é embrulhado por ela. O retrato e a máscara, por sua vez, estão deslocados, compondo um campo virtual.

Considero a imagem de Fritz Alt uma cabeça, uma cabeça que se reparte em dois: crânio e máscara. Todavia, afirmar que isso é um retrato seria impossível, exceto se eu tivesse uma confirmação do próprio artista, que, infelizmente, não está mais entre nós. Se tivesse essa confirmação, diria que esse objeto é um objeto ruminatório, o qual rumina a própria morte e necessita deixar essa escultura para preencher a ausência de seu rosto ou de sua cabeça.

A partir desses levantamentos, posso afirmar que as cabeças podem ser retratos, mas não podemos esquecer que elas antecedem o retrato. As cabeças que contêm rostos figurados ou abstratos podem ser retratos se estiverem ocupando o lugar da cabeça, já que o retrato é uma tentativa de salvar a cabeça da morte, como se fosse a parte mais viva da vida, porque respira, ri, chora, come, fala e escuta. De outro modo, também existem cabeças que não possuem rostos nem crânio, não são cabeças/retratos. A cabeça ora pode fazer parte do corpo, ora é ausentada. Às vezes, essas cabeças têm olhos, boca, nariz, orelhas e, às vezes, são apenas caixas ocas, cera, campo de tinta, borrão, pedra em forma de cabeça. A cabeça nas artes visuais é forma similar à forma da cabeça humana. Ela ocupa esse lugar, mas não é apenas isso, pois ela tem diversos outros pontos que serão abordados nas próximas partes desta tese.

### 3. A CABEÇA EM RUBENS OSTROEM: DISTÂNCIAS ENTRE A VISUALIDADE E A APARIÇÃO

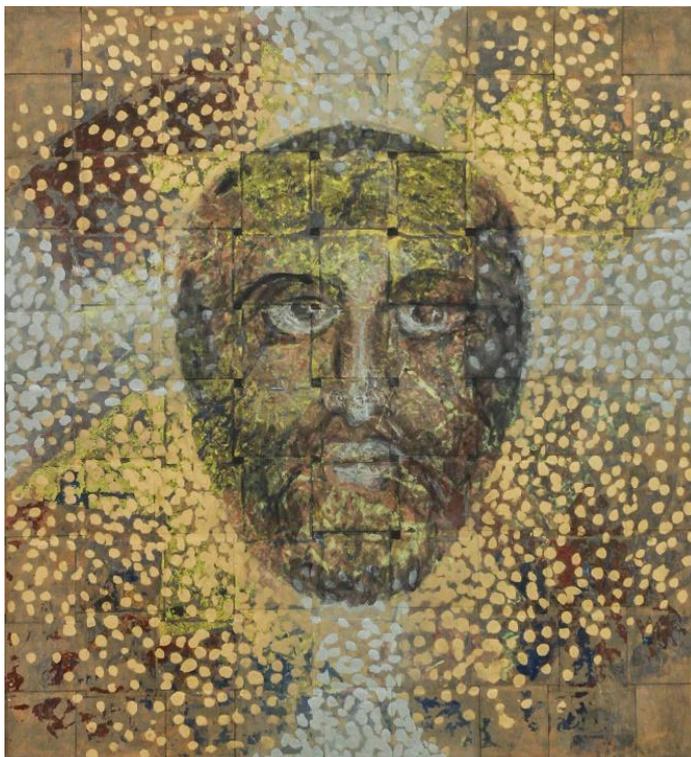


Figura 17: Rubens Oestroem. *Bizantinanti*, 2021. Acrílica sobre tela. 92 x 102 cm. Arquivo da Helena Fretta Galeria de Arte.

A tela intitulada *Bizantinanti* (Figura 17) foi criada por Rubens Oestroem para a exposição “Eikonóstasis: um olhar para além do visível”<sup>9</sup>. A exposição surgiu a partir de diversas iconografias russo-bizantinas produzidas com a técnica de Andrei Rublëv<sup>10</sup>, feitas pela escola de iconografia São João Damasceno<sup>11</sup>. Alguns artistas contemporâneos de Santa Catarina, criaram desdobramentos, a partir de seus processos artísticos, relacionando a iconografia dos santos, seja pela técnica, seja por quaisquer indagações a respeito do tema. Rubens Oestroem foi um dos artistas que participou da exposição com mais de uma obra, dando o nome a elas de *Bizantinanti*. Uma delas era uma escultura de madeira que trazia a

<sup>9</sup> A exposição “Eikonóstasis: um olhar para além do visível” ocorreu entre os dias 29 de outubro e 20 de novembro de 2021 na Helena Fretta Galeria de Arte, em Florianópolis/SC. A exposição teve a curadoria de Kethlen Kohl e Luciana Knabben, junto do co-curador Andrey Parmigiani. Teve como tema central explorar as várias nuances das iconografias bizantinas, seu processo de escrita e consagração, bem como suas reverberações na arte contemporânea catarinense.

<sup>10</sup> Andrei Rublëv foi um pintor russo de ícones, afrescos e iluminuras que viveu aproximadamente entre os anos 1360 e 1430, em Moscou.

<sup>11</sup> A Escola de Iconografia São João Damasceno é dirigida pelo Padre Luiz Harding Chang e as aulas de iconografia são ministradas pela professora mestra iconógrafa Rosalva Trevisan Rigo, de Paráí/RS, formada na Rússia e na Itália.

virgem e o menino da iconografia bizantina com a utilização apenas da forma (Figura 30). E a segunda era esta que escolhi para refletir sobre uma das questões sobre a cabeça nesta parte da tese.

Esta obra apresenta o caráter experimental e inquieto de pesquisa no processo de criação do artista Rubens Oestroem. Noto isso ao deslindar os diferentes aspectos e recursos usados na elaboração de seu trabalho. Observo a tela e sua base é composta de sobreposições, colagem e texturização pontilhada, matéria que visualmente gera o efeito de dissolução da imagem. Quando olho para determinados pontos, me deparo com uma vertigem: ora encontro a figuração, ora encaro um campo de cor. As sobreposições da tela criam um efeito quadriculado que se refere à malha de quadrado, técnica utilizada para medição presente nos estudos das proporções do corpo desde os egípcios. Essa técnica se desenvolveu também na arte bizantina, sendo aplicada no processo de construção das pinturas e vitrais.

Rubens Oestroem, artista nascido em Blumenau/SC, em 1953, tem em sua trajetória diversas fases que não são cronológicas ou lineares. Elas passeiam entre figurações, abstracionismos, experimentos geométricos e novas formas de averiguar diferentes materiais. Sua obra se desenvolveu desde os estudos com Elke Hering (1940 – 1994), em sua cidade natal, até os 10 anos em que estudou e trabalhou na Alemanha e suas vivências na ilha de Florianópolis/SC. O artista produziu cabeças desde o início de sua trajetória. Elas aparecem em esculturas e como formas em meio a pinturas abstratas. Algumas obras com cabeças têm bastante destaque, ocupando todos os espaços da tela. É possível perceber isso na obra *Grimaces*, feita em 1980 (Figura 18) — as inúmeras cabeças possuem características próprias com múltiplas expressões. Outra série que dispõe de afinidades com essa obra é *Figurativas* (Figura 19), feita entre 2012 e 2014. Nela, encontram-se muitas cabeças que se cruzam sobre cores e traços, criando uma amálgama de cabeças de vários tamanhos. Elas possuem o ritmo das pinceladas e todas aparentam estar em sintonia, apesar de suas discontinuidades.



Figura 18: Rubens Oestroem, *Grimaces*, 1980, têmpera sobre tela, 120 x 150 cm. Acervo pessoal do Artista.

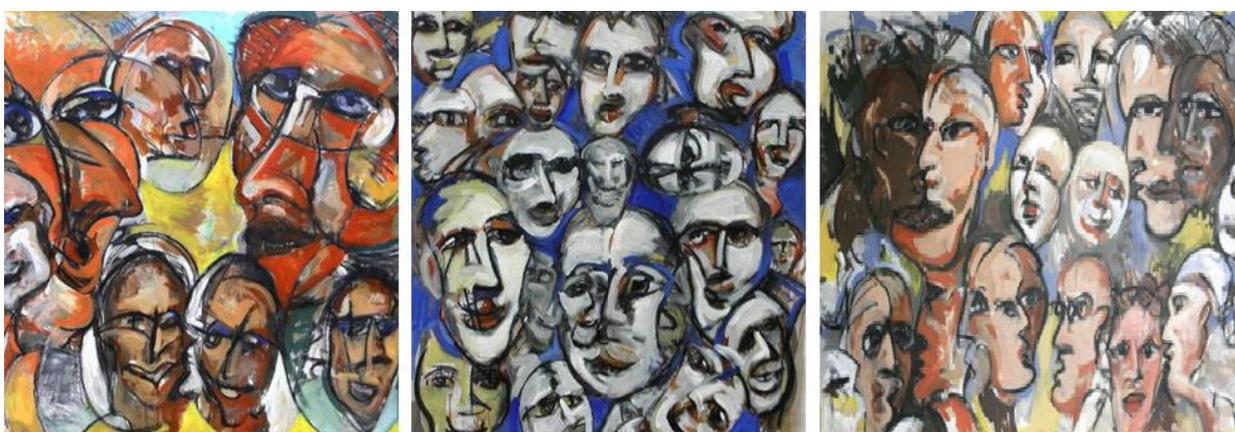


Figura 19: Rubens Oestroem, *Figurativas*, 2012, 2013, 2014. Acrílica sobre tela. Acervo pessoal do Artista.

As cabeças são recorrentes nas obras de Rubens, mas existe um outro lado que é muito importante para entender a cabeça *Bizantinanti*. Grande parte de seus trabalhos se caracteriza pelas formas geométricas apresentadas com distintos ângulos e tamanhos, bem como diferentes cores e texturas. A obra abaixo (Figura 20) apresenta alguns pequenos quadrados com cores distintas que se sobrepõem geometricamente, ocupando um pequeno pedaço diante de toda a borda do papel. Em *Construção Proibida* (Figura 21), a geometria aparece de forma distinta e dispersa, criando a estrutura de uma construção. Nessa obra, é possível perceber que o artista emprega alguns materiais para criar uma espécie de textura, como a ferrugem. Rubens utiliza, muitas vezes, pigmentos naturais para construir esses efeitos, além de outros materiais banais, como tecidos que são remendados ou colados sobre a tela.

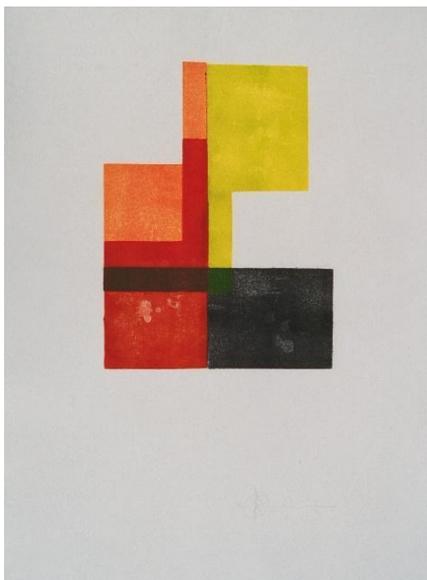


Figura 20: Rubens Oestroem. Sem título. Têmpera sobre papel. 100 x 70 cm. Acervo do Museu de Arte de Santa Catarina.



Figura 21: Rubens Oestroem. Construção proibida. 2013. Mista em acrílico sobre tela, 98,0 x 76,0 cm. Museu Victor Meirelles

Todos os estudos dos materiais e da técnica de pintura podem ser vistos na obra *Bizantinanti*, nela o artista trabalha a questão de como criar uma cabeça a partir de um cânone, um cânone bizantino. No entanto, ele não está só questionando a noção de forma da cabeça, ou cabeça como matéria, pois sua provocação em relação aos ícones está vinculada à questão da cabeça invisível. Pensar a aparição é uma das propostas da iconografia, uma vez que estar diante de um ícone é estar aberto a uma relação com a transcendência, é um encontro do divino através da imagem santificada. Desse modo, tal obra de Rubens Oestroem me colocou diante de uma questão metafísica da cabeça, que é a sua relação com o invisível. Diante dela, me questiono: o

que são cabeças invisíveis? Qual é a sua relação com o visível e por que a cabeça é a parte central do corpo que faz essa conexão transcendente com o divino?

Com a finalidade de elucidar em detalhes essas problemáticas, procuro, neste capítulo, abordar dois aspectos presentes na obra deste artista: primeiro, a noção de cabeça invisível relacionada à convicção transcendental da figura de *Cristo Pantocrator* e sua história criada a partir da *tradição*, suas referências da arte romana e ideia de *cabeça acheiropoiëtes*; e, segundo, as estratégias utilizadas por Rubens Oestroem para incorporar a técnica de medição da cabeça, a *antropometria da cabeça*, a partir da visualidade da obra.

### 3.1 A ICONOGRAFIA: A CABEÇA E A RELAÇÃO COM O INVISÍVEL

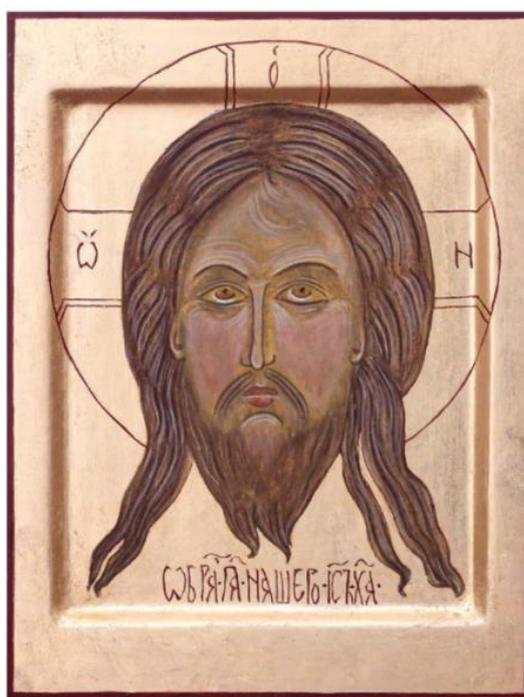


Figura 22: Sagrada Face Achiropita, 2021. Têmpera, ovo e pigmentos naturais, ouro zecchino e cola de coelho sob cedro maciço. 50 x 40 cm. Arquivo da Helena Fretta Galeria de Arte.

A cabeça de Rubens Oestroem faz uma referência direta à iconografia de *Cristo Pantocrator* (Figura 22), um dos principais ícones da Igreja Católica do Oriente. Geralmente, é figurado apenas pela cabeça de Cristo adulto e o halo, que tem a forma de um círculo ao fundo. O halo é um aspecto visual utilizado para demonstrar que o personagem figurado é santificado. Também conhecida como nimbo, a auréola provém de uma tradição grega da imagem desde Augusto, pois o imperador estava associado ao divino, a um deus vivo. Nero, Adriano e Comodo foram os imperadores que mandaram cunhar as moedas com uma coroa radiada para demonstrar seu poder, sua consubstancialidade com o sol. “Em suas imagens a

cabeça está adornada com um nimbo. Diante dele se pratica a *adoratio*. Ele tem nas mãos o globo, símbolo do poder cósmico” (TOMMASO, 2020, p. 40). Essa tradição continuou com Constantino, tanto que a imagem do imperador muitas vezes tomava seu próprio lugar, preenchendo uma função religiosa e jurídica ao mesmo tempo. “O Cristo Pantocrator herdou essa posição hierática do imperador, um empréstimo da postura do imperador para a imagem do Pantocrator” (TOMMASO, 2020, p. 40). Cristo é o único ícone que carrega uma cruz na auréola, lembrando aos fiéis que o filho de Deus foi crucificado. Cada uma das pontas da cruz contém uma descrição em grego eslavo: W (ômega), O (omicron) e N (nu), que significam “Eu sou aquele que é”. Isso demonstra o poder da figura, pois ele é “Oniregente”, aquele que tudo rege — Jesus é apresentado como o criador do mundo, o protetor da verdade.

Todos esses elementos consistem uma amálgama entre as tradições cristãs e romanas. Assim como os imperadores romanos reproduziram suas cabeças em moedas, o mesmo aconteceu com o *Cristo Pantocrator*. “Pela presença da mesma linguagem imagética em moedas de imperadores e nos “céus” das igrejas, estas esferas distintas foram interligadas e finalmente fundidas; pareciam falar a mesma língua e pertencer ao mesmo mundo” (RENDERS, 2013, p. 12). Quando observo esses elementos em detalhes, considero impossível não pensar que, sem a arte pagã, a arte cristã não existiria. No entanto, destaco algumas diferenças, como o fato de os romanos valorizarem as artes realistas e, principalmente, o estatuário em bronze e mármore, enquanto os cristãos desenvolveram a arte simples, simbólica e didática, a fim de educar seus fiéis e possibilitar a fácil reprodução. O cristianismo surgiu no período helênico, e esse é um dos motivos da arte cristã ter diversas características das artes grega, romana, egípcia, hebraica e outras produções feitas em diversas partes do Oriente.

A noção de invisibilidade da cabeça, a partir do ícone de *Cristo Pantocrator*, é extremamente marcada pela noção de poder que está presente na utilidade das cabeças dos imperadores romanos. Esse é um dos pontos que gostaria de chamar atenção, pois os imperadores utilizavam essas imagens para marcar um poder invisível em determinados territórios que eram conquistados por eles. O ícone cristão da cabeça, no entanto, procura sofisticar a noção do invisível. A figura da cabeça se torna uma porta para a transcendência. Esse olhar para o ícone de *Cristo Pantocrator* é bastante complexo, puramente metafísico, requerendo um conhecimento próximo da *tradição* e de estar aberto para entender a noção da relação com o divino.

*A tradição, o ícone e a cabeça achiropita*

As primeiras vezes que olhei para um ícone bizantino lembro de ter ficado impressionada com a técnica e, principalmente, com o fundo coberto com folhas de ouro e o quanto aquilo simbolizava o poder e a riqueza da Igreja Católica. Mais tarde, enquanto construía a exposição “Eikonóstasis”, tive uma relação mais profunda com as partes técnica e visual de um ícone e procurei entender aquele olhar que um fiel tem com sua propriedade transcendental. Primeiramente, começo a descrever aqui toda a complexidade que surge do conceito de *iconografia*, esse termo que deriva do grego *eikon*, imagem, e *grafia*, escrita. A escritura do ícone é realizada seguindo os cânones aceitos pela Igreja do Oriente, que não permite a liberdade criativa daquele que os escreve. Os cânones tradicionais envolvem a sequência de processos na atualização de uma grafia (desenho), cujos gestos e simbologias de cada figura são apresentados. O ícone, uma vez consagrado, vai além de suas técnicas e se torna uma janela para o invisível.

No livro “O ícone: uma escola do olhar”, de Jean Yves Leloup (2006), o autor descreve um diálogo entre Picasso e Malraux. Nessa conversa, Malraux conta para Picasso a história de Santa Bernadete (1844-1879), a menina que teria tido a visão da Virgem Maria em uma gruta sem nunca ter visto uma imagem material (visível) dela. Mais tarde, ao entrar para o convento, suas superiores lhe mostraram todos os tipos de imagens de Maria e ela se pronunciou dizendo que nenhuma delas era como a Virgem Maria. A madre superiora escreveu uma carta ao bispo, que levou até o convento as principais imagens da Virgem do Vaticano, pinturas de Rafael e Murillo. Então, a menina avistou entre as imagens *A Virgem de Cambrai*, um ícone, a qual ela considerou igual à de sua visão. Bernadete nunca tinha observado um ícone e ficou extasiada ao ver aquela imagem sem nenhum movimento, nenhuma profundidade e nenhum ilusionismo. Esse é o poder do ícone. Picasso ficou bastante intrigado com a história e disse que gostaria de ver a imagem da Virgem, que sem dúvidas interessaria ao cubista.

A Igreja Católica sempre deu muita importância às imagens, mas não aos seus valores artístico e estético ou à primazia de sua técnica. Sempre deu valor litúrgico às imagens. Ela se alimentou das formas dos símbolos pagãos, os purificou e, através das imagens, “combateu a heresia”. Esses elementos estão presentes tanto na construção da Igreja do Ocidente quanto da Igreja do Oriente. O *ícone*, sobretudo, carrega toda a *tradição* da Igreja Ortodoxa do Oriente. A *tradição* se apresenta como uma transmissão oral das verdades da fé, que se estende para a escritura do ícone. “O termo *tradição* vem do latim *tradere*, que significa entregar” (TOMMASO, 2020, p. 71). Ela entrega as histórias contadas há anos, procurando serem sempre iguais, sem modificações. “Segundo a tradição, Lucas foi o primeiro iconógrafo – aquele que escreve (grafa) as imagens (ícone); ele foi também um evangelista – aquele que escreve o

Evangelho” (LELOUP, 2006, p. 11). A história de São Lucas é contada na tradição e, ao mesmo tempo, faz parte dela, pois ao escrever o evangelho ou um ícone, o santo está em contato com a ordem divina. Assim, o santo transmite esse conhecimento através da imagem ou da escrita do evangelho. Cada ícone possui uma escrita e cada santo carrega símbolos específicos de sua história. Diante dele estamos diante da presença do santo, mas nunca dele mesmo, já que o ícone não é um retrato e não é um ídolo. O “ícone quer ser verdade da Presença, mas não totalidade dessa presença” (LELOUP, 2006, p. 14).

A tradição conta que o primeiro ícone de Cristo teria sido feito quando Ele vivia sobre a Terra. A Igreja Ortodoxa chama esse ícone de *Santa Face* ou imagem *achiropita* de Jesus Cristo, uma das imagens *acheiropoiètes*, que são aquelas não feitas pelas mãos humanas. Essa imagem surgiu na cidade de Edessa, com o fiel rei Abgar, que teria pedido a Hannan (Ananias, arquivista de Cristo) para que Ele o curasse. “Hannan era um pintor e Abgar lhe recomendou que, no caso de Cristo se recusar a ir a Edessa, Hannan pintasse um retrato do Senhor para lhe trazer” (TOMMASO, 2020, p. 71). Hannan não conseguiu fazer um retrato de Cristo, pois sua glória e esplendor eram impossíveis de serem pintados. “Vendo que Hannan desejava fazer seu retrato, Cristo pediu água, lavou e enxugou seu rosto com um linho e sobre esse linho seus traços se fixaram” (TOMMASO, 2020, p. 71). Esse linho teria sido enviado a Abgar, que foi curado por ele. A iconografia apresentada (Figura 23 e 24) ilustra essa história, mostrando a cabeça de Jesus fixada sobre um pano e, em seu entorno, pequenas cenas dessa narrativa.

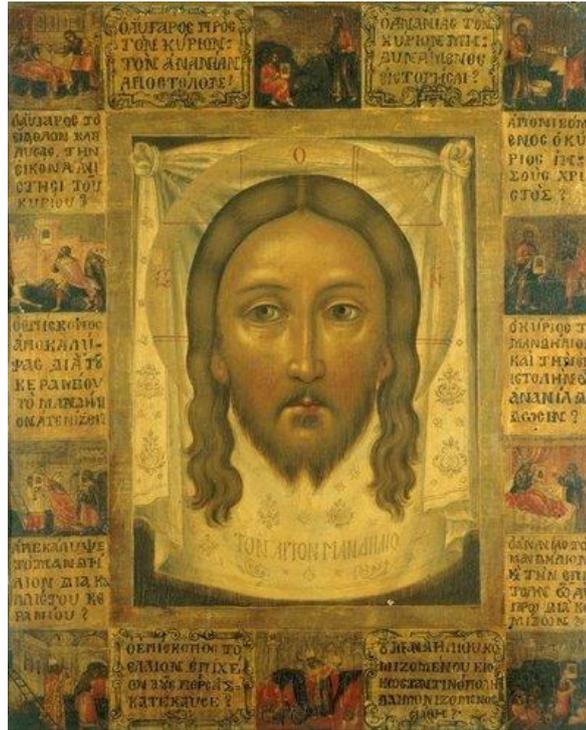


Figura 23: Ícone do Mandylion de Edessa, século XVIII. Têmpera no painel. 40,3 x 32,0 cm. Royal Collection Trust

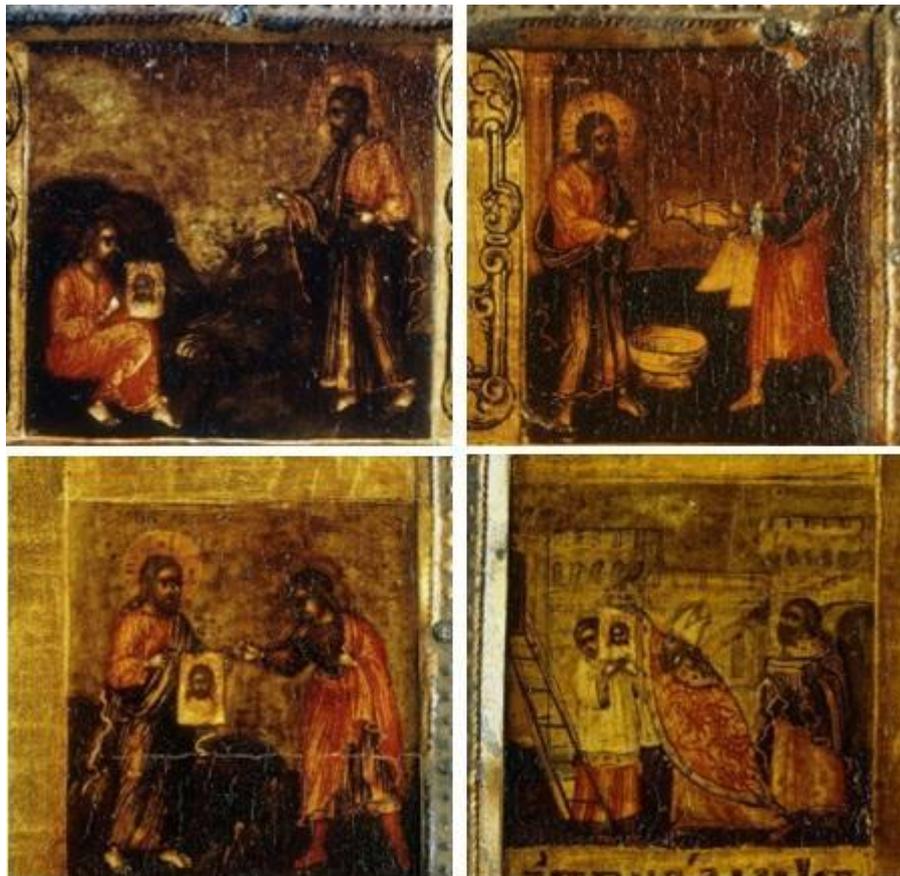


Figura 24: Detalhe. Ícone do Mandylion de Edessa, século XVIII. Têmpera no painel. 40,3 x 32,0 cm. Royal Collection Trust.

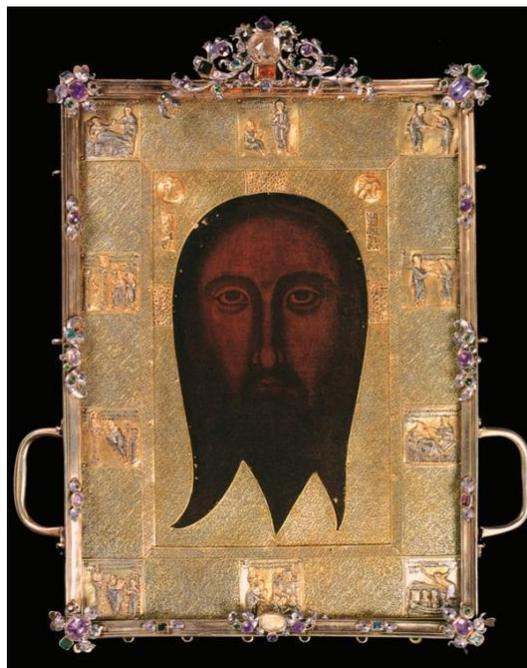


Figura 25: Mandylion, S. Bartolomeo degli Armeni, Gênova. Pintura medieval revestida de ouro e pedras preciosas. Quadro por volta de 1300. Progetto Storia Dell Arte.

O linho com a cabeça de Cristo ficou conhecido também com o nome de *Mandylion* e esteve na cidade de Edessa até 944, quando foi transferido para Bizâncio. Essa pintura da Royal Collection (Figura 23 e 24) é uma cópia do *Mandylion* de ouro (Figura 25) do Mosteiro Barnabita, da Igreja de S. Bartolomeo degli Armeni, em Gênova, na Itália. O *Mandylion* genovês é considerado o original da Idade Média, é uma das relíquias da Igreja Católica e possui o poder de afastar os malefícios onde quer que esteja. Assim como o *Mandylion*, temos também a história do lenço de Verônica, a santa que ajudou Jesus no caminho do Calvário, a chamada *Santa Face*, de Manoppello, que também é uma imagem *achiropita*, como o Santo Sudário, de Turim.

Penso nessas faces como cabeças *achiropitas*, imagens de cabeças que não foram pintadas por pincel ou tinta. Segundo a tradição, elas são uma impressão direta do divino. O Cristo Pantocrator é criado a partir do *Mandylion* de Edessa, pois tem sua origem no Oriente — para a tradição do Oriente, ele não advém do lenço de Verônica<sup>12</sup>. Além dessa imagem-base que vem do divino e da relação com o halo dos imperadores romanos, o *Cristo Pantocrator* também tem uma conexão com as imagens de Fayum.

### *Os retratos de Fayum: a técnica e a transparência*

<sup>12</sup> Verônica leva esse nome porque *vero*, em latim, significa *verdade* e *nica* está relacionada ao *ico*, de *ícone* — *vero ícone*. Seu nome é um apontamento à imagem *achiropita* do pano, o verdadeiro ícone (TOMMASO, 2020).

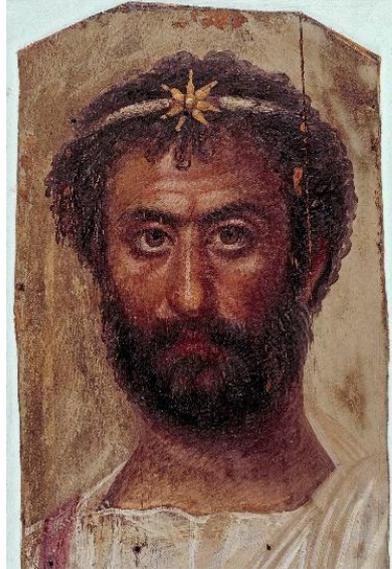


Figura 26: Retrato de Fayum, período romano. Encáustica sobre madeira de calcera. 42 x 22 cm.



Figura 27: Múmia de Herakleides, ad 120 - 140. Restos humanos e de pássaro, linho, pigmento, cera de abelha, têmpera de cera e douração sobre painel de madeira. 175,3 x 44 x 33 cm. Getty Villa, Gallery 210. Museu J. Paul Getty.

A primeira fase da história dos ícones está diretamente conectada ao retrato do Egito romano. Os egípcios da cidade de Fayum costumavam mumificar os mortos e acoplar ali uma madeira pintada com a encáustica de uma figura realista da cabeça do morto. “A prancha era colocada de forma bem ajustada entre as faixas da múmia: a imagem oferecia a visão da cabeça e às vezes ia até o começo dos ombros, ou mesmo de todo o colo” (TOMMASO, 2020, p. 43). A imagem (Figura 26) acima é a madeira retirada de uma múmia e se trata do retrato de um sacerdote dos cultos egípcios. Seus cabelos são cheios e encaracolados, assim como a barba. A *Múmia de Herakleides* (Figura 27), por outro lado, mostra um nobre egípcio com bigode e cabelo cacheado e, no corpo vermelho da múmia, se destacam os símbolos religiosos do antigo Egito. Noto que, além da têmpera sobre cera, a madeira carrega a douração no fundo,

semelhante aos ícones cristãos. E também como nos ícones, uma das principais características das imagens de Fayum são os grandes olhos, que nos dão a sensação de vida.

As múmias carregam essa imagem realista e jovem da pessoa que morreu, por isso têm um caráter místico. De certa maneira, todo o processo de mumificação e de juventude exposto nas imagens demonstra o poder vivificante, a relação entre o corpo morto com a alma viva (TOMMASO, 2020). Ressalto que, mesmo a imagem de Fayum sendo a base pagã para a construção do ícone, eles possuem diversas diferenças. Os retratos são arte funerária que trazem a figura de pessoas comuns, não de santos. O ícone também não é um retrato e não pretende criar uma mimese do rosto de um santo. Além disso, a múmia carrega um corpo, uma carne que se preserva por ser embalsamada, já o “ícone não é somente símbolo, mas presença incorporal, presença e ausência paradoxal d’Aquele que é sempre presente e sempre inacessível. Ausência carnal e presença espiritual” (LELOUP, 2006, p. 20).

Por meio de minhas conversas com o padre iconógrafo Luiz Harding Chang<sup>13</sup>, conheci todo o processo de construção técnica de um ícone. Os primeiros ícones foram pintados com encáustica, a mesma técnica dos retratos de Fayum, e, posteriormente, foi realizada têmpera (emulsão) de gema de ovo peneirada, vinho branco seco e pigmentos puros de natureza mineral (terras, pedras e metais), vegetal e animal. Para fazer a base, utiliza-se uma madeira bem seca (cedro, carvalho, bétula, tília), escavada ou não. Na frente que receberá o ícone, cola-se um pano de tecido natural (linho ou algodão) com cola de coelho, sobre o qual se aplicam nove camadas de *levkas* (um preparado de carbonato de cálcio e cola de coelho com um pouco de água e óleo de linhaça polimerizado). Sobre essa superfície extremamente lisa e branca, escreve-se a grafia (imagem e nome) e, em seguida, isola-se a parte que receberá a aplicação do ouro (amarelo, champanhe ou branco). Feita a douração, inicia-se a pintura propriamente dita, com as cores (pigmentos naturais) seguindo o protótipo (modelo) recebido da grande tradição cristã.

Todo esse passo a passo do método de Andrei Rublëv, toda essa técnica utilizada para criar o ícone gera um efeito de transparência que também pode ser visto nas imagens de Fayum. A transparência pode ser percebida facilmente pela pintura do vestuário — o panejamento em branco demonstra a transparência do fundo, do corpo do retratado. No caso dos ícones, a transparência está na carne. Quando olho para o *Cristo Pantocrator*, observo as bochechas rosadas, mas, ao mesmo tempo, o fundo dourado. A transparência de Cristo ressalta o invisível

---

<sup>13</sup> Essas conversas ocorreram no processo de criação da exposição “Eikonóstasis”. Foram meses de escuta para compreender a complexa técnica da pintura dos ícones de Andrei Rublëv. Durante as conversas o padre apresentou na prática como se manipula todos os materiais e a sequência que são utilizados.

de sua carne, de seu corpo. Por mais simples que a arte cristã tenha desempenhado sua forma (não realista), ela é extremamente sofisticada.

Percebo que a pintura de Rubens Oestroem incide em todas essas camadas. A imagem, como a cabeça de *Cristo Pantocrator*, que flutua no centro da tela, carrega o símbolo da cruz que transborda o halo. Nela também observo a transparência ocasionada com as camadas de cores uma sobre a outra. Com pontilhismo, o dourado, por exemplo, está ao fundo e também se revela em um primeiro plano. A cabeça transparece a todas as camadas do processo pictórico e escapa de algumas características do ícone de Cristo, como nos cabelos compridos e na barba fina. A forma do rosto, bem como a dos olhos e cabelos, se aproxima muito das figuras de Fayum, exibindo uma variação da figura de Cristo. Acredito que isso se caracteriza como uma provocação sobre a imagem de Cristo, pois, por mais que ela tenha sua origem no *Mandylion* e o ícone tente preservar as feições a partir da *tradição*, a imagem de Cristo teve diversas ramificações. Essas ramificações, no Ocidente, tornaram-se cada vez mais arianas. Para Deleuze e Guattari (2012), a cabeça de Cristo marca o ano zero, o início do processo de *rostidade*, o surgimento da *máquina de rostidade*, o desenvolvimento histórico do homem branco. Cristo é o *muro branco*, padrão de rosto a ser seguido. Para esses autores (2012, p. 50), “o homem amarelo, o homem negro, homens de segunda ou terceiras categorias. Eles também serão inscritos no muro, distribuídos pelo buraco. Devem ser cristianizados, isto é, rostificados”. Foi essa cabeça que estabeleceu um ponto de diferença para aquilo que é o outro para o europeu — o outro eram todas as sociedades primitivas não rostificadas.

### 3.2 O VISÍVEL: A ANTROPOMETRIA DA CABEÇA

Uma das características que destaco no processo de Rubens Oestroem é seu profundo apreço pelas técnicas de pintura e desenho. Como suas principais preocupações são formas, texturas e cores, as técnicas são sempre notadas por ele, assim como um mágico que observa e tenta desvendar o truque por trás da ilusão. Claramente, ao criar sua “versão de *Cristo Pantocrator*”, o artista recorreu às técnicas do ícone bizantino em diversas instâncias, sendo que algumas delas já foram apontadas nos tópicos anteriores, especialmente referentes ao processo de cor e transparência. Gostaria de destacar aqui um ponto específico da técnica, que parte de um processo racional e esquemático na construção do ícone: o emprego da antropometria da cabeça na construção da obra do artista e como ele utiliza os esquemas e sistemas através da própria matéria da tela. Antes de voltar à obra de Rubens Oestroem, porém, quero apresentar aquilo que compreendo como *antropometria da cabeça*.

A antropometria é um sistema racional de proporção do corpo que se baseia em um esquema geométrico, também conhecido como Teoria da Proporção. Panofsky (2019, p. 90) define que a Teoria da Proporção é “(...) um sistema de estabelecer as relações matemáticas entre diversas partes de uma criatura viva, particularmente dos seres humanos na medida em que esses seres sejam considerados temas de uma representação artística”. Existem vários sistemas antropométricos, pois em diversos períodos históricos foram descobertos múltiplos métodos de proporção. Logo, não podemos dizer que existe uma maneira singular de medir o corpo ou um objetivo único que levou artesãos e artistas a desenvolverem esses métodos.

Os egípcios, por exemplo, construíam esculturas “como se estivessem erguendo uma casa, o escultor desenhava plantas para sua esfinge em elevação frontal, projeção horizontal e corte de perfil (...)” (PANOFSKY, 2019, p. 93). Para criar essas plantas, eles inventaram um esquema que foi aplicado e reformulado por diversos artistas até a atualidade: a *malha de quadrados*, uma espécie de rede de quadrados com o mesmo tamanho. A *malha de quadrados* utilizada pelos egípcios pode ser comparada ao *sistema de quadrados*, empregado hoje e em outros períodos por desenhistas e projetistas para aumentar e diminuir um objeto. No entanto, os egípcios não utilizavam essa estrutura para transferir um tamanho para o outro, já que eles projetavam o desenho de uma forma concreta, com o passo a passo da execução correta (PANOFSKY, 2019). Para os gregos, esses esquemas não eram suficientes, já que era necessário acrescentar novas maneiras de medição. Assim, eles não começavam a criar a partir da *malha de quadrados*, mas desenvolviam o esboço do desenho do corpo e, logo depois, criavam normas e padrões de medidas.

Rubens Oestroem recorre às linhas da *malha de quadrado* para criar sua tela, como fica visível no detalhe dessa obra (Figura 28). No entanto, os motivos da aplicação da *rede de quadrados* não se limitam apenas ao ato de aumentar ou diminuir a figura — ela se estrutura como ponto para a antropometria da cabeça e como estrutura e efeito da obra.



Figura 28: Rubens Oestroem, detalhe - Bizantinanti, 2021. Acrílica sobre tela. 92 x 102 cm. Arquivo pessoal.

O artista aplicou camadas sobre camadas de tela, criando essa atmosfera que transpassa a cabeça de Cristo. As linhas elaboram uma espécie de relevo na figura, um efeito que ajuda a criar a noção de transparência da cabeça, pois nos dá a ideia da cabeça estar saltando da tela e, ao mesmo tempo, parece afundar sua superfície. A *malha de quadrados* também procura deixar exposto o processo de criação da imagem e, de certa maneira, questiona toda a noção invisível e transcendental da proposta do ícone, porque deixar o método visível é a maneira do mágico evidenciar que aquilo não passa de um truque.

A estratégia de usar as linhas do desenho na construção material da obra foi utilizada por diversos artistas das vanguardas do entre guerras, principalmente daqueles ligados ao construtivismo russo. Um deles foi Naum Gabo. Podemos observar a antropometria da cabeça em sua série de *cabeças construídas* (Figura 29), cujas esculturas não possuem massa, apenas chapas de metal ou madeira que se entrelaçam como linhas estruturais. Refutando a massa na escultura, ele acreditava que, com materiais baratos e reutilizados, era possível produzir o mesmo efeito no objeto. A primeira *cabeça construída* foi criada com a lataria de um avião e, depois dela, foram criados diversos modelos com materiais variados. Nessas cabeças conflui a estrutura básica dos estudos da antropometria da cabeça. Nelas, avistamos as linhas que criam a arcada, a sua forma oval, os riscos da face, que não são detalhados, e a massa constituída da sombra dos materiais vazados.



Figura 29: Naum Gabo, Cabeça de mulher.c., 1917-20 (após uma obra de 1916). Celulóide e metal. Moma - Museum of Modern Art.



Figura 30: Rubens Oestroem, Bizantinanti, 2021. Escultura em madeira e limalha de ferro. 95 x 41 x 49 cm. Arquivo Helena Fretta Galeria de Arte.



Figura 31: Rubens Oestroem, 2014. Escultura de limalha de ferro. Arquivo pessoal do artista.

Rubens Oestroem também utilizou essa maneira de pensar a escultura em uma das obras que faz parte da série *Bizantinanti* (Figura 30). A escultura de madeira é forma pura: são linhas, círculos e semicírculos. Ao desmontar um bercinho velho de bebê, ele criou o abstracionismo da iconografia de Maria segurando o menino Jesus. Podemos observar todas as linhas do ícone totalmente decompostas e, depois, reorganizadas. A mesma estratégia pode ser observada na escultura de cabeça (Figura 31) com os materiais mais brutos e pesados.

A lógica de decompor as cabeças nos mínimos detalhes, a partir da antropometria da cabeça, foi foco de estudo de diversos artistas, principalmente os do Renascimento, como Leonardo da Vinci e Albert Dürer (Figuras 32 e 33). Os dois eram fascinados pelo estudo da cabeça humana, colocando-a como a parte mais importante do estudo das proporções humanas, segundo Isabel Ritto (2012, p. 45):

Tal como Leonardo da Vinci, Dürer gostava de estudar a cabeça humana sob todos os aspectos, mesmo os mais disformes. Estes estudos de cabeças semi-humanos, semi-bestiais, são muito frequentes entre Leonardo e os seus discípulos. Torturando dessa forma, quase até a monstruosidade, as linhas da face humana, procuravam encontrar expressões exageradas que, corrigidas e atenuadas, pudessem servir para a tradução de emoções violentas.

Esses artistas queriam alcançar a beleza através das experiências com os estudos de proporção, tanto que também descobriram as possibilidades de desenhar as emoções violentas e não harmoniosas da face por meio desses estudos. Eles consideravam ainda as maneiras de como o rosto se alterava, pois, à medida que envelheciam, as estruturas também se modificavam.

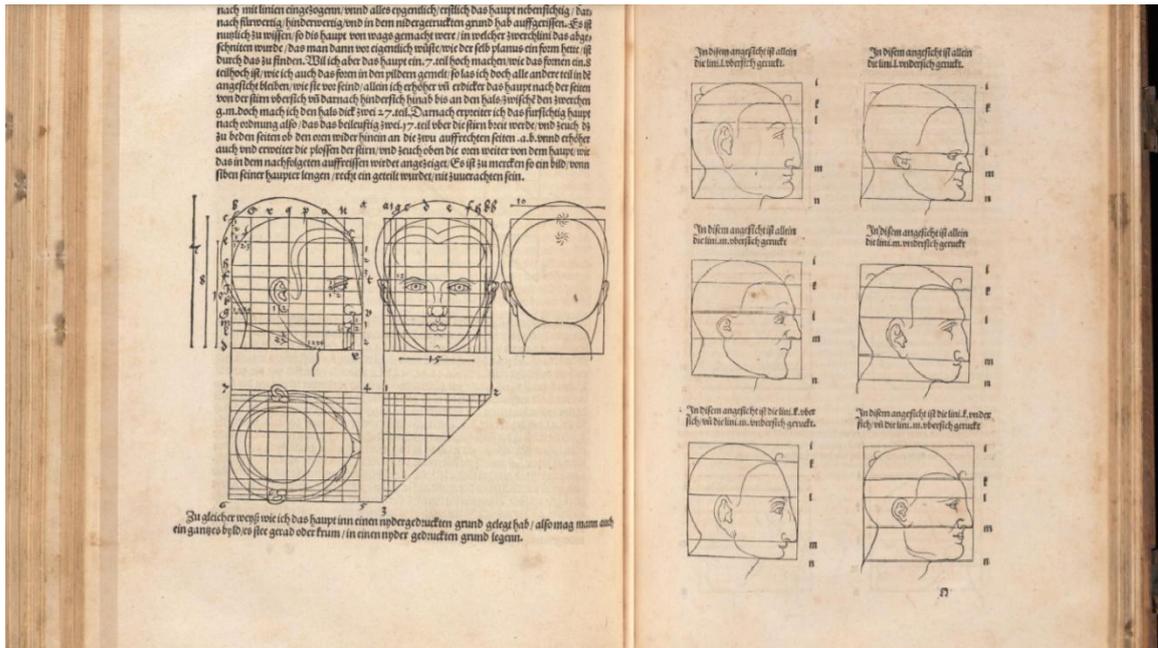


Figura 32: Fragmentos do livro de estudos de Albrecht Dürer. “Hjerin[n] sind begriffen vier Büiöcher von menschlicher Proportion”, 1528. Yale University Library.



Figura 33: Leonardo da Vinci, Estudos da proporção do corpo humano (c. 1489-1490). Le Journal des Arts.

A antropometria da cabeça foi utilizada de uma forma bastante peculiar entre os artistas bizantinos e os criadores do ícone. A teoria da proporção bizantina foi extremamente importante para a construção da arte do Ocidente, que utilizava as articulações do corpo como ponto de partida. As dimensões do corpo, como aparecem em um plano — tudo que estivesse fora do plano não era levado em conta — eram expressas em comprimentos de cabeça, ou, mais exatamente, de face (...)” (PANOFISKY, 2019, p. 110). Essas eram as medidas que estavam descritas no “Manual do Pintor do Monte Atos”, muito semelhantes ao tratado de Cennino

Cennini (1360 – 1427). Elas eram bastante detalhadas, principalmente em relação à cabeça. Para fazer a medição da cabeça, os bizantinos usavam o *esquema de três círculos*.

As dimensões da cabeça tanto, horizontais como verticais, podiam ser expressas como múltiplos de uma unidade constante, o ‘comprimento do nariz’, tornou-se possível determinar a configuração inteira por três círculos concêntricos cujo centro comum estava na raiz do nariz. O círculo interior – com um raio igual a um comprimento de nariz – esquematiza a testa e as duas faces; o segundo – com um raio igual a dois comprimentos de nariz – dá as medidas externas da cabeça (inclusive o cabelo) e define o limite inferior do rosto. O último – com um raio igual a três comprimentos de nariz – passa através de metade do pescoço e geralmente também forma o halo (PANOFSKY, 2019, p. 111).

Esse modelo de construção da cabeça, que foi popular na arte bizantina, se destacou na pintura monumental, assim como nas “artes menores”, mas, sobretudo, em incontáveis iluminuras e escrituras. Ele pode ser observado abaixo (Figura 34): a cabeça é separada com uma cruz, que provavelmente se encontra com as medidas da *malha de quadrados*, e, logo após, com um compasso, são desenhados os três círculos.



Figura 34: Esquema bizantino de proporções. Fonte: Livro “Significado nas artes visuais”, de Erwin Panofsky, 2019.

Nas conversas que tive com o artista Rubens Oestroem, ele mencionou que utilizou os esquemas de três círculos com algumas modificações para criar a cabeça de Cristo. Podemos observar, principalmente, a medida exata entre o nariz e os olhos — e o círculo que está no entorno. No entanto, as medidas da testa e do cabelo são menores e, enquanto círculos, o halo desaparece por conta das camadas da tinta. O Cristo (Figura 34) tem pescoço e a cruz se estende para o resto do corpo. A medição da cabeça, aqui, tem que criar o estilo bizantino de harmonia

com o resto do corpo. Isso não é necessário na imagem do *Pantocrator*, já que a cabeça não é conectada ao corpo.

O esquema de quadrados criado por Rubens Oestroem ajuda a colocar a cabeça no centro da tela, pois se trata de uma cabeça flutuante, que não tem corpo. Ela se projeta na parte central da tela, para o fundo e para frente, cercada de campos de cor. Um artista que notou nos ícones esse aspecto flutuante de uma cabeça foi Odilon Redon (1840-1916),.



Figura 35: Odilon Redon, Cabeça dentro de uma auréola, 1895. Carvão e pastel em papel pardo. 52 × 36 cm. The J. Paul Getty Museum.

O artista francês conseguiu demonstrar o aspecto da cabeça flutuante dos ícones e passou a criar diversas narrativas pictóricas bastante oníricas de cabeças. Odilon Redon é um daqueles artistas que considero um colecionador de cabeças, porque possui diversas obras que apresentam as cabeças como personagens, como se tivessem uma vida própria. As cabeças, muitas vezes, são radiadas por um nimbo muito maior que elas, confundindo-se, inclusive, com o sol (Figura 35). Além de olhar para as cabeças da iconografia, ele ainda notou a ideia de transparência, tanto que é possível observar o fundo dourado mesmo com diversas camadas de cores sobre a imagem. Rubens Oestroem também traz à tona essa noção de cabeça flutuante no centro da tela.

### *Considerações sobre o capítulo*

No início desta parte da tese, descrevi que a obra de Rubens Oestroem me colocou diante de uma questão metafísica da cabeça. Meus questionamentos estavam relacionados, assim, ao que eram cabeças invisíveis, sua relação com o visível e por que a cabeça era a parte central do corpo que faz a conexão transcendente com o divino. Primeiramente, a cabeça *Bizantinanti*, desse artista, reporta o ícone de *Cristo Pantocrator*, uma imagem que incide em outras tantas carregadas de poder metafísico. Sua construção advém das esculturas e pinturas dos imperadores romanos, que utilizavam o halo como elemento do poder cósmico. Os imperadores empregavam essas imagens para marcar um poder invisível em determinados territórios que eram conquistados por eles. De outro modo, o ícone cristão da cabeça procurou sofisticar a noção de aparição, com a figura da cabeça se tornando uma porta para a transcendência.

A relação com o invisível foi construída a partir de cânones da iconografia, que eram transmitidos pela *tradição*, com conhecimentos passados fielmente entre os cristãos durante anos. A tradição e o cânone são necessários para dar presença divina a um ícone. Isso acontece porque a imagem da cabeça de Cristo (o início do ícone) teria surgido do próprio rosto de Cristo, uma imagem *achiropita*. Uma imagem que foi construída pelo próprio invisível, não criada pela habilidade daquele que pinta, mas, sim, da sua possibilidade de receber o divino, de reproduzir uma visão. A imagem invisível cria a imagem visível do *Mandyllion* e de um cânone, uma cabeça flutuante, com cabelos, olhos, bocas e barba. Depois do *Mandyllion*, essa imagem se modifica, recebe mais uma gradação invisível, influência das imagens de Fayum, que também são relacionadas à noção de presença do espírito da pessoa morta. A cabeça aparição é uma visão, é o suprassensível, o abstrato da imagem de uma cabeça, com elementos daquilo que identificou Cristo em vida. Por isso, a cabeça foi escolhida como a principal parte do corpo utilizada, porque é uma das maneiras de espalhar as feições de Cristo através da imagem. Para os fiéis, a cabeça de Cristo é a própria presença do divino, o visível da imagem é apenas um dispositivo, uma porta que se abre.

Desse modo, o invisível só é possível devido à maneira singular de como é feito o visual. Dos elementos, a maneira didática de como reproduzir a metria, os três círculos que constroem a cabeça — com um deles compondo o halo que carrega símbolos —, e as grafias de Cristo complementam os pontos de identidade de sua face. A lógica da transparência da cabeça, através do ouro, também é bastante engenhosa. Rubens Oestroem utilizou todos esses detalhes da visualidade não exatamente como pedem os cânones, porque o que ele fez não é um

ícone — apenas estudou os elementos do cânone e os inseriu em seu processo. O artista faz questão de deixar evidente esse processo. E o fato de mostrar a técnica também é uma maneira de desvelar o invisível, procurando evidenciar a matéria pela matéria. A cabeça é vista como um problema numérico: qual é a distância dos olhos? Ou quanto mede sua testa? No entanto, fica evidente que esse é um jogo entre visualidade e aparição, já que o visível é um problema que os abstracionistas encaram para proporcionar a noção invisível. Quanto mais decomposta é a forma, mais relação com invisível ela tem, pois é necessário olhar além do visível para compreender aquele objeto. Rubens Oestroem entende essa noção, pois coloca essa provocação no nome da obra, *Bizantinanti*, que procura criar um jogo com os termos bizantino, bizantinesca e bizantinizar a forma, propondo uma questão da referência ao estilo. E vai além: é um estado, a obra é *Bizantinanti*.

#### 4. A CABEÇA EM ARJAN MARTINS: ELOS ENTRE A MEMÓRIA E O APAGAMENTO



Figura 36: Arjan Martins. Sem título, 2019. Acrílica sobre tela. 240 × 160 cm. Díptico. 120 × 160 cm cada. Livro “Arjan Martins” de Paulo Miyada, 2020.

Tive contato com as obras de Arjan Martins no período de quarentena em razão da pandemia de Covid-19, momento em que as galerias de arte e museus estavam fechados no Brasil. Dessa maneira, muitos artistas utilizaram o Instagram para mostrar suas produções e seus processos artísticos. Arjan foi um deles, trabalhando incessantemente quando estava recluso e colocando o passo a passo de suas criações nas redes sociais. Nascido em 1960 em Mesquita/RJ, hoje vive e trabalha na cidade do Rio de Janeiro, capital do estado. Ele iniciou seus estudos nos anos 1990, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, trabalhando com escultura e, principalmente, com pintura.

Quando observei suas pinturas pela primeira vez, o que mais me chamou atenção foram seus personagens: pessoas negras que geralmente aparecem sem os detalhes que compõem a face. Comumente, estão vestidas com cores claras, muitas vezes brancas, tal como

esta da imagem acima (Figura 36). A indumentária aparenta ter uma relação profunda com o personagem, contendo aspectos de sua história. O mesmo ocorre com os cabelos: meninas com singelos adereços, mulheres com turbante, tranças e cabelos presos e homens com chapéus. Quando se tratam dos aspectos do rosto, como boca, nariz e olhos, eles desaparecem. No entanto, são figuras da cabeça, com o cabelo e adereços como se fossem um só e que se misturam com a paisagem ao fundo.

Esses personagens são pessoas da vida real. Muitas dessas pinturas foram feitas através de fotografias que o artista encontrou na feira de antiguidade da Praça XV, no Rio de Janeiro (MIYADA, 2020). Arjan Martins apresenta seus personagens caminhando pela cidade, passeando, se divertindo, de passagem para a escola e, na maioria das vezes, trabalhando (Figura 37). Essas pessoas também têm histórias específicas, como crianças mortas, vítimas de violência policial, ou adultos assassinados, como a vereadora carioca Marielle Franco e seu motorista, Anderson Gomes, cujo caso ainda não teve desfecho (Figura 38). Em algumas de suas obras, as cabeças aparecem sozinhas, perdidas no enquadramento da imagem, e são associadas às grandes caravelas e aos navios negreiros que atravessavam o mar. As pinturas de Arjan Martins carregam esse aspecto de formas que ora se misturam e derretem, ora são bem contornadas, criando distinção entre as cores. Essa é a maneira pela qual ele aborda uma parte importante de seu cotidiano.



Figura 37: Arjan Martins. Sem título, 2018. Acrílica sobre tela. 160 x 240 cm (díptico 160 x 120 cm cada).  
Revista Continente.



Figura 38: Arjan Martins. Sem título, 2018. Acrílica sobre tela. 160 x 241 x 4 cm diptico. Arquivo Galeria Gentil Carioca.

Mesmo que seus personagens pertençam a um Brasil atual, estão carregados de passado, das marcas dos seus ancestrais nos aspectos culturais e de suas religiões, mas também estão atravessados pelos problemas da diáspora africana. A história de boa parte do mundo é marcada por esses fluxos de migração forçada do continente africano — e o Brasil é um dos países marcado e construído à base de mão de obra escrava. Foram milhares de famílias dizimadas, escravizadas, violentamente carregadas em navios negreiros, levadas além-mar. Esse foi o investimento expansionista dos países europeus que marcou a formação do mundo moderno. Os portugueses alcançaram o litoral atlântico da África no século XV e começaram o comércio e a escravização de seres humanos em troca de lucro. Eles eram trocados por escambo, eram coisificados, vendidos, quantificados por suas cabeças. A condição de pessoa em estado escravização resultava na perda do lar e de qualquer direito, tanto do corpo quanto político, de dominação total da vida.

No entanto, também houve resistência, pois, como disse Michel Foucault (2009b) em “Vigiar e punir”, o poder é uma relação de forças, dessa maneira, onde há poder, há possibilidade de resistência. Os africanos escravizados não construíram as colônias apenas pelo trabalho, mas também pelo seu saber, por sua religião e cultura. Da captura na África até as colônias, eles resistiram com fugas, levantes coletivos e formação dos quilombos. A questão é que, mesmo com a existência dessas outras forças, ainda existe a força do poder soberano em toda a história da diáspora no mundo — e ela decide quem deve morrer em benefício de outros. Como diz Achille Mbembe (2018, p. 27) em “Necropolítica”, “qualquer relato histórico do

surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica”. Para ele, o funcionamento das colônias, sem dúvidas, é um exemplo do estado de exceção, pois a vida do escravo já é morte, uma morte em vida. O soberano, nesse caso, tem o direito de matar a hora que quiser e da maneira que quiser — é a necropolítica: quem pode viver e quem deve morrer.

A necropolítica é ainda uma realidade, já que existem agentes das forças soberanas que têm o direito de matar sem serem punidos pela lei. Quer dizer, ainda existem pessoas que devem morrer em detrimento da vida de outras. A poética de Arjan Martins questiona a necropolítica, pois, diante do jogo de poder, existe o poder da imagem e, principalmente, a imagem das cabeças. É nesse sentido que sua obra me provoca: por que o apagamento desse rosto? Por que reproduzir a cabeça sem os buracos, sem as feições? Seria porque os rostos das pessoas negras são apagados na história, são esquecidos? Ou porque são pessoas invisíveis no cotidiano e suas expressões são ignoradas?

Antes de tudo, é importante ressaltar que escrevo este capítulo a partir de minhas reflexões. Não tenho a intenção de ultrapassar limites daquilo que não cabe a mim, debatendo ou questionando. Este capítulo parte de meus questionamentos em relação à obra de Arjan Martins, que estão relacionados à noção de *memória* e *esquecimento*, de *poder* e *não-poder*, já que entendo a história como mecanismo de poder. “A história é o discurso do poder, o discurso das obrigações pelas quais o poder submete; é também o discurso do brilho pelo qual o poder fascina, aterroriza, imobiliza” (FOUCAULT, 2005, p. 79).

Dessa maneira, aqui me proponho a explicitar alguns apontamentos sobre a noção entre cabeças como objeto de arte e o poder. Separei esses pontos em dois tópicos: as cabeças enterradas e as cabeças ruínas. Trago, para isso, algumas esculturas que estiveram enterradas durante anos e que contêm em sua história a disputa de poder entre determinados povos e seus ideais. Neste debate, também problematizo a cabeça como um dos principais vestígios de uma civilização, preservada como símbolo de poder no tempo. Muitas dessas histórias, de algum modo, se conectam com a imagem de Arjan Martins e me ajudam a refletir sobre os questionamentos feitos acima.

#### 4.1 AS CABEÇAS ENTERRADAS

Para começar o debate sobre a cabeça e o poder e não-poder, memória e apagamento, eu gostaria de problematizar um dos objetos que me deixou bastante fascinada, a cabeça meroë (Figura 39), do imperador romano Augusto. Aqueles que conviveram comigo durante meu

processo de pesquisa já me ouviram falar sobre ela com muito entusiasmo. Encontrei sua imagem no livro “A história do mundo em 100 objetos”, de Neil Macgregor (2013), no qual o autor escolheu 100 objetos do British Museum e escreveu sobre cada um deles, com uma narrativa que procurava mostrar como cada uma das peças fez parte de um acontecimento na história. Entre os objetos estava a cabeça de Augusto, com um texto que relatava sua história extraordinária.

Um ano depois, fui visitá-la no British Museum. Ao encontrá-la, fiquei um tanto decepcionada, pois esperava na expografia a mesma atenção que o autor lhe deu em seu livro. Foi difícil encontrá-la, porque estava na divisão de objetos romanos, em meio a milhares de outros itens, próxima a outras centenas de cabeças de poderosos romanos e suas famílias. Mesmo diante de todas as outras esculturas de cabeça, ela continuava sendo a minha preferida. Mas por que me chama tanto a atenção? E por que ela foi escolhida por Macgregor como um dos 100 objetos importantes para se contar a história do mundo? Além de outros diversos detalhes que abordo neste capítulo, procuro responder ao menos parte desta pergunta. Afinal, essa cabeça é fascinante porque ela tem uma história que não foi esquecida e talvez isso ajude a identificá-la com uma espécie de vitalidade.

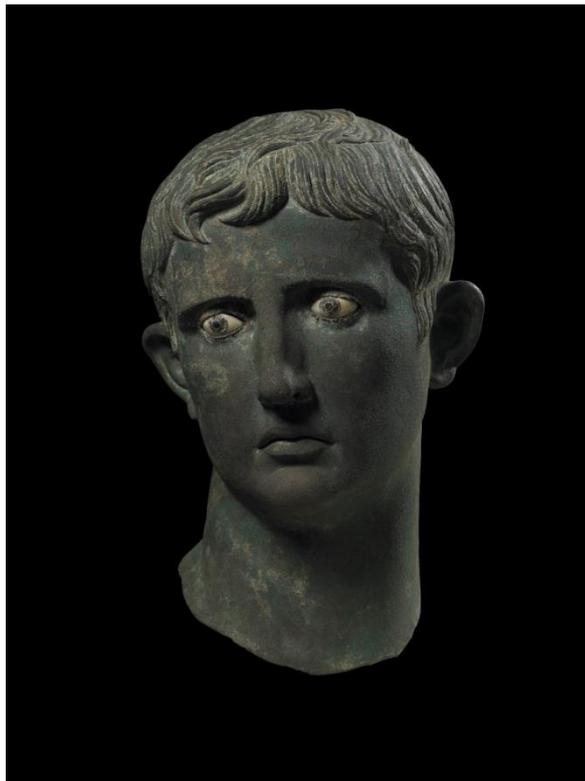


Figura 39: Artista desconhecido, Cabeça de Augusto (The Meroë Head). 25/27 a.c. Escultura, gesso, vidro, calcita, bronze. 46.2 cm. British Museum, Londres.

Ao analisá-la, observo a oxidação do bronze, que constitui uma peculiar coloração nesta cabeça, pois ficou dois milênios enterrada na areia. O branco está incrustado nos sulcos que desenham os fios de cabelos elaborados com esmero, com suas pontas curvadas demonstrando que o cabelo é levemente ondulado. O forte verde que se espalha por toda a cabeça junto do vermelho forma leves manchas, que vão do pescoço pregueado até as bochechas. Essas cores também percorrem o comprido nariz, as sobrancelhas e contornam os preciosos olhos. Esses efeitos de coloração só podem ter sido fabricados pelo tempo.

É difícil imaginar que essa cabeça foi feita para brilhar. Seu bronze polido provavelmente refulgia em contato com a luz e sobre os olhos foram colados grandes cílios de cobre, cujos resquícios ainda podem ser observados nas pálpebras da escultura. Ela pertencia a um corpo, a uma grande estátua do imperador, que vestia seu traje militar e estava montado sobre um cavalo (OPPER, 2014). As partes dessa escultura foram projetadas separadamente, inclusive sua cabeça, e, em sua montagem final, todas elas foram soldadas (OPPER, 2014). A cabeça de Augusto, que um dia resplandeceu nos territórios romanos, foi encontrada em 1910, em Meroë (capital perdida do antigo reino de Kush), pela equipe de escavação do pesquisador britânico John Garstang (1876-1956), da Universidade de Liverpool, quando estava fazendo trabalho de campo no recém-achado Templo de Amón.

A peça logo foi identificada como um grande achado, pois “relativamente poucos bronzes da antiguidade clássica escaparam à fome dos séculos por metal que poderia ser derretido e colocado em novas utilizações” (OPPER, 2014, p. 5)<sup>14</sup>. Além de ser uma imagem de bronze, é uma das poucas que possui os olhos intactos, os misteriosos olhos, bem observados por Neil Macgregor (2013, p. 226): “Os olhos são dramáticos e penetrantes; onde quer que nos coloquemos, eles jamais olharão para nós. Augusto olha através de nós, para além de nós, para algo muito mais importante: seu futuro”.

O futuro de Augusto foi próspero. Seu tempo foi considerado, para Pierre Grimal (1992), como o século de Augusto. Conforme o historiador, um século pode simbolizar o nome de um único homem se este século durar, significa que ele o dominou de diversas formas. Isso significa que não bastou Augusto ter sido um homem de grandes feitos militares ou de ter modificado totalmente algumas estruturas políticas e sociais romanas. O que o imperador romano fez foi construir uma imagem de si para a população, a imagem de um governante carismático e autocrático, junto da ideia de poder cósmico que inspirou os ícones de Cristo. Essa atitude influenciou outros diversos líderes sedentos por poder. E foi assim que a cabeça

---

<sup>14</sup> Tradução livre da autora de: “Relatively few bronzes from classical antiquity have escaped the hunger of later centuries for metal that could be melted down and put to new uses”.

parou na ilustração de um cartaz da exposição *Mussolini Mostra Augustea dela Romanità*, sobre Augusto e a civilização romana, “(...) visitado duas vezes por Fuhrer Hitler durante a sua viagem de estado à Itália em 1937” (OPPER, 2014, p. 6)<sup>15</sup>. Tantas camadas históricas obscuras em um só objeto feito com a intuição de criar um rosto a um só homem.

Caio Otaviano Augusto foi herdeiro de seu tio Júlio César e, na tentativa de vingá-lo, transformou a República Romana em Império, expandindo o território romano como nenhum outro havia feito. Seria possível contar diversas histórias sobre as virtuosidades de Augusto, tanto que muitos dos escritores de sua época, como Virgílio, Horácio, Ovídio, Suêtonio e outros diversos historiadores o fizeram. Quer dizer, é uma cabeça com muitos registros históricos. E o fato de existirem diversos registros de escrita e de imagens só é mais um indício do poder de Augusto e do poder de sua imagem. É uma história que não caiu no esquecimento — e o imperador, de alguma maneira, sabia que investir na arte era uma forma de ter vida póstuma. “Mais retratos esculpidos de Augusto são preservados do que de qualquer outro imperador romano. O mais recente catálogo acadêmico abrange cerca de 210 versões feitas de bronze e mármore” (OPPER, 2014, p. 39)<sup>16</sup>.

Logo após a morte de Júlio César, uma de suas primeiras preocupações foi com sua imagem, sobre como um jovem de apenas 19 anos deveria se mostrar para impressionar o povo e, principalmente, os membros do senado. O jovem militar não queria ser apenas o herdeiro de Júlio César, mas dar uma imagem a seu nome. Augusto tinha uma compreensão complexa da importância dos retratos, talvez tenha sido o primeiro a usar sua imagem como propaganda política pelo poder. Ele criou um procedimento copiado por todos os imperadores romanos que o seguiram. O retrato romano foi desenvolvido com um sistema hermético na maneira de conduzir e no mecanismo de cópia da mesma imagem, espalhada por todo o Império (OPPER, 2014).

A imagem de Augusto foi construída por anos e, com o tempo, foram acrescentados detalhes que favoreciam suas estratégias políticas. Essas imagens foram categorizadas por Oppen (2014) por três estilos: *alcadia*, que foram as primeiras imagens, usadas no período do triunvirato, com sobrancelhas caídas, testa franzida, rosto magro, pescoço comprido e ossudo, lábios finos e boca pequena, buscando uma imagem jovem e carismática; *forbes*, que mostrava o rosto mais suave e tinha a intenção de apresentar Augusto um pouco mais velho; e *prima*

---

<sup>15</sup>Tradução livre da autora de: “(...) twice visited by thr German Fuhrer Hitler during his state visit to Italy in 1937”.

<sup>16</sup> Tradução livre da autora de: “More sculptured portraits are preserved of augustus than of any other Roman emperor – the latest comprehensive acholary catalogue lists some 210 versions made of bronze and marble”

*porta*, o tipo popular, que buscava se inspirar em um estilo de obras icônicas gregas, como Doríforo, de Policleto, com uma fisionomia calma. O último estilo ao qual pertence a cabeça meroë foi criado em cerca de 27 a.C., quando o imperador foi nomeado ao senado. O estilo nunca mais foi alterado, mesmo com o envelhecimento de Augusto.

A cabeça Meroë, uma figura melancólica de olhos penetrantes, contém um sopro inofensivo. Por um segundo, é difícil acreditar que simbolizava algum tipo de autoridade. Por outro lado, Augusto tinha a intenção de fascinar com essa leveza angelical, queria se parecer com um deus. As imagens de Augusto também passaram por um processo de divinização, pois suas estátuas estiveram relacionadas a Apolo e a Mercúrio. Antes mesmo do principado, Augusto já era considerado um deus por ser sobrinho de Júlio César, como escreve Ovídeo (2017, p. 837) em “Metamorfose”: “De fato, dentre os feitos de César nenhum foi maior que ser pai de seu filho. (...) Para que este não viesse a nascer de uma semente mortal, era preciso que aquele fosse deus”.

Até aqui demonstrei como o poder é constituído pela imagem e como Augusto marcava o território conquistado espalhando diversas cópias desses monumentos. Agora, como essa cabeça de bronze foi uma das únicas encontradas intacta? Como ela foi tão bem preservada e não foi derretida ao longo dos anos? Bom, foi encontrada enterrada, com o rosto virado para baixo, por trabalhadores que estavam escavando o templo de Amón, um importante lugar religioso e econômico para os kushitas. Ao encontrar tal objeto, o pesquisador John Garstang percebeu que se tratava de uma peça romana que estava longe das fronteiras do império, no Sudão. Antigamente, naquele lugar, encontrava-se o Reino de Kush, que tinha acesso a muitas riquezas da África Central e foi cobiçado pelo Egito e outras potências do Mediterrâneo.

O Egito de Cleópatra possuía acordos com Kush para determinados territórios, porém, quando Augusto dominou o Egito, muitas terras entraram em disputa. O povo kushita esteve em algumas rebeliões junto aos egípcios, que logo foram abatidos pelos romanos. Com isso, o povo meroë teve que ceder à soberania romana. Mais tarde, os meroítas, a mando de sua rainha Candace, encontraram algumas formas de se rebelar contra as tributações romanas.

Segundo relato do escritor Estrabo, em 25 a.C. um exército invasor do reino sudanês de Meroë, liderado pela feroz rainha caolha Candace, capturou uma série de fortes e cidades romanos no sul do Egito. Candace e seu exército levaram nossa estátua para a cidade de Meroë e sepultaram a cabeça decepada do glorioso Augusto debaixo da escada de um templo dedicado à vitória. Foi um magnífico insulto calculado. A partir de então, todo mundo que passasse pela escada para entrar no templo literalmente esmagaria o imperador romano sob os pés (MACGREGOR, 2013, p. 230).

A cabeça, que teria sido fabricada separadamente de seu corpo, foi decapitada e voltou a ser cabeça. A poderosa rainha africana Candace, conhecida pelos romanos como “(...) uma mulher masculina que tinha perdido um olho” (OPPER, 2014, p. 25)<sup>17</sup>, com seu gesto de subversão e resistência fez com que Augusto tivesse que estabelecer a paz e negociar com os meroítas, que obtiveram o que desejavam. A cabeça meroë é um objeto de poder: foi um objeto de poder para Augusto e foi um objeto de poder para Candace. Mas por que a cabeça, não o cavalo ou o tronco militar que pertencia ao resto da escultura? Por que um pedaço tão pequeno, se comparado ao resto?

Decapitá-la foi um ato simbólico de resistência, visto que cortar a cabeça é um ato de poder que vem de muito antes do tempo de Augusto e Candace, é uma ação antiga que pode ser encontrada em diversas civilizações. O ato, que era comum a muitos desses povos, era cortar a cabeça do inimigo em uma guerra e levá-la para sua tribo como uma forma de troféu. Candace sabia que jamais conseguiria arrancar a cabeça verdadeira do imperador romano, pois não tinha poder para isso, mas fazê-lo simbolicamente foi a forma que encontrou para criar um acordo com o imperador. Enterrá-la em um templo, no entanto, foi uma tentativa mágica de vingança, recorrendo ao poder mágico para apagar, esquecer, enterrar aquela imagem. Acredito que meu fascínio por essa cabeça de Augusto seja, na verdade, a admiração que sinto pela rainha caolha Candace e sua estratégia de poder diante do grande soberano romano.

O gesto de Candace foi repetido inúmeras vezes na história, de maneiras diferentes. Algo semelhante, por exemplo, aconteceu em 1991, com a estátua de Lênin, no período de unificação de Berlim e do declínio da União Soviética. Meses após a queda do Muro de Berlim, os alemães quebraram a escultura de 19 metros, de granito vermelho, em mais de 100 pedaços. Sua cabeça (Figura 40) foi retirada por inteiro da famosa Praça de Lênin, localizada no bairro de Köpenick. Para que não se lembrassem da terrível dor com relação à divisão da Alemanha, em Oriental e Ocidental, boa parte dos berlinenses decidiu enterrar a cabeça da estátua para nunca vê-la novamente, para que ela não fosse exposta em um museu como parte de sua história. A cabeça estava em queda, virada de lado ou para baixo, como a queda do poder. Nesse caso, vemos a tentativa de um povo de não querer remoer essa história. Ali, o esquecimento, para a maioria das pessoas, era o que acreditavam ser o certo.

---

<sup>17</sup> Tradução livre da autora de: “(...) a masculine woman who had lost an eye”



Figura 40: Cabeça de escultura de Lênin sendo enterrada em 1991 e desenterrada em 2015. Berlim, Alemanha. El País.

No entanto, 24 anos depois, a historiadora Andrea Thiessen, diretora do departamento de Cultura da Prefeitura de Spandau, decidiu desenterrar a cabeça para uma exposição. Sua intenção era criar uma exibição com os monumentos e estátuas que marcaram a história de Berlim nos últimos séculos. A cabeça foi um dos itens listados por ela, no entanto, desenterrá-la era reanimar uma história que havia sido soterrada. Essa decisão gerou diversos debates, e os primeiros pedidos para ressuscitar a cabeça foram negados. Uma das funcionárias do departamento de Desenvolvimento Urbano, ao apoiar a decisão de não autorizar a exumação da cabeça, conta que “foi, por assim dizer, uma decisão política, porque ainda é muito cedo para exibir essa cabeça em público. As novas gerações não estão preparadas para se confrontar com o que Lênin representava” (MÜLLER, 2014).

O governo alemão tinha receio quanto a desenterrar a cabeça porque, para ele, não simbolizava apenas um objeto do passado ou da história da Alemanha, mas fazia referência à ideologia comunista, ideal ao qual tinha horror. Trazer à luz a cabeça de Lênin também seria trazer à luz suas ideias. Apesar de todo o debate e das negações do pedido da equipe da historiadora, em 2015, desenterraram a cabeça e a colocaram na exposição. Na exibição, ela foi apresentada de lado e sem nenhum outro pedaço da escultura, como se “estivesse dormindo”. Dessa maneira, o objeto parte para outro tipo de narrativa, não mais como a cabeça erguida que simbolizava o poder dos soviéticos.

Atualmente, presenciamos a destruição de diversas estátuas no Brasil e no mundo. Esses atos fazem parte dos levantes antirracistas *Black Lives Matter*, após o assassinato de George Floyd, que aconteceu nos Estados Unidos, em 2020. Os manifestantes derrubaram monumentos que simbolizavam as figuras históricas que apoiaram os extermínios dos povos originários e a escravidão no período de colonização. Os noticiários relatavam, dia após dia, monumentos sendo pichados, quebrados e jogados no rio, como a escultura do comerciante de escravos Edward Colston, em Bristol, na Inglaterra. No Brasil, vimos manifestantes atear

fogo na escultura do bandeirante Borba Gato, em São Paulo, que era conhecido por ser um caçador de indígenas. Diante dessas sublevações, o que me chamou atenção foram as cabeças das estátuas, que entraram em jogo nessa disputa de forças.



Figura 41: Estátua de Cristóvão Colombo sem cabeça no parque Byrd, em Boston. Foto: Reuters/Brian Snyder. Portal G1.

Dentre diversas estátuas destruídas nos Estados Unidos, encontra-se essa de Cristóvão Colombo, em Boston. Na imagem (Figura 41), avisto a escultura sem nenhuma pichação. Ela foi apenas decapitada, não sofrendo todo o ritual de destruição feito com outros monumentos, pois os manifestantes decidiram preservar o resto da estátua. O que me chama atenção aqui é a ausência da cabeça. O monumento gera um novo sentido, é a decapitação petrificada. É a violação marcada, o corte da cabeça, a ruptura em relação ao delírio do pensamento daquele que “descobriu a América”. Esse é um novo monumento, um monumento que mostra que aquela figura não é bem-quista. A cabeça, por outro lado, permaneceu desaparecida, não foi exposta, nem utilizada para quaisquer outros fins — pelo menos não foi divulgado em nenhuma mídia o que teria acontecido com ela, assim como não há nenhum registro de quem poderia tê-la roubado. Neste lugar onde desaparecem cabeças, outras cabeças são erguidas.

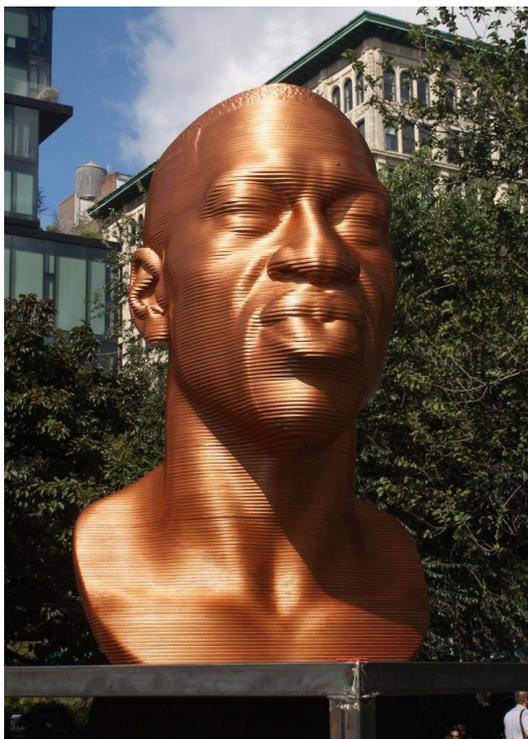


Figura 42: Escultura de Georg Floyd. Bronze, 1,80 de altura. Foto: Lincoln Anderson. The Village Sun.

Os levantes de *Black Lives Matter* estão relacionados à figura de George Floyd, homem negro que morreu ao ser sufocado sob o joelho de um policial por mais de nove minutos. A cena, que foi registrada por mais de uma câmera, chocou o mundo. George Floyd estava em uma loja de conveniência em Minneapolis e foi acusado pelo dono do estabelecimento de usar uma nota de US\$ 20 que, segundo ele, era falsa. A polícia foi chamada ao local e um dos agentes, Derek Chauvin, apontou a arma e levou Floyd à viatura, que caiu no chão e foi prensado e morto pelo policial. Mesmo com Floyd dizendo que não conseguia respirar, foi sufocado até a morte. Essa história, que passou diversas vezes nos noticiários da semana de 25 de maio de 2020, foi o estopim para uma revolta popular por todo o mundo, que pedia que os assassinos das vidas negras fossem punidos.

O descaso com a população negra em todo mundo, principalmente em relação à violência policial, é pauta das lutas antirracistas há anos. No período em que vivemos a pandemia de Covid-19, a desigualdade das populações menos privilegiadas se tornou ainda mais latente. As manchetes por todo o mundo mostraram que as pesquisas apontavam um maior número de mortes de pessoas negras e pobres durante a pandemia<sup>18</sup>. Isso foi agravado devido à falta de saneamento básico, desnutrição, exposição em seus trabalhos e no transporte público.

---

<sup>18</sup> As pesquisas com detalhes e estatísticas podem ser encontradas no site sobre o mapa da desigualdade no Brasil e nas pesquisas públicas da BBC de Londres. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53338421>>. Acesso em: 23 abr. 2022. Disponível em: <<https://www.nossasaopaulo.org.br/>>. Acesso em: 23 abr. 2022.

Destaco todos esses atos pois Arjan Martins é um artista engajado a esses movimentos — e essa é uma camada muito importante para compreender essas cabeças que não têm rosto.



Figura 43: Arjan Martins. Sem título, 2020. Acrílica sobre tela. 35 x 27 x 2.5 cm [13 3/4 x 10 5/8 x 1 in]. Acervo Galeria Gentil Carioca.



Figura 44: Arjan Martins. sem título, 2020. Acrílica sobre tela. 35 x 27 x 2.5 cm. Acervo Galeria Gentil Carioca.

Arjan foi um dos artistas que apresentou em sua obra os personagens trabalhadores sem rosto, mas com máscaras e luvas (Figuras 43 e 44). Podemos ver essas cabeças em um ângulo inusitado — as luvas e as máscaras têm destaque pelas cores e estranheza. Os rostos, que já eram apagados, agora são recobertos por outras camadas de objetos. Ele problematiza a história dessas pessoas que atuaram na linha de frente na pandemia e seus estados de precarização de vida. Talvez porque, um dia, ele foi uma dessas pessoas. O artista conta que teve pouco acesso à educação formal e, para poder estudar na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, teve que trabalhar em subempregos (MIYADA, 2020). Dessa maneira, seu trabalho não cessa de retomar essas questões que são pertinentes à sua vida e à vida de tantas pessoas negras no mundo. Na época em que estava recluso, explicitou seu apoio aos atos do *Black Lives Matter* em suas redes sociais.

Um ano depois dos primeiros levantes antirracista de 2020, em 19 de junho de 2021, foi inaugurado um monumento em homenagem a George Floyd (Figura 42) no Brooklyn, em Nova York, onde ficou por algumas semanas até sua transferência para a Union Square, em Manhattan. É uma escultura de bronze, de 1,80 metro de altura, que traz uma grande cabeça de Floyd com diversos sulcos em forma de linha na horizontal. Ela foi criada pelo movimento Confront Art junto de outras duas cabeças, de John Lewis e Breonna Taylor. Essa escultura feita em homenagem a Floyd, erguida como símbolo da luta antirracista, sofreu intervenção na manhã do dia 24 de junho, apenas cinco dias após sua inauguração. Ela foi pichada com tinta spray preta e em seu pedestal foi escrito o endereço de um site neonazista. Esse ato aconteceu na véspera do veredito da pena de Derek Chauvin, acusado do assassinato. Após a restauração da escultura, alguns meses depois, no dia 3 de outubro, ela foi depredada novamente. O ator Micah Beals jogou uma lata de tinta cinza na cabeça e, em seguida, fugiu do local, mas foi identificado por câmeras de segurança e foi preso. Essas ações se deram em resposta aos atos antirracistas, como uma espécie de afronta a essas figuras que, para os grupos neonazistas, não deveriam estar ocupando esses espaços.

Vejo em todas essas simbologias questões muito complexas, que renderiam debate e material para outra tese. Por ora, quero focar na questão das cabeças e sua relação com poder e não poder, memória e o apagamento. Percebo que todas essas cabeças não são apenas a reprodução da imagem de uma pessoa, elas são carregadas de um ideal, é como se dentro delas estivessem todos os pensamentos que um determinado grupo tem. Geralmente, dizemos que o chefe de um grupo é o “cabeça”, o “líder”, o “caput”, aquele que coordena, o poder instaurado em uma só figura. Cada um deles pertence a um tempo e a um tipo de sistema político distinto, por isso a noção de poder (que vai do Império à democracia) é contada de acordo com um

contexto específico. Mas, diante disso, podemos entender uma coisa sobre o poder que escapa ao tempo ou a qualquer convenção, uma coisa que é própria da arte e de sua relação com a sociedade: a emoção.

A emoção é a máquina que move as forças, a disputa pelo poder é movida por ela. Esse é um tema trabalhado por muitos pensadores, basta lembrarmos dos escritos de Nietzsche (2009) em “Genealogia da moral” e todas as suas histórias citadas, que foram movidas pelo ódio e devastação. Maquiavel (2008), no clássico “Príncipe”, descreve que ele acreditava que um rei poderia ter poder se vivesse uma grande paixão ou tivesse grande inveja, que necessitava de algo muito poderoso para conseguir a soberania. Poderia ainda falar dos estudos de Freud (2011), que nos mostrou o que são as pulsões do inconsciente e que seria impossível o desaparecimento do ódio e da raiva, entre tantos outros sentimentos, na sociedade. Didi-Huberman (2016), no seu livro “Que emoção! Que emoção?”, também nos mostra, através de diversas fotografias e obras de arte, que a emoção tem uma história longa e marca nossos gestos.

No caso dessas cabeças, elas geram diversos tipos de emoções e entram no jogo dessas disputas de forças. Ao relatar sobre elas, percebi que existe nesses atos (arrancar, enterrar, desenterrar, picar, criar, limpar) muito amor, solidão, ódio, tristeza, rancor, desejo de vingança e fantasma da morte. Esses gestos são carregados de sentimentos e (res)sentimentos, por isso elas também entram no jogo da história, na disputa por aquilo que deve ser memorado e aquilo que deve ser esquecido.

## 4.2 CABEÇAS RUÍNAS

No item acima, trouxe à tona algumas questões específicas sobre as cabeças enterradas. Agora, passo a problematizar outros pontos relacionados a essas cabeças, pois, de certa maneira, todas as que foram encontradas depois de anos por arqueólogos foram enterradas, mas nem todas literalmente, como a cabeça de Lênin ou como fez Candace com a cabeça de Augusto. Todas foram enterradas pelo tempo, talvez guardadas para que fossem um dia descobertas, talvez apenas soterradas por poeira, causando a sedimentação e a preservação das peças. A questão é que elas, em si, são objetos de memória, objetos de histórias, marcando o poder sobre algum território, apesar de serem ruínas. Então, começo pensando em uma questão sobre as impressionantes cabeças de Ifé.



Figura 45: Cabeças de Ifé. Cabeças fundidas em latão (zinco-latão com chumbo) entre os séculos XII e XV. África Subsaariana, Nigéria. Solarey.net.

No ano de 1938, 17 cabeças de latão (Figura 45) foram encontradas em Ifé, na Nigéria. Elas têm quase o tamanho real de cabeças humanas e podem ser vistas como retratos realistas ou idealizados de governantes sagrados do reino de Ifé, que teria florescido como centro político e artístico no século XII — e essas cabeças, provavelmente, desempenharam o papel central no culto às figuras de poder. Ifé foi um dos reinos iorubás mais importantes do Sul da Nigéria. Muito se sabe sobre esses povos através das ruínas que restaram, seus objetos e vestígios de construções. Muitas das peças que contam a história dos iorubás podem ser observadas no Museu Nacional de Ifé, criado a partir de peças encontradas no palácio de um ancestral, Oni (o rei sagrado e governante de Ifé), que viveu lá em meados do século XIX. Várias das cabeças encontradas foram levadas ao Oni, que as guardou em seu palácio. Entre outras cabeças encontradas nas escavações, diversas delas foram levadas a outros museus do mundo — e algumas pertencem ao British Museum. Essas peças do museu britânico sempre entram em jogo quando o debate é repatriação dos itens dos grandes museus imperialistas.

A beleza e os detalhes dessas cabeças são impressionantes (Figura 46). Elas dispõem de um rosto coberto de estrias, na horizontal, com um alinhamento perfeito. Já os detalhes dos lábios e olhos são lisos. Há linhas de pequenos buracos sobre os lábios, que contornam a mandíbula e algumas se estendem no contorno da cabeça. Algumas delas possuem uma coroa com vários detalhes, detêm uma crista em seu topo e parecem figurar uma grande pena adornada ou um rabo de um escorpião. O cuidado com os detalhes era tanto que o pescoço é todo composto por pequenas dobras, como se fosse uma pele, elemento que até então não encontrei em mais nenhum estilo de cabeça. Elas são todas ocas e algumas dispõem de um buraco em sua

parte superior, não apenas na parte de baixo do pescoço. Existe a teoria de que teriam sido feitas por uma técnica com cera perdida, em que o molde desapareceu com o derretimento do metal (PLATTE, 2010). Muitas coisas foram perdidas na história de Ifé e na história de boa parte da África antiga, criando, assim, uma visão simplista, por muitos anos, dos historiadores do Ocidente em relação à arte desses povos. Essas cabeças, no entanto, são ruínas desenterradas que mudaram a noção de como o Ocidente olhava para a África e, principalmente, o discurso da história da arte.



Figura 46: Cabeça de Ifé. Cabeça fundida em latão (zinco-latão com chumbo) entre os séculos XII e XV. África Subsaariana, Nigéria. British Museum.

Assim que as cabeças foram descobertas, em 1938, os pesquisadores e a imprensa do Ocidente ficaram extremamente abismados com a técnica utilizada pelos nigerianos. Em sua ignorância, acreditavam que os povos ditos primitivos não poderiam conseguir fabricar tais peças, já que não se pareciam com as máscaras abstratas comumente associadas à arte africana. Como elas datam do século XII ao século XV, antes mesmo do auge do renascimento na Europa, geraram um paradigma na história da arte, o que foi uma grande surpresa para os historiadores, que logo inventaram diversas justificativas para tirar o mérito dos nigerianos por seus feitos. Primeiro, anunciaram que foram feitas fora da Nigéria por um artista que não era africano e posteriormente levadas para lá. Depois, disseram que elas foram feitas na África, mas os artistas africanos teriam treinado na Europa para desenvolver tais objetos (PLATTE, 2010). Afirmar a genialidade desses povos era destruir a construção das narrativas históricas do período.

As cabeças de bronze seguiam padrões parecidos e a lógica de naturalidade da escultura dos europeus, mas não há nenhum indício da ligação entre eles e os artistas nigerianos. Depois

de alguns anos, os pesquisadores admitiram que a técnica teria sido desenvolvida na Nigéria e que se tratava de uma tradição milenar. Hoje, os museus apresentam essas cabeças como produções notáveis de desenvolvimento técnico artístico da humanidade, tentando reparar todas as insolências históricas cometidas a esses povos.



Figura 47: Exposição Ancient Bronzes from Ifé, em 1948, no British Museum. Cabeças fundida em latão (zinco-latão com chumbo) entre os séculos XII e XV. África Subsaariana, Nigéria. British Museum.

Essas cabeças são ruínas de um povo, do povo iorubá, que vivia em Ifé. Além de belas, são imponentes e, sem dúvidas, eram peças de grande poder em sua civilização. O poder era tanto que, anos após a queda de seu reino, continuam mudando a estrutura de sua história — são cabeças de latão capazes de mudar a história. Quando observamos essa imagem de todas elas expostas lado a lado (Figura 47), conseguimos ter a dimensão de seu poder, pois os pescoços alongados e eretos nos dão a sensação de força. Consigo imaginar um corpo robusto para essas cabeças, o que é bastante curioso, já que elas nunca tiveram um corpo. Essas cabeças foram construídas como cabeças. Elas são a ruína de um povo, mas não a ruína do corpo ou de uma escultura, como é o caso de muitas cabeças ruínas. Isso indica que elas deveriam ser movidas de um lado para o outro e não tinham a pretensão de marcar um território — são poder em si mesmas.



Figura 48: Fotografia da exposição fixa do British Museum. Escavação em Chipre, 1885, trabalhadores e Coronel Falkland Warren, no momento em que encontraram algumas peças do museu. Fotografia: Kethlen Kohl. Acervo pessoal.

Quando fui ao museu britânico e vi incontáveis cabeças, entre elas as de Ifé e de Augusto, encontrei uma ala com objetos da antiga Chipre, que tinha uma grande fotografia no mural (Figura 48). Além de diversas cabeças no estilo assírio (barba quadrada e grandes olhos abertos), essa imagem me chamou atenção. Nela, vemos alguns trabalhadores e o Coronel Falkland Warren expondo várias cabeças de esculturas que encontraram em um santuário em Tamassos, Chipre, em 1885. Essa imagem demonstra algo que é possível ver em todo o museu, que é a preservação das cabeças em relação a todo o resto do corpo das esculturas. Dessa maneira, essas cabeças têm um sentido específico da ideia de ruína, pois são ruínas não apenas de sua civilização, mas são ruínas do corpo de uma estátua, uma vez que não foram feitas apenas para serem cabeças.

Se pensarmos no sentido da palavra ruína, é o sentido do não-poder, ruína é ruir, cair, derrubar algo que esteve em pé, que esteve no poder e já não está mais. É algo fragmentado, descontínuo, uma coisa que esteve ali sempre plena de sentidos e que não está mais — somos incapazes de reconstruir totalmente sua presença. Há algo de muito trágico na ruína, porque muitas das civilizações que ergueram tantos monumentos tinham a intenção de mantê-los

erguidos, pois aquilo mostrava toda a sua glória e agora sua decadência. Como disse Walter Benjamin (2012, p. 245) “Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento de barbárie”. É curioso que, na contemporaneidade, ao invés de salvarem os pedaços do resto de uma estátua, preferem salvar apenas as cabeças e expô-las como fragmentos nos museus. É como se quisessem resguardar o pedaço mais importante da ruína, talvez porque o rosto encontre algum sentido daquilo que foi o próprio povo.

A questão da cabeça como ruína pode ser vista em Arjan Martins e seu contemporâneo Caetano Dias, que apresenta a ruína em suas *Cabeças de Açúcar* (Figura 49).

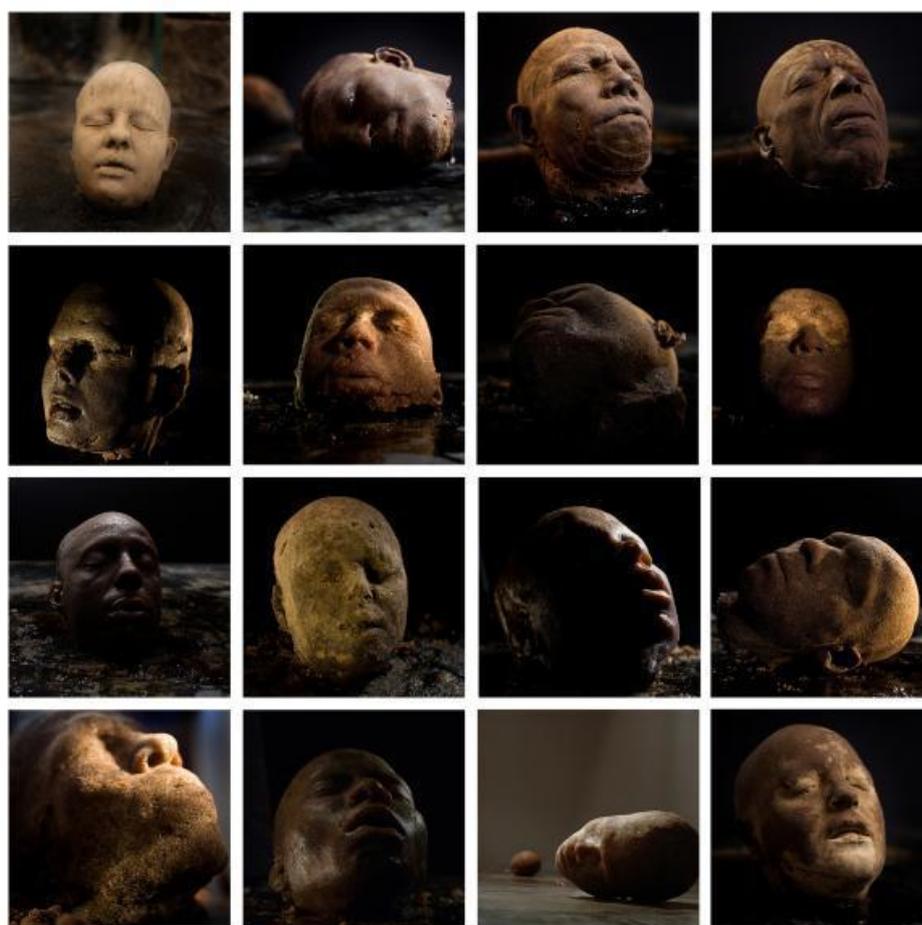


Figura 49: Caetano Dias, *Cabeças de açúcar*, 2017- 2015. Esculturas de açúcar fundido. Wordpress.

As fotografias de diversas esculturas de cabeças apresentam uma face com os olhos cerrados, indicativo de que a poética da obra revela o falecimento do corpo. Elas encontram-se reclinadas ou caídas de lado, algumas esfaceladas no chão e outras derretendo, gerando uma gelatina líquida no piso. Foram todas feitas com açúcar fundido, a partir de moldes de pessoas com traços africanos. Um dos pontos centrais de seu trabalho é o corpo que se desdobra em

indagações sobre a morte e a memória. As peças são produzidas há mais de 10 anos e aparecem em outros trabalhos do artista, como na obra *Delírios de Catharina*.



Figura 50: Caetano Dias, *Delírios de Catharina*, 2017. Esculturas de cabeças de açúcar fundido, madeira, mesa estilo português de sangue de boi, prensa de aço. Artillerymag

*Delírios de Catharina* (Figura 50) remete à narrativa daquele que foi considerado o primeiro casal católico do Brasil Colônia: a índia Catarina de Paraguaçu e o náufrago português Diogo Álvares Corrêa. A obra possui mais de 60 cabeças empilhadas diante de uma mesa em estilo português. Na ponta do móvel se encontra uma prensa, que indica os trabalhos manuais das pessoas escravizadas da colônia. A mesa vermelha é feita de resina de sangue de boi, uma técnica utilizada também no período da colônia. *Delírios de Catharina* é uma denúncia à escravidão brasileira. A obra me lança uma questão importante: quantas cabeças de escravizados foram necessárias para a produção do açúcar ou de uma mesa ao estilo português?

As cabeças formam uma pilha, como se fossem um produto, algo que foi cortado, amassado e torcido, como a cana-de-açúcar, aquilo que é o resto da moenda. Diante dessa cena, ocorre a história de Catarina de Paraguaçu e seus delírios — é sabido que tinha visões e sonhos com náufragos e figuras divinas. Ela teria sido a primeira indígena a se casar com um europeu no papel e por amor, o que talvez representasse a ideia de relação de paz entre o europeu e o indígena. De certa maneira, isso pode ser considerado um delírio (que existiria paz entre

colonizador e colonizado). A história do açúcar no Brasil é peça central das narrativas de inúmeras obras de Caetano Dias.



Figura 51: Caetano Dias, *Canto Doce - Pequeno Labirinto*, 2006. Instalação, dimensões variáveis, vídeo, 18'27", cor, som, fragmento de labirinto em forma de dois "U" fora de eixo, construídos com açúcar fundido. Estação Ferroviária da Calçada, Salvador/BA. Prêmio

A obra *Canto Doce - Pequeno Labirinto* (Figura 51) foi construída na Estação Ferroviária da Calçada, em Salvador, Bahia, espaço onde, no Brasil Colônia, o açúcar era transportado até o porto. Desse modo, o labirinto instala outro tipo de relação com o público que transita do centro para o subúrbio. A experiência é sensorial e os transeuntes podem experimentar o gosto da rapadura. A intervenção se instala na passagem do morador da cidade e, à medida que a obra é devorada, desmantelam-se as linhas do labirinto e sobram apenas as ruínas, que remetem ao passado.

O açúcar é um material muito usado pelos artistas que moram ou moraram em territórios que já foram colônias, onde sua produção era o centro do trabalho escravo. O produto é uma manifestação através do material, já que é uma matéria-prima carregada de memória — é aquilo que Didi-Huberman (2019) chama de *tomada de posição* através do material. No caso de Caetano Dias, ele denuncia a produção de açúcar efetuada pelo trabalho escravo no Brasil, que era o principal produto exportado para Portugal no século XVII. As pessoas escravizadas trabalhavam desde o plantio até a fervura da cana-de-açúcar. Todo o árduo processo de criação

do açúcar era feito pela mão de obra escrava e era vendido na Europa, onde os mercadores recebiam grande quantidade de lucro.

Os campos de colheita de açúcar podem ser compreendidos por aquilo que Achille Mbembe (2018, p. 11) chama de campos de extermínio: “Minha preocupação é como aquelas formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações”. Os corpos do trabalho nas plantações eram danificados com o trabalho forçado. Eles se degeneravam, igual às cabeças de açúcar, que se esfacelam e derretem. Essas cabeças passam pelo seu processo de construção, gerando cabeças totalmente robustas, completamente preenchidas com rapadura. Lentamente, vai se tornando nada, como se a sua história fosse desaparecendo, se dismantando.



Figura 52: Arjan Martins. sem título, 2002. impressão mineral sobre papel. 40 x 50 cm. Acervo Galeria Gentil Carioca.



Figura 53: Arjan Martins. sem título, 2019. Acrílica sobre tela. 240x160 cm, díptico. Livro “Arjan Martins” de Paulo Miyada, 2020.

Os corpos do trabalho, os corpos danificados também são aqueles apresentados por Arjan. Em 2002, o artista criou diversos desenhos com partes fragmentadas do corpo humano, um extrato mínimo de linhas e tinta diluída sobre o papel, que se parece com sangue. O crânio apresentado acima (Figura 52) é um desses desenhos. Nele, podemos observar algumas escrituras com o nome dos ossos, como encontramos em um manual de anatomia. Mais tarde, em outras séries, esses trabalhos saíram do papel e da tela, passando para as grandes paredes do espaço expositivo. Eles fazem refletir sobre a morte, sobre o corpo que se vai, sobre a violência que o corpo sofre em vida.

O crânio é a cabeça que se degrada, o rosto que derrete, se torna ruína e depois não é mais nem ruína, pois desaparece completamente. Como na imagem de uma mulher (Figura 53), na qual seu corpo negro se desmancha e se mistura com as cores vermelhas. As únicas coisas que não derretem são os seus pingentes em forma de ouro. Uma das peças é feita no formato do continente africano, entre outros diversos símbolos navais. Tanto o ouro quanto as imagens cartográficas são elementos que sempre retornam nas obras de Arjan Martins, assim como os personagens que se repetem em algumas delas. Essas cabeças me fazem pensar sobre os grupos de não-poder soberano, que perderam sua história e batalham para que ela não seja esquecida,

mesmo que essa história seja carregada de dor, mesmo que se trate de uma história de genocídio. É uma história que tenta se construir dos pequenos vestígios. É a tentativa de escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 2012).

### *Considerações finais do capítulo*

Neste capítulo, apresentei alguns pontos sobre a cabeça, a memória e o esquecimento, que partiram de meus questionamentos diante da obra de Arjan Martins. Para entender esse lugar da cabeça, poder e não-poder, memória e esquecimento, pensei em dois desdobramentos: a cabeça enterrada e a cabeça ruína. O primeiro fragmento de escultura enterrada foi do imperador romano Augusto, uma cabeça de bronze degolada, separada do resto de sua estátua pela rainha Candace, do reino de Kush. Objeto enterrado e desenterrado, cuja história nunca parou de brilhar, afinal, se tratava de um dos maiores ícones de poder de Roma. É um objeto que demonstra que a face não precisa estar em um modelo de parença, sendo que foi modificada conforme os anos. Mas, mesmo que seu rosto não tivesse verossimilhança com o do imperador, ele tinha um rosto, um símbolo. É devido a essa noção de simbologia que Candace criou seu ritual de vingança. O gesto de arrancar, quebrar, pichar, destruir uma escultura que demarca uma espécie de poder (o poder soberano e seu controle sobre a narrativa histórica) é também uma maneira de se inserir na história, de não passar despercebido por ela.

No “jogo da história”, essas cabeças foram enterradas e desenterradas, porém, antes disso, elas tiveram o seu tempo de surgimento. As estátuas, que são a presença ou demarcação de poder em um lugar, tiveram o seu momento de nascimento. A escultura da cabeça de George Floyd foi criada para marcar um acontecimento. É marca da luta, da resistência ao poder soberano, quer dizer, a cabeça foi criada como escultura de poder. Ela é muito maior que uma cabeça humana e possui um rosto verossímil ao de Floyd. O modo como foi realizada também se assemelha às linhas das cabeças de Ifé — mesmo na forma, a cabeça carrega o poder ancestral.

O interessante é que nem todas essas cabeças são como a de Floyd ou as de Ifé, que foram construídas para serem apenas cabeças. A maioria dessas esculturas tem corpo e algumas dispõem de um corpo preservado, embora não sejam expostas com ele. Os pedaços da estátua de Lênin, por exemplo: quando enterraram sua cabeça, enterraram todo o seu corpo, no entanto, os pedaços do corpo não foram desenterrados e remontados, pois preferiram desenterrar apenas a cabeça, como se ela, por si só, já tivesse o poder de ressuscitar as memórias do governo soviético. Isso aconteceu com outras cabeças ruínas, pois as únicas peças preservadas e

selecionadas são as cabeças, como se elas, com suas bocas, falassem sobre seu povo e, com seus olhos, carregassem a visão do passado.

Agora, quero voltar à cabeça de Arjan Martins e tentar refletir sobre os questionamentos feitos no início deste capítulo. Por que as cabeças de pessoas negras feitas por esse artista não possuem rostos, nem feições, nem buracos? Demonstrei que seus antepassados tinham rosto, com as cabeças de Ifé e as lutas *Black Lives Matter*, em que ergueram a cabeça com o rosto de um homem. A questão, então, não tem relação com a inexistência do rosto negro na história, pois podemos encontrar outras diversas imagens de grandes homens e mulheres negras e sua história. A meu ver, o que Arjan Martins procura explorar é outra história, não daqueles que já são celebrados por sua luta, mas daqueles que são vítimas da necropolítica no agora. Ele mostra uma emoção sombria, aquela que é vivida e revivida pelo trabalhador negro na sociedade, não existe nessa figura sem rosto uma tentativa de homenagear as figuras negras de poder. Ele mostra o homem negro comum, aquele que passa despercebido, aquele que não tem rosto para boa parte da população branca no Brasil, incapaz de enxergar a sua humanidade. Arjan Martins pinta George Floyd antes de ter rosto, aquele que era sem rosto para o policial que, por isso, tinha liberdade para matar.

Voltemos à discussão do primeiro capítulo, sobre a rostidade de Deleuze e Guattari (2012), dividida entre “muro branco” e “buraco negro”<sup>19</sup>. O muro branco é aquele que delimita nosso sistema de signo, nosso rosto e, de certa forma, como ele é aceito na sociedade. No rosto de Cristo, por exemplo, a rostidade surge no ano zero. O buraco negro são os olhos, aqueles que captam o sistema de signo. É a subjetividade, pois ali fluem todas as significâncias, tudo entra e nada sai do buraco negro, é um peso eterno. Os personagens de Arjan Martins são o poder da emoção por si só. O muro branco da rostidade é inundado pelo buraco negro, é inundado por tudo aquilo que entra, o olho transborda toda rostidade. É como Achille Mbembe diz (20148, p. 33): “Esse é o rosto de uma guerra sem fim, disfarçada de paz”.

---

<sup>19</sup> O buraco negro é algo muito poderoso, que possui muita concentração de energia. O termo, no entanto, recentemente foi problematizado, e existe um grande debate para entender se ele é racista ou não. O conceito que vem da física é debatido pela Universidade de Cornell, nos Estados Unidos. Para saber mais sobre o atual debate, acessar o texto da astrofísica Hontas Fazendeiro. Disponível em: <<https://hontas.substack.com/p/cornell-university-course-asked-is?s=r>>. Acesso em: 30 abr. 2022.

## 5. A CABEÇA EM FERNANDO LINDOTE: COISAS ENTRE A PRESENÇA E A AUSÊNCIA



Figura 54: Fernando Lindote, *Icamiaba e a Escolha de Ajuricaba*, 2021. 200 × 200 cm. Óleo sobre tela. Coleção particular.

Esta cabeça de Medusa (Figura 54), pintada pelo artista Fernando Lindote, evoca diretamente a Medusa do pintor italiano Michelangelo de Caravaggio (1571-1610). No entanto, ela pertence a outra história, diferente daquela em que é decapitada por Perseu. Repleta de singularidades, carrega suas serpentes muito alongadas, algumas delas com muitas bocas e olhos — que fitam diabolicamente o espectador. Carne, pele, serpente, sangue, ossos, mapas e plantas carnívoras são os elementos que convergem em uma só pintura. O conjunto me leva a pensar: estariam suas madeixas comendo o seu corpo? Ou teria ela sido decapitada por seu inimigo? Observo de imediato a expressão do rosto, com feições assombradas pela própria horrorosidade, assim como a Medusa de Caravaggio quando se depara com a própria imagem sendo petrificada no instante que prende sua morte. A Medusa de Lindote, ou melhor, a

Icamiaba, faz parte da mitologia das terras tupiniquins, aquela das guerreiras indígenas que deram origem ao nome do estado do Amazonas.

O título da obra, *Icamiaba e a Escolha de Ajuricaba*, faz referência às mitologias indígenas. As icamiabas eram uma tribo de mulheres que viviam isoladas e não permitiam a presença de nenhum homem em seus territórios, apenas se uniam a eles para procriar. Essa comunidade autônoma lutou fortes batalhas com os colonizadores e, em algumas, saíram vencedoras, mas, por fim, sucumbiram a essas forças soberanas. As terras que levam o nome dessas mulheres guerreiras tem outro herói, Ajuricaba, símbolo da resistência indígena que foi líder dos manaos e de um grande levante que agrupou mais de 30 nações indígenas em uma guerra de 5 anos contra os colonizadores portugueses. Ajuricaba foi capturado e, quando os portugueses o levavam para a prisão, se jogou no Rio Amazonas, suicidando-se para não ser feito de escravo.

Essa é uma das complexas narrativas presentes em uma das pinturas de Fernando Lindote. Nascido em Santana do Livramento/RS, em 1960, hoje o artista vive e trabalha em Florianópolis/SC. Ele desenvolve suas obras desde os anos 1970 e sua trajetória passa por trabalhos com instalação, escultura, performance, fotografia, vídeo, desenho e pintura. Em suas pinturas, geralmente encontramos grandes paisagens que misturam diversos componentes. Elas contêm elementos da história da arte que se mesclam com a fauna, animais distintos, objetos do cotidiano, órgãos e personagens de cartoon. Alguns desses dados são difíceis de serem encontrados e, muitas vezes, são compostos na tela de maneira irônica. É como se o artista, ao mesmo tempo, prestasse uma espécie de homenagem aos famosos pintores da história da arte e também procurasse profaná-los.

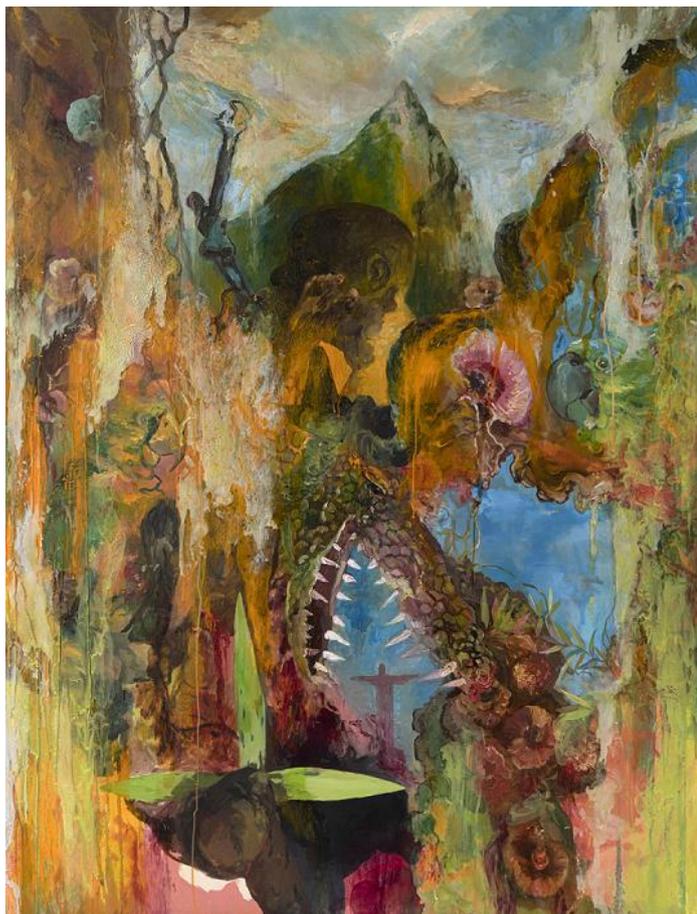


Figura 55: Fernando Lindote, *Hy-Brazil*, 2015, óleo sobre tela, 200x150cm. MV Arte.

Na paisagem de *Hy-Brazil* (Figura 55) com um Cristo sendo abocanhado por um jacaré, vemos diversas formas, flores que crescem e escorrem como órgãos ou fungos. Os papagaios são engolidos pelas plantas e as nuvens se rastejam por elas. No meio desse lugar imaginário que parece o Brasil, vemos duas cabeças. Uma delas irrompe de perfil próxima à montanha e a outra está virada — vejo a parte de cima de uma cabeça careca perto de uma planta verde de três pontas. Na obra de Lindote, as cabeças, em sua maior parte, aparecem assim, escondidas em meio a seu universo. Em alguns momentos, aparecem como osso e crânio, emergindo de lagos e pântanos, desse mesmo lugar de onde a cabeça da Medusa parece viver seu horror.

Antes de abordar com mais profundidade os ricos detalhes e enigmas que se escondem na obra que inicia este capítulo (Figura 54) sobre as relações entre os mitos de Medusa e dos povos indígenas do Amazonas, gostaria de percorrer um caminho que começa da cabeça em si, tornando-a o fio condutor para essas abordagens, de modo que a cabeça no centro da pintura sinaliza um momento, ela figura o momento em que se ausenta do corpo. É esse instante que eu gostaria de destacar, o segundo em que a cabeça deixa de ser corpo e vira cabeça, deixa de ter presença e vira ausência.

Esse membro talvez seja a principal parte do corpo humano. Perder a mão, o pé ou o braço é diferente de perder a cabeça. ‘Perder a cabeça’ é um ditado popular que designa a ação de uma pessoa que faz algo sem raciocinar, porque a cabeça é uma espécie de receptáculo do pensamento. Ela é que manda ordens para o resto do corpo. Não é à toa que a origem do termo cabeça vem de *caput* que, em latim, significa chefe ou líder que dirige uma sociedade. A decapitação tem como intuito separar a cabeça de seu corpo, levando todos os seus pedaços à morte. Por isso, esse ato de separar a cabeça do corpo com a decapitação é simbólico e está presente no imaginário social ocidental. A mutilação pode acontecer a partir de um acidente, de uma explosão de guerra, de um ritual, de um triunfo do inimigo ou, da forma mais conhecida por nós hoje, da punição civilizatória.

A decapitação, antes da invenção da guilhotina, ocorria com a ação de um corpo sobre o outro: o carrasco, com sua espada ou machado, lançava o peso de seu corpo com velocidade sobre o pescoço do degolado. Essa ação fazia com que o carrasco recebesse as gotas de sangue do supliciado. Com a criação da guilhotina, o ato de decapitar se tornou mecânico, privando “o condenado de um último face a face, de seu derradeiro corpo a corpo” (ARASSE, 1989, p. 12). O uso da máquina perversa, que teria sido inventada para gerar uma morte mais justa e igualitária, tornou-se comum no período da Revolução Francesa. Ela teve muitas vítimas famosas, como o rei Luís XVI e sua esposa, a rainha Maria Antonieta. A guilhotina foi o centro do espetáculo de suplício na Europa durante anos e, nesse show, a cabeça atraía a atenção do público, pois muitas vezes era exposta pelo carrasco em suas mãos ou em uma lança.

A exposição da cabeça após a separação do corpo é algo que marca o fim do espetáculo de uma chacina. No Brasil, a decapitação também está presente nas revoluções do povo, com alguns personagens que perderam a cabeça, como: a morte de Antônio Conselheiro na Guerra de Canudos; o enforcamento e esquartejamento de Tiradentes na Inconfidência Mineira; as centenas de degolados na Revolução Federalista, também conhecida como Revolução dos Degolados; e as famosas degolas do grupo de Maria Bonita e Lampião, que tinham a prática de cortar a cabeça dos inimigos — e seu fim foi terem as cabeças arrancadas e expostas em um estandarte.

Essas imagens de degolas me fazem pensar em um impasse, como na pergunta feita por Antoine Wiertz (apud BENJAMIN, 1986, p. 176): “A cabeça teria a capacidade de pensar por alguns segundos depois de separada do tronco?”. Wiertz fez algumas pesquisas para tentar responder essa pergunta, olhando diretamente para algumas cabeças que rolaram sobre o cadafalso. Depois de observar a primeira cabeça caindo, ficou apavorado e disse: “Horível! A cabeça pensa! (...) A cabeça do executado enxergava, pensava e sofria” (WIERTZ apud

BENJAMIN, 1986, p. 177). Aterrorizado, ficou muito tempo refletindo sobre o que pensava a cabeça decapitada.

O delinquente acredita que foi atingido pelo raio, não pelo machado (...) Com os olhos mede a distância que separa a cabeça do corpo e reflete: minha cabeça está cortada mesmo. (...) Chega o momento em que o executado pensa que está estendendo as mãos crispadas e trêmulas, em direção a cabeça. (WIERTZ apud BENJAMIN, 1986, p. 177).

Os relatos perturbadores de Wiertz nos fazem olhar de outro modo para as cabeças decapitadas na pintura. Elas deixam de ser somente coisas para também serem pessoas. Ao olharmos o escudo e vermos a figuração de Medusa, é impossível apenas pensarmos que a cabeça se tornou coisa petrificada. Olhamos para ela e indagamos: quem foi Medusa e o que ela pensava no instante derradeiro? E o que a Icamíaba/Medusa pensou?

As histórias e personagens que perderam a cabeça são muitos e marcaram, sem dúvidas, o imaginário social. Diversos artistas olharam para isso, muitos deles assistiram o espetáculo em praça pública, olharam de baixo do cadafalso ou estudaram muito as obras de artistas que o fizeram, como no caso de Lindote. Entre outras tantas formas, é difícil pensar em um artista que não olhou para as cenas de decapitação, pois as mitologias gregas, e até mesmo as histórias bíblicas, estão repletas delas. No entanto, não foram muitos que se arriscaram a pintar essas cenas, já que decompor a antropometria em uma decapitação não é tão simples, uma vez que a cabeça se ausenta do corpo e se torna o centro do espetáculo obscuro.

O que busco problematizar nesta parte se refere às camadas dessa pintura de Lindote e à ideia de cabeça ausentada do corpo, ou de como se apresenta a cabeça na pintura. A partir disso, revisito alguns artistas que pintaram a cabeça decapitada, criando um diálogo com a Medusa de Lindote. Afinal, sempre que olho para ela, me pergunto: como outros artistas pintaram a cabeça ausentada de seu corpo? Se está diante de um corpo, qual é a maneira pela qual se apresenta? Como eles trabalham com a ideia do instante da morte e quais são as expressões da cabeça que perdem a sua presença?

## 5.1 CARAVAGGIO E A CABEÇA DE MEDUSA

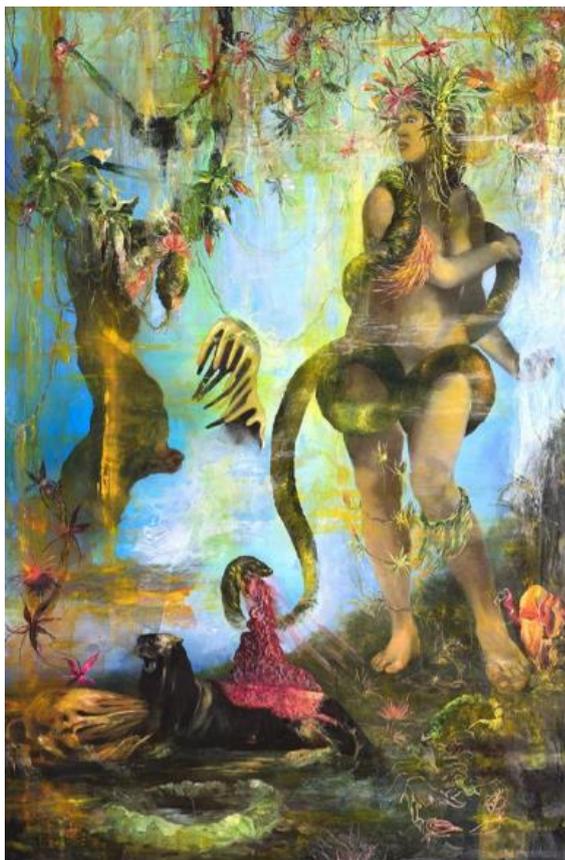


Figura 56: “Do que é impossível conter (depoisantes)”, 2018, Óleo sobre tela, 300 x 200 cm. Arte informado.

Na obra *Do que é impossível conter* (Figura 56) de Fernando Lindote, podemos ver como ele faz alusões a outros artistas, como Albert Eckhout (1610-1656), Frans Post (1612 - 1680) e Jean Baptiste Debret (1768-1848), tanto no trato com a pintura em geral quanto em relação aos animais, plantas e o corpo da indígena. No centro, vemos uma escultura, referência direta à obra de Maria Martins (1894-1973). Embolada ao corpo da mulher, vemos a irmã das serpentes de Medusa. Ela vomita, em carne, o mapa da América Latina ao contrário, como na obra de Torres Garcia (1874-1949). Lindote é um estudioso de inúmeros artistas. Ao analisar e apreciar diversas pinturas da história da arte, costuma capturar elementos e personagens e colocá-los em outra narrativa dentro de seu trabalho. Cada obra sua é um conjunto de referências, mas que não estão ali por coincidência, pois elas se fundem e entram em metamorfose com diversos itens, compondo cenários bastante complexos. Em conversas com o artista, ele contou que ao visitar a Galeria de Uffizi, em Florença, alguns anos atrás, observou o *Escudo com a Cabeça de Medusa* (Figura 57), de Caravaggio, e pensou que em algum momento poderia fazer algo com ele em alguma obra. Sem dúvidas, esse escudo é um objeto fascinante para qualquer estudioso da pintura. Toda a lógica da perspectiva, seu naturalismo, luz e sombra são alguns dos pontos que o tornam especial.



Figura 57: Michelangelo de Caravaggio, Escudo com a Cabeça de Medusa, 1600. Pintura, óleo sobre tela. 60 × 55 cm. Galeria de Uffizi, Florença.

No escudo de Caravaggio, a cabeça pintada salta para fora em uma ilusão precisa, gerando a impressão da suspensão do membro. Sobre a cabeça de Medusa, um emaranhado de cobras se contorce, algumas delas mordendo seu próprio corpo frio e semi-lânguido, sentindo a dor do corte e olhando o sangue que jorra como um jato. É a cena petrificada em um escudo, imagem de uma cabeça com olhos esbugalhados e de boca aberta que engole o sangue do inexistente pescoço. A pele ainda rosada da cabeça, o sangue ainda circulando em seu interior e em segundos se esvaindo: é a morte. A última imagem vista por Medusa foi seu próprio reflexo no escudo de Perseu. Viu a si mesma no instante de sua morte, observando o rosto daqueles que foram assassinados por ela, o último olhar visto de suas vítimas. Em um instante, em um tempo embrionário, o próprio olhar tornou-se num piscar de olhos cego no seu próprio olhar e a voz, o grito, perdeu-se em silêncio (MARIN,1997).

Medusa era uma das filhas de dois monstros, Fórcis e Ceto, única das três irmãs górgonas com cabelos de serpente. Ovídio (2017, p. 269) descreve sua história em “Metamorfoses”, dizendo que “famosa por sua beleza, ela provocou a cobiça de muitos dos nobres, e em toda ela não havia parte mais digna de admiração do que os cabelos”. As suas serpentes teriam surgido a partir de uma vingança de Minerva. “Consta que o Rei do Mar a desonrou num templo de Minerva. A filha de Júpiter voltou-se e cobriu o casto rosto com a égide. E, para que o fato não ficasse impune, mudou os cabelos da Górgona em horrendas serpentes” (OVÍDIO, 2017, p. 269). Além das serpentes, Medusa era a única irmã com o rosto

mortal, pois todos que a olhavam viravam pedra. Os jardins das górgonas são conhecidos por terem homens e animais petrificados — são os mesmos jardins invadidos por Perseu, o semideus que decapitou Medusa.

(...) Ele vira a figura da horrenda Medusa refletida no Bronze do escudo que segurava na mão esquerda; e que, enquanto um sono profundo retinha as cobras e a retinha a ela, lhe cortara a cabeça pelo pescoço, e que Pégaso, o de asas velozes, e o irmão haviam nascido do sangue da mãe (OVÍDIO, 2017, p. 267).

A cabeça de Medusa acompanhou Perseu pelo resto de sua aventura. Ao passar pelas areias da Líbia, gotas de sangue da górgona caíram sobre o chão. “A terra, que as recebeu, deu-lhes vida sob a forma de serpentes de espécies diversas. Por isso, aquela terra está cheia e infestada de cobras” (OVÍDIO, 2017, p. 257). A maldição de Medusa era vigorosa e durou após a sua morte, pois Perseu utilizou sua cabeça como arma para petrificar seus inimigos.

#### *Outras versões da mitologia*

A versão mitológica de Ovídio foi referência para alguns historiadores, como Giorgio Vasari, e também serviu de base para diversos artistas criarem suas Medusas, enquanto outros conceberam suas próprias variantes da história. Como o escudo de Caravaggio não contém nenhum cenário, não é possível saber em qual versão da história ele se baseou. A cabeça da Medusa, o monstro de cabeleira de serpentes e olhar que transformava homens em pedra, era um motivo corrente de investigações nas cortes europeias no século XVI. Apesar da moda do período, encontram-se cabeças de Medusa desde o surgimento de sua mitologia, por relevos, esculturas, mosaicos e pinturas em ânforas. As várias obras trazem amplas interpretações e transformações no enredo mitológico.



Figura 58: Gian Lorenzo Bernini, Medusa, 1644-1648. Escultura. Mármore. h680 cm. Museu Capitolini, Roma.

Por exemplo: no busto da Medusa de Bernini (Figura 58), que traz uma expressão triste, ela padece pela maldição que carrega. O artista coloca em jogo a figura monstruosa da górgona, porque sua Medusa é uma mulher que sofre, que não consegue controlar as cobras, já que são elas que dominam sua cabeça, pois se enrolam desordenadamente pelo seu cabelo. A escultura não conta a história de Perseu, o grande herói que degola o monstro, mas, sim, a história da górgona. A Medusa de Bernini não é uma cabeça decapitada, ela parece estar viva apesar de não ter corpo.



Figura 59: Antônio Canova, Perseu com Cabeça de Medusa, 1800. Escultura de mármore. Museu do Vaticano.

Tanto as esculturas de Bernini quanto as de Canova (Figura 59) fazem alusão à mitologia também através do mármore que as petrifica. A cabeça de Medusa de Canova possui pequenas asas em forma de chifre, estilo Medusa de Rondanini, do período helenístico tardio. Perseu a segura como vencedor. A obra é inspirada em Apolo Belvedere e contém o mesmo gesto da mão levantada com o pano caído sobre ela. A cabeça tem as sobrancelhas curvadas de sofrimento, característica encontrada em várias pinturas e esculturas com a imagem da górgona.



Figura 60: Peter Paul Rubens, Cabeça de Medusa, 1618. Pintura, óleo sobre tela. 68 x 118 cm. Museu Kunsthistorisches, Viena.

Peter Paul Rubens pintou uma cabeça de Medusa ensanguentada (Figura 60) e dela surgem várias espécies de cobras, semelhante à mitologia narrada por Ovídio. Ao mesmo tempo, as serpentes parecem fugir dos cabelos de Medusa. A cabeça da górgona volta a ter sua linda cabeleira, o que não condiz com a mitologia de Ovídio. Ela aparenta estar viva mesmo após degolada, contendo a expressão de dor nas sobrancelhas e o queixo ainda rígido, assim como as veias do pescoço. O rosto é pálido, a boca escurece e os olhos correm em direção ao espectador. Ela também se assemelha, em alguns pontos, à misteriosa pintura de Medusa, quadro que foi recentemente associado a uma das Medusas perdidas de Leonardo da Vinci (Figura 61).



Figura 61: Leonardo da Vinci, Cabeça de Medusa, 1600. Pintura, óleo sobre tela. Galeria de Uffizi, Florença.

Apesar dessa imagem ser associada a Leonardo da Vinci, ela tem um caráter barroco que se distancia das pinturas do artista. De outro modo, sabe-se que ele era um estudioso da cabeça, principalmente em relação à sua antropometria. Esse elemento se assemelha aos seus experimentos, pois a cabeça se apresenta em um ângulo bastante peculiar. No primeiro plano, projetam-se os animais que nascem do sangue de Medusa e os cabelos se conglomeram com as cobras, duas semelhanças que estão em Rubens, mas não em Caravaggio. É sabido entre os biógrafos de Caravaggio que ele gostava muito de Leonardo da Vinci e queria superar a qualquer custo o mestre da pintura. Quando recebeu a encomenda para pintar o escudo de Medusa, Caravaggio conhecia a lenda de que os Médici possuíam o famoso escudo com cabeça de Medusa pintado por Leonardo, então o intuito do artista era fazer uma obra de tamanha grandeza (SCHAMA, 2010). O escudo de Leonardo, anos antes, teria desaparecido da coleção dos Médici e não tinha mais sido encontrado. Naquele período, era comum os nobres colecionarem escudos com a cabeça de Medusa, que serviam como uma *égide*, um amuleto de proteção aos guerreiros.

#### *Caravaggio, um pintor obstinado por cabeças*

Fazia pouco mais de um século que a pintura a óleo sobre tela havia sido inventada, tornando-se um importante recurso político usado para fins diplomáticos em substituição às guerras feudais. Em tempos de expansão marítima e reforma religiosa, Caravaggio foi um dos artistas que pintou algumas das mais intensas cenas da cristandade. A carnalidade é vigorosa em suas obras, pois “Caravaggio sempre usava modelos vivos, informam-nos Giulio Mancini

e Giovanni Baglione, seus primeiros biógrafos” (SCHAMA, 2010, p. 23). Segundo eles, na obra *A Morte da Virgem* (1606), o artista teria utilizado o corpo de uma prostituta morta como modelo para pintar a Virgem Maria. Não me surpreenderia em saber que ele olhou muitas vezes para as cenas de decapitação ou até mesmo, quem sabe, tenha levado algumas cabeças para sua oficina.

Caravaggio é conhecido pela história da arte por seu passado transgressor. O historiador Simon Schama (2010) estudou algumas documentações sobre o passado do artista, entre elas relatórios policiais e depoimentos nos tribunais. As fontes revelam pontos de sua vida turbulenta, de muitas brigas com espada, farras com prostitutas e charlatões. Em uma das confusões, o artista matou o jovem Tomassoni, de Terni, e isso fez com que ele tivesse que fugir para Nápoles. “Como as autoridades pontifícias o declararam sujeito à *pena capitale* — literalmente puseram sua cabeça a prêmio —, urgia colocá-lo fora do alcance da polícia ou dos caçadores de recompensa” (SCHAMA, 2010, p. 67). Antes de ser condenado à morte, o artista havia pintado algumas cabeças, no entanto, depois dessa sentença, pintou muitas outras cabeças decapitadas. Ele viveu sete meses em Nápoles, onde pintou as últimas obras de sua coleção de decapitados, entre elas, sua última versão de *David com Cabeça de Golias*.



Figura 62: Michelangelo de Caravaggio, *David com Cabeça de Golias*, 1605-1606. Pintura, óleo sobre tela. 125 x 101 cm.

Nessa obra (Figura 62), o pintor figura um jovem David desgostoso, triste, não um vencedor, com um ar quase melancólico ao olhar diretamente para a cabeça de Golias. O pintor leva ao limite o *chiaroscuro*, pois a escuridão toma quase todo o quadro, com a luz cortando na diagonal em direção à cabeça. Uma das mãos segura a espada e outra agarra com força os cabelos do membro. A arma, ainda levantada, passou em fração de segundos pelo pescoço. A cabeça, com suaves expressões, é arrancada recentemente de seu corpo, ainda queima na dor e verte sangue. Os olhos estão semiabertos e os músculos da boca já não podem ser controlados, por isso, a baba escorre sobre ela.

Sabe-se que Caravaggio se retratava em seus próprios quadros e, possivelmente, pintou-se aqui também. Segundo Simon Schama (2010), o artista teria pintado seu retrato como o jovem David, um Caravaggio do passado, prodigioso, criador da beleza cristã, e seu retrato em Golias seria um velho pintor, devasso e homicida. Alguns anos antes de pintar a tela de 1606, o artista criou mais duas obras de David com a cabeça de Golias.



Figura 63: Michelangelo de Caravaggio, David com Cabeça de Golias. a) 1600. Óleo sobre tela. 110 cm x 91 cm. Museu do Prado, Madri; b) 1601. Óleo sobre tela. 19,2 × 116,2 cm. Museu de Arte de Viena.

Outros rostos (Figura 63, A e B) aparecem nas cabeças de Golias. Os homens têm outra face, apesar da barba e dos cabelos compridos. Na testa, se sobressai a marca da pedra acertada por David, mais evidente que o sinal feito no último Golias. A posição de David também é outra. Na primeira obra (A) avista-se um David quase criança sobre o corpo de Golias, amarrando os cabelos da cabeça. Na segunda (B), David carrega a cabeça como um herói, com a espada sobre as costas.

Caravaggio pintou seu último *David com Cabeça de Golias* em Nápoles, nos últimos anos de sua vida. Teria feito essa obra e enviado a tela ao cardeal Scipione Borghese, como um

presente a ser entregue ao Papa Paulo V para obter perdão e retornar para casa. A graça foi concedida, mas Caravaggio, quase no fim da viagem a Roma, morreu na praia de Porto Ercole. Sobre Scipione Borghese receber a tela,

agora o cardeal já devia estar acostumado com Davis e ainda mais com cabeças cortadas, especialidade do momento. Mas decerto nunca tinha visto uma cabeça como aquela: um autorretrato envolto na completa escuridão, banhado apenas pela luz do trágico conhecimento de si mesmo (SCHAMA, 2010, p. 80).

Caravaggio teria conseguido o perdão para voltar a Roma com a tela que fez logo que foi banido da cidade. Muitas de suas obras possuem uma ou três versões, com os personagens sempre mudando o olhar ou a posição. Essas repetições da mesma cena eram refeitas por insatisfação com as obras, porque poderiam ser a característica de seu gesto ou, quem sabe, a necessidade de produção para a venda. De todo modo, também era uma maneira de processo de reflexão, pois o pintor procurava mergulhar na proposta de cada personagem.



Figura 64: Michelangelo de Caravaggio, Salomé com Cabeça de São João Batista. Pintura, óleo sobre tela. A) 1609. 91.5 x 106.7 cm. The National Gallery, London. B) 1609. 116 x 140 cm, Palácio Real de Madrid.

*Salomé com Cabeça de São João Batista* tem duas versões em que a cabeça é uma das partes centrais da tela (Figura 64, A e B). Caravaggio também pintou a obra *A Decapitação de São João Batista* (1608), que traz o instante da decapitação do santo e, assim como as duas versões de Judite e Holofernes, não mostra o membro totalmente separado do corpo. Na primeira obra (A), o carrasco coloca a cabeça sobre a bandeja, Salomé desvia o olhar com ar de desdém e a velha olha diretamente para o santo, com as mãos cruzadas abaixo do queixo. A cabeça quase não tem sangue, seus olhos estão fechados e a boca está aberta. Na segunda obra (B), Salomé olha para o santo enojada com o que vê e a mãe apenas o observa sem expressão.

Nessa obra, o pintor não expõe o rosto do jovem carrasco, colocando-o de perfil ao fundo. Curioso é que a mãe e a filha parecem ser a mesma pessoa, já que a velha não tem corpo, só cabeça, e a Salomé de Caravaggio recebe diretamente os comandos de Herodias.



Figura 65: Michelangelo de Caravaggio, Escudo com Cabeça de Medusa. Pintura. Óleo sobre escudo de madeira. A) 1600. 60 x 55 cm. Galeria de Uffizi, Florença. B) 1597. 44,68 x 48 cm. Coleção particular.

O gesto de pintar a mesma obra várias vezes se repetiu com as cabeças de Medusa. Caravaggio construiu dois escudos extremamente semelhantes: o primeiro foi encomendado pelo cardeal Del Monte, que presenteou o grão-duque da Toscana, Ferdinando I de Médici, feito em 1598 (Figura 65, A). “Um segundo exemplar devia estar em Roma, quando foi visto por Murtola em 1600, ano do Jubileu, lá permanecendo nos dois anos seguintes. Nos anos 1990, apareceu no mercado romano, hoje de propriedade privada” (MAGALHÃES, 2012, p. 103). As cabeças são quase idênticas: muda-se a proporção do rosto, o maxilar é movido para cima, a pele é mais clara, a sombra dos olhos se modifica e um dos escudos está mais desgastado que o outro. Essas pequenas diferenças certamente incomodavam o artista, que refazia a obra com tamanha similaridade.

Essas obras demonstram que Caravaggio estudou muito a cabeça degolada, colocando-a em vários ângulos e experimentando suas expressões, das mais singelas, como de São João Batista, às mais monstruosas, como de Golias, ou até da assustada Medusa. Elas sempre têm um tamanho perfeito quando estão diante de outros corpos e outras cabeças, mesmo em um

plano diferente. A diferença entre essas cabeças e a de Medusa é que enquanto as outras já estão mortas e desmilinguidas, a cabeça de Medusa se petrifica em um instante anterior.

### *Medusa e as icamiabas*

Depois de ter exposto o grupo de degolados de Caravaggio, vejo que a impressionante cabeça de Medusa foi desenvolvida após muitos anos de estudo sobre a degola e o estado da cabeça. Talvez por isso, ainda hoje, muitos pintores retornem a ela para refletirem sobre a cabeça decapitada, de modo que Lindote a retoma para contar sua narrativa. É interessante que o artista não procurou criar apenas uma versão da mitologia de Medusa, mas escolheu criar a versão da versão de Caravaggio, uma cópia. Dessa forma, agora que foram expostos alguns elementos importantes sobre a Medusa de Caravaggio, eu gostaria de tecer as relações com a obra de Lindote.

A história de Medusa se parece, em partes, com a mitologia das guerreiras amazonas do Brasil. As icamiabas matavam os homens que tentassem incomodá-las em seu território — e o mesmo acontecia com Medusa em seu jardim. Medusa era uma mulher bonita, com longos cabelos, e as icamiabas eram conhecidas pela mitologia por terem longos cabelos negros (MINDLIN, 1999) e serem cobiçadas pelos homens, assim como a górgona. Acima de tudo, eram mulheres temidas e desejadas por homens, representavam perigo. Foi esse o sentido que Freud (1996) deu à cabeça de Medusa. Para ele, a górgona era uma mulher castradora e castrada. “Decepar a cabeça = castrar. O medo da Medusa é, então, medo da castração, que está ligado a uma visão amedrontadora” (FREUD, 1996 p. 175). A cabeça em si e as cobras seriam esses símbolos fálicos que estão decepados. Além disso, a ideia da cabeça petrificar com o olhar ou estar petrificada também é associada à ereção. Para o autor, a cabeça de Medusa tem essa ideia dupla, castração e ereção, poder e des-poder, atração e repulsa.

Elas também carregam histórias sombrias na sua mitologia. Medusa foi estuprada no templo de Atena por Poseidon, por isso recebeu a vingança de Atena. A lenda das icamiabas contadas pela tribo Tupari relata que o grupo de mulheres surgiu por uma vingança dos homens de seu grupo. O mito diz que as mulheres tinham relações sexuais com uma anta e que o animal lhes dava muito prazer, mas um dos maridos descobriu, cortou fora o pênis da anta e jogou todo o sangue na cabeça da mulher, humilhando-a como uma forma de punição (MINDLIN, 1999). Depois desse acontecimento, as mulheres teriam abandonado a tribo para viverem sozinhas na mata. As duas mitologias têm origem na punição de um ato sexual: no caso de Medusa, o sexo

(estupro) no templo era uma profanação e, no caso das icamiabas, elas estavam profanando por terem prazer com a anta e não com seus maridos.

A Medusa/Icamiaba de Lindote é muito maior em dimensão que a Medusa de Caravaggio no escudo. Além do tamanho, há outras coisas que as diferem. O corpo de Medusa não aparece nas obras de Caravaggio, enquanto na versão de Lindote irrompe como pedaços de carne em forma de dois mapas, da América Latina e do estado do Amazonas. A obra do escudo tem o corte reto, feito por uma navalha, enquanto a outra não tem, pois seu pescoço é como o de uma carne rasgada, comida pelas serpentes ou pelas plantas carnívoras. Sem dúvidas, as serpentes da obra de Lindote são mais cruéis (Figura 66), elas se misturam com a fauna e algumas têm bocas como as carnívoras. Apesar de as duas cabeças terem expressões idênticas, uma das coisas mais interessantes na versão de Lindote é a marca na bochecha, que não é própria da Medusa de Caravaggio.



Figura 66: Fernando Lindote, detalhe da obra *Icamiaba e a Escolha de Ajuricaba*, 2021. 200 × 200 cm. Óleo sobre tela. Coleção particular.

A cicatriz vermelha que marca a cara de Medusa, como se a carne estivesse se rompendo, são as pernas do rio Amazonas, rio que leva o nome das guerreiras que viviam na região. Foi também nesse rio que Ajuricaba se suicidou. A lenda conta que as águas dos rios Negro e Solimões (vertentes do Amazonas) não se misturam por conta do sangue do guerreiro, pois é o lugar onde ocorreu a sua morte. O corpo da Medusa/Icamiaba é engolido por toda a

natureza da região, é a antropofagia do lugar. As mortes não são totalmente mortes, elas viram natureza, as icamiabas viram as próprias serpentes. Assim como o sangue da Medusa da mitologia de Ovídio, o sangue que Medusa derramou virou cobra, como se ela fosse se transformando em animal.

## 5.2 A CABEÇA TROFÉU

A cabeça de Medusa se tornou um objeto após Perseu decapitá-la, convertendo-se em uma espécie de arma que petrificava os inimigos do semideus. Perseu, foi capaz de tornar petrificado o petrificante, desdobrando a violência da própria captura (MARIN,1997). De acordo com a mitologia, o herói saiu em sua aventura com o propósito de capturar a cabeça de Medusa e entregá-la a Polidecto. De certa maneira, então, esse objeto é um troféu (sinal visível de vitória), uma conquista do herói que, em sua batalha, consegue uma recompensa. Quando penso que a pintura de Caravaggio se trata desse troféu, da cabeça que pode ser trocada por sua liberdade, me questiono sobre o sentido de cabeça troféu na obra de Lindote. Afinal, o corpo de Medusa/Icamiaba foi severamente desmantelado: seria mesmo a natureza que devora ou ela é o troféu dos portugueses, já que o extermínio de várias nações indígenas do Amazonas ocorreu devido aos extermínios no Brasil Colônia?

A lógica da cabeça troféu remonta ao período Neolítico. “Ao longo da história da humanidade, a decapitação de inimigos em batalhas ou de prisioneiros, foi associada à administração da justiça ou à confecção de talismãs de guerra” (NASCIMENTO, 2007, p.367). A questão da cabeça troféu remete a diversas tribos e tradições do mundo todo. Vários foram identificados como “caçadores de cabeça” entre esses povos, dos quais se destacam as pequenas cabeças jivaro — ou as tsantsa, como eram chamadas. Muitos museus pelo mundo têm, no mínimo, uma cabeças dessas, pois ficaram muito famosas no século XIX. Peças assim, por exemplo, são objetos do acervo do Museu Nacional de Imigração e Colonização de Joinville (MNIC) (Figura 67) e do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Figura 68).



Figura 67: Cabeça jivaro. Museu Nacional de Imigração e Colonização de Joinville (MNIC). Acervo do MNIC.

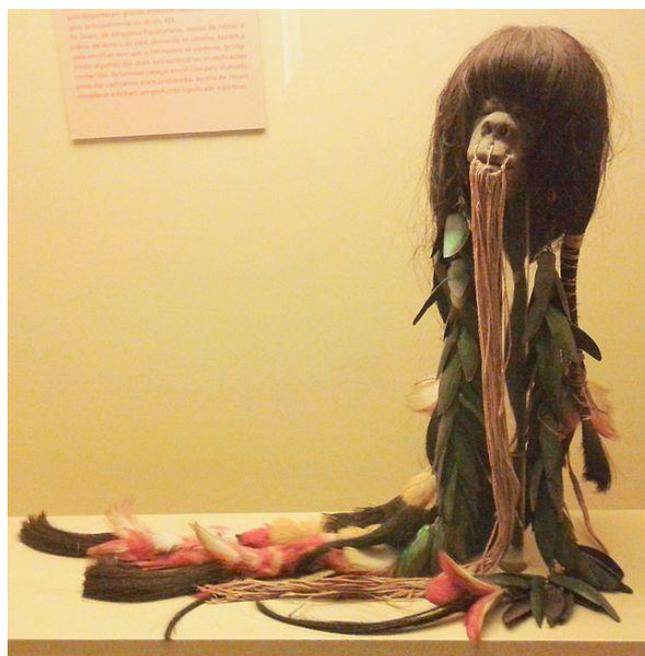


Figura 68: Múmia de cabeça, tsantsa. Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 6 de junho de 1818, Rio de Janeiro, Brasil.

Muitos colecionadores ficaram fascinados pelas cabeças jivaro, tanto que pagavam muito para obterem uma para sua coleção. Elas ficaram tão populares que, em certo momento, contrabandistas vendiam pequenas cabeças de macacos no lugar das tsantsa. Essas cabeças marcam a história do imperialismo colonial, pois os colonizadores incentivavam os povos jivaro a guerrearem com outras tribos para poderem conseguir mais cabeças e comercializá-las. Sua popularidade se deu também pela maneira como elas eram construídas.

Os jivaro eram povos que viviam no noroeste da floresta Amazônica, em regiões onde ficam o Peru e o Equador. O ritual pertencia à lógica de vitória dos guerreiros, que partiam para a guerra e arrancavam a cabeça dos indígenas da outra tribo. Cada guerreiro jivaro chegava em sua tribo com as cabeças daqueles que tinham matado. Enquanto voltavam para sua aldeia, os guerreiros vitoriosos começavam o processo de embalsamamento, fazendo uma incisão na parte de trás do pescoço. Em seguida, pele com cabelo, músculo, cartilagem e tecido conjuntivo eram retirados do crânio. Esta peça macia era aquecida, mas não fervida, em água por três dias em um pote de barro especialmente feito para este fim (NASCIMENTO, 2005).

A superfície externa da pele era polida com pedras quentes e macias e a cabeça era cuidadosamente modelada para manter sua morfologia enquanto encolhia. Os lábios eram perfurados em três pontos e amarrados com fibras durante o encolhimento. Fumaça, extratos de ervas e carvão, progressivamente, mudavam a cor da pele para um marrom escuro, mas o cabelo não se modificava ao encolher (NASCIMENTO, 2005). Depois do encolhimento, a cabeça era devidamente penteada e adornada com fios de algodão, penas e assim por diante. Após as cabeças passarem por esses rituais feitos para espantar o espírito que as habitava, elas eram penduradas em um colar. O guerreiro devia usar as cabeças no colar durante um tempo, assim, o espírito inimigo não habitaria mais a cabeça. Depois que esse tempo passava, as cabeças eram jogadas para as crianças brincarem ou eram vendidas. As cabeças eram pequenos troféus de um guerreiro e, após a prática do encolhimento, eram penduradas em seu pescoço como atributo de poder.

Esses rituais de decapitação e exposição de cabeças como troféus não são apenas temáticas de povos não ocidentais. Como já apresentei aqui, elas são temas da mitologia grega e romana, como a Medusa, mas também fazem parte da mitologia cristã, como David e a cabeça de Golias. Existem ainda nas histórias bíblicas, com a narrativa de Salomé com a cabeça de São João Batista, cuja cabeça na bandeja se tornou um ícone da cabeça troféu. Há diversas pinturas que abordam a narrativa de Salomé, provavelmente uma das mais pintadas entre as cabeças ausentadas. Gostaria, então, de explorar algumas delas para compreender de que forma foram pintadas e tecer uma relação com a cabeça troféu de Medusa.

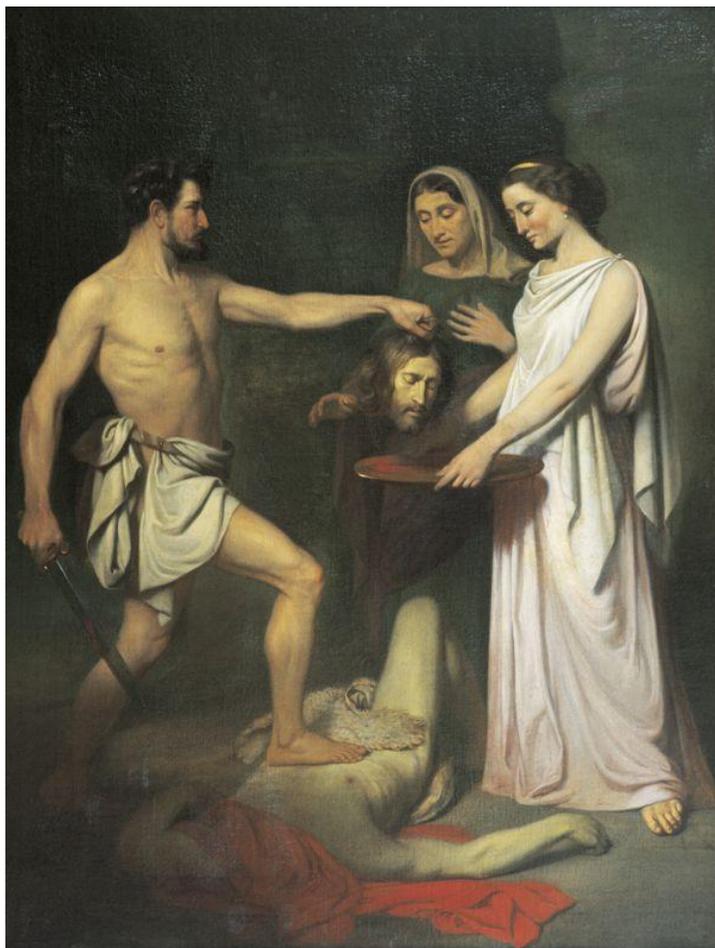


Figura 69: Victor Meirelles, *Degolação de São João Batista*, 1855. Pintura, óleo sobre tela. 130 x 97 cm. Museu Victor Meirelles, Florianópolis.

Na obra *Degolação de São João Batista*, de Victor Meirelles (1832-1903) (Figura 69), o carrasco pisa sobre o corpo cadavérico do santo, mas tamanha rigidez do corpo não afunda o pé no abdômen, revelando um corpo de mármore, sem carnalidade. O rígido corpo não tem pescoço e é escondido por um manto vermelho. Meirelles não expôs o membro decepado, cheio de sangue, escolhendo outra alternativa. O carrasco segura em umas das mãos a adaga, da qual escorrem alguns pingos de sangue, e estende a mão com a cabeça de São João Batista em direção a Salomé. A cabeça é serena, sem muita expressão, não tendo a mesma dramaticidade das obras de Caravaggio. O artista esconde a mutilação e estanca o sangue, no entanto, desvela o órgão sexual de João Batista.

Da cabeça escorre o cabelo, junto das vestes de Herodias. As linhas do drapeado apontam para baixo, em direção ao órgão descoberto pela lã de São João Batista. As vestes de Herodias só estão nessa direção porque a mão dela, estranhamente, flutua sobre o mesmo local. O cadáver no chão tem a perna dobrada e, mesmo depois de não ter mais cabeça, o corpo continua com a coxa estendida, apontando para a cabeça. Salomé estende a bandeja para receber a cabeça e, no detalhe de sua mão, o dedo indica novamente a região em que está o pênis do

morto. Meirelles coloca algumas questões no centro da obra: por que São João Batista estava desnudo antes de ser degolado? Teria sido ele seduzido pelo carrasco? Seria ele o herege? Ou, quem sabe, a vingança de Herodias e Salomé era mais cruel do que esperávamos? Teriam elas mandado o carrasco violar a pureza do santo? Sobretudo, a cabeça continua sendo o centro da narrativa da obra, pintada de frente, pronta para ser colocada em seu prato.



Figura 70: Artemisia Gentileschi, Salomé com Cabeça de São João Batista. 1610/1615. Pintura, óleo sobre tela. 84 x 92 cm. Museu de Belas Artes de Budapeste.

Artemisia Gentileschi (1593-1656) também pintou diversas cenas de decapitação, tendo em sua coleção de degolados uma pintura de Salomé com a cabeça de São João Batista (Figura 70). No primeiro plano da obra, Salomé segura com força a bandeja que recebe a cabeça de São João Batista. O braço de Salomé, nesse primeiro plano, invade o espaço do espectador — grande, firme e imponente, ele mostra sua força, um corpo tão robusto quanto o do carrasco. Salomé olha diretamente para a cabeça, checando se o trabalho foi bem-sucedido, pois, de acordo com sua força, ela mesmo o teria feito, apenas quis evitar a fadiga. Ao fundo, vemos o carrasco olhando-a com as sobrancelhas curvadas, aparentando querer a aprovação da mandante do crime.

O olhar do carrasco carrega um sentimento de medo, já que poderia ser sua cabeça ali na bandeja. Artemisia dá esse recado, já que coloca a cabeça dos dois homens na mesma direção e posição. Não sabemos se Salomé gosta do que está vendo, pois a cabeça de São João não exime dor, parece serena e em paz. A Salomé de Artemisia não é uma moça inocente que apenas obedece às ordens da mãe e também não é a *femme fatale*. Sua pintura se iguala a muitas outras

apenas no fato de pensar na cabeça de São João Batista em uma narrativa de vingança sobre o inimigo.

No fim do século XIX, Salomé foi um tema recorrente nas pinturas, principalmente entre os pintores franceses (MORAIS, 2017). Os artistas ficaram encantados muito mais pela figura de Salomé do que pela narrativa bíblica. Ela também influenciou diversos escritores, entre eles Oscar Wilde e Gustave Flaubert. A figura da dançarina era associada à de *femme fatale*. Salomé se encontrava sedutora, com roupas transparentes, seios grandes à mostra e, em algum canto ou lugar da tela, era posta a cabeça de São João Batista. Alguns pintores se inspiraram nas histórias de Wilde que traziam uma Salomé apaixonada por São João Batista (MORAIS, 2017). Esses modelos podem ser observados nas Salomé de Henri Regnault (1843-1871), Aubrey Beardsley (1872-1898), Jean Benner (1836-1906), Gustave Moreau (1826-1898), Gustav Klimt (1862-1918), entre outros.

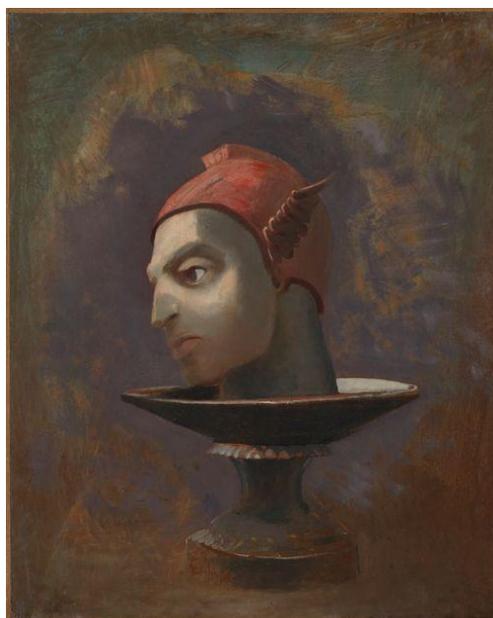


Figura 71: Odilon Redon, Cabeça de Perseu, 1875. Pintura, óleo sobre tela. 54,7 x 45,7 cm. Museu Kröller-Müller, Holanda.

Entre esses artistas, apresento Odilon Redon (1840-1916), que pintou várias versões de Salomé, das inocentes e também das *femme fatale*. Ele produziu outras várias pinturas com cabeças e algumas delas fazem menção a São João Batista (Figura 71). Uma das referências pode ser vista nessa cabeça cortada e posta sobre a bandeja, remetendo, dessa forma, ao ícone da cabeça de São João Batista. O membro não pertencia ao santo, mas a Perseu, que ainda usa o elmo recebido por Hades. Ele inverte a história de Medusa e Perseu, pois, nesse sonho, quem perdeu a cabeça foi o herói, e quem sai vitoriosa é Medusa. Assim, relaciona a figura de Salomé

com a de Medusa: poderia ser essa cabeça um objeto petrificado pela górgona, paralisado de olhos abertos e insatisfeito com o seu destino? Perseu se torna ausente, Medusa se torna presente.



Figura 72: Giovan Francesco Maineri, Cabeça de São João Batista, 1502. Pintura, óleo sobre tela. 44 x 30 cm. Brera Pinacoteca, Milão.

Na pintura do italiano Giovan Francesco Maineri (1489-1506), a cabeça de São João Batista (Figura 72) flutua sobre a bandeja como se estivesse em uma queda. Ele foi um dos poucos pintores que retratou o corte dos ossos, da carne e das veias. Apesar de ter exposto o corte do pescoço, não exagerou no derramamento de sangue. O santo não está pálido, nem necrosado, flutua sereno com uma auréola negra em torno de si. A cabeça sobre a bandeja é tema de alguns pintores que pensaram o *memento mori* e as *vanitas* com cabeças, não crânios. A pintura de Maineri parece uma natureza morta porque se assemelha a um pedaço de carne cuidadosamente colocado em uma cozinha, enquanto a auréola remete aos santos das iconografias bizantinas.



Figura 73: Peter Paul Rubens, Festa de Herodes, século XVII. Pintura, óleo sobre tela. Galeria Nacional da Escócia, Edimburgo.

A história de Salomé pode ser vinculada a um ritual bastante excêntrico, pois ela manda arrancar a cabeça de São João Batista (Figura 73) e colocá-la sobre um refratário nobre, a fim de expor seu troféu em um banquete. Esse ato quase canibal ou ritualístico foi captado por Peter Paul Rubens (1577-1640), que pintou a celebração final da cabeça de São João Batista após Salomé colocar o pedaço do santo sobre a nobre louça e levá-lo até a festa de Herodes. A dançarina leva a cabeça ao grande banquete assim como os servos carregam as bandejas com os patos e as frutas.

Salomé apresenta a Herodes seu troféu e sua mãe puxa o metal, sorridente, espetando com delicadeza a cabeça com um garfo. Herodes, apesar de segurar a toalha com ar preocupado, parece estar contente, afinal, seu inimigo está morto. Um homem bêbado e rechonchudo olha para a cabeça como se esperasse ver um bolo, enquanto isso, os outros esticam o pescoço para observar o que tem no prato. Atrás de Herodes, uma senhora sorri para Salomé. Ela segura um prato embaixo do braço e não se sabe se ela gostaria de repetir o feito da dançarina ou se só queria um pedaço da comida misteriosa. O único personagem que não está atento à cabeça é o menino que olha diretamente para nós, como se nos flagrasse observando tal atrocidade.

Colocar a cabeça sobre uma bandeja é uma maneira peculiar de pensar a cabeça ausentada do corpo. Além de conter a noção de triunfo, também é antropofágica, pois uma bandeja serve para servir comida. Agora trago esse pensamento do troféu também como comida, também como peça de vitória do caçador, para pensar a Medusa/Icamiaba. Na obra de

Lindote, ela tem o duplo sentido, como cabeça de icamiaba, indígena, o pedaço de seu corpo pode simbolizar a morte de seu povo. Com isso, a cabeça é o troféu dos colonizadores. Por outro lado, a história da Medusa simboliza a raiz das mitologias das culturas que são berço da Europa. A mata que devora a cabeça de Medusa é a cultura brasileira antropofágica que “devora e deglute” a cultura europeia, como disse Oswald de Andrade (1976).

### 5.3 A CABEÇA COMO VANITAS



Figura 74: A flor do dia vasto é uma obra de Fernando Lindote, 2014, óleo sobre tela 100x100 cm. Nd mais. B) Sem título, 2014, óleo sobre tela, 70x70 cm. Prêmio Pipa.

Assim como Caravaggio, Lindote também é um pintor de naturezas mortas. Podemos observar nas imagens acima (Figura 74) os crânios como ponto central das pinturas. A primeira obra tem a caveira revirada e, sobre ela, uma sutil borboleta da mesma cor que a flor. Na segunda (B), o crânio parece derreter em chamas, inferno, explosão, fim do mundo. As obras trazem a ideia de efemeridade da cabeça humana, sendo habitada por um inseto ou derretida pelo fogo. Não é à toa que Lindote traz a cabeça de Medusa nessa obra, pois ela é coisa entre a presença e a ausência de uma vida, uma Medusa que, de pessoa, vira coisa. De todo modo, diversos artistas na história da arte trabalham predominantemente com a cabeça como vanitas — e mostrei várias delas neste capítulo, como aquelas sobre a bandeja. Nem todas foram pintadas no instante derradeiro. Alguns pintores exploraram a putrefação da cabeça, levaram as cabeças que rolaram pelo cadafalso para seus ateliês e as utilizaram como modelo. A cabeça putrefata, que gera uma sensação de ojeriza, foi pintada por alguns nomes como Théodore Géricault (1791-1824).



Figura 75: Théodore Géricault, Cabeça Cortada, 1818. Pintura, óleo sobre tela. Museu Nacional de Estocolmo.

Théodore Géricault foi um artista famoso por pintar pedaços cadavéricos — entre eles, muitas cabeças. Observo, nessa primeira imagem (Figura 75), um grande pano que ocupa toda a tela. Sua cor se modifica pelo sangue e pela luz que surge, provavelmente, de uma vela, uma cena pintada na penumbra, em um calabouço ou um porão escuro. O panejamento foi posto em cena arquitetadamente, ele é o torso do corpo ausente das cabeças, separa o homem da mulher. Também remete à cama de um casal, o homem com a cabeça para cima e a mulher virada para seu amado, uma ironia ao ideal romântico e uma denúncia às práticas punitivas do período, século em que a guilhotina foi o centro dos espetáculos no meio das praças e a cabeça foi a protagonista do show de horrores.

Os cortes das cabeças estão limpos, não há vestígios de vísceras, há apenas o sangue que mancha o pano branco e alguns pontos na barba do homem, respingos do corte reto feito pela guilhotina. A carne tem aparência putrefata, com partes escuras e partes pálidas. O homem, com barba rala e orelhas salientes, tem o rosto ossudo e magro, com rugas no pescoço causadas pela leve abertura na boca. O olho aberto do morto dá sensação de movimento, olha para nós enquanto revira para dentro. Alguns aspectos da fisionomia da cabeça masculina podem ser causados pelo alto estado de putrefação, como aqueles vistos no nariz afinado e na cavidade dos olhos.

A outra cabeça aparenta ser de uma jovem mulher, com traços pueris sem marcas da idade. Mais inchada que a outra cabeça, as bochechas são levemente roliças e, em alguns momentos, se assemelha à pequena cabeça de uma criança que dorme inocentemente. Apenas parte do cabelo é exibida na cena — provavelmente foram cortados ou estão presos por um coque. As sobrancelhas estão bem desenhadas e contornam os olhos serenos e fechados.



Figura 76: Théodore Géricault, Cabeça de Homem Morto ou Executado Criminal, 1818. Pintura, óleo sobre tela. Coleção particular, Paris.



Figura 77: Théodore Géricault, O Guilhotinado, 1818. Pintura, óleo sobre tela. 40,5 x 49,5 cm. Museu Real da Bélgica.

A cabeça do homem utilizada na primeira pintura (Figura 75) serviu para o artista como modelo várias vezes. Géricault gostava de estudar pintura, olhando para a coisa que estava pintando. “Graças à intervenção de um amigo médico, Géricault removeu alguns membros decepados do necrotério e os levou para sua oficina: pernas, mãos, fragmentos de coxas, cabeças decapitadas” (SANTOS, 2015 p.12). Podemos observar os pedaços de corpos em várias das obras de Géricault, como a *Balsa da Medusa* (1818-1819) e a natureza-morta de pernas, pés e braços. O artista levava os membros para seu ateliê e criava diversas composições para pintar

determinadas cenas. “Dizem que naqueles dias sua oficina cheirava a morte. Ele até construiu uma réplica real da balsa e lá empacotou os pedaços de carne” (SANTOS, 2015 p.12).

A segunda cabeça (Figura 76) é colocada de lado em outra configuração, apoiada no mesmo lençol, sobre um banquinho de madeira. Sua aparência é mais eivada, a carne é seca e escura, parece ter ficado por dias na oficina do artista. Géricault foi um admirador de Caravaggio, observava o claro e o escuro de sua obra e, possivelmente, também o aspecto da carnalidade que ia ao limite. A organização dos cenários é própria da natureza morta, a cabeça não é mais retrato é coisa. As cabeças de Géricault têm marcas do osso da caveira que se assemelham às vanitas de Jacopo Ligozzi (Figura 78).



Figura 78: Jacopo Ligozzi, Memento Mori com Cabeça Decapitada, 1604. Pintura, óleo sobre tela.

O artista italiano Jacopo Ligozzi (1547-1627) pintou diversas vanitas com cabeças mortas. Além de retratar cenas bíblicas, também foi um ilustrador de plantas e animais. O artista visitava alguns jardins botânicos e, provavelmente, teve a oportunidade de estudar cadáveres humanos (TONELLI, 2014). Seu trabalho aborda especificamente o tema da transitoriedade da vida e as consequências da morte. Seus *mementos mori* não apresentam apenas crânios, mas demonstram uma cabeça em plena decomposição, mostrando a passagem das coisas vivas para as mortas, como essa cabeça sobre a linda almofada de veludo azul que olha no espelho e para nós simultaneamente. Ela olha para o espelho e a beleza da qual se orgulhou a vida inteira jaz apodrecida e comida pelos vermes. A dama cultivou não apenas a beleza, mas deu valor às pérolas e às joias de ouro, inclusive, tenta levar para outra vida o brinco que ainda se segura no

resto de carne da orelha. Além dos pequenos vermes que comem sua carne e da mosca que pousa sobre sua testa, observamos um animal demoníaco que se apoia sobre sua cabeça. Exalta-se uma espécie de julgamento divino, pois todos os bens materiais e a vaidade não podem nos levar para o céu.



Figura 79: Antoine Wiertz, Uma Cabeça Decepada, 1855. Pintura, óleo sobre tela. 43 x 57 cm. Museu Real de Beaux Arts, Bélgica.

Os estudos na pintura de cabeças decapitadas podem ser vistos em algumas obras de Antoine Wiertz (o pintor citado no início deste capítulo, que observou as cabeças sendo cortadas para ver se elas pensavam). Provavelmente essa obra (Figura 79) foi pintada a partir das memórias de Wiertz, do momento em que analisou as cabeças decapitadas, pois o artista mostra para o espectador a visão de baixo do cadafalso. De certa maneira, como chama atenção Daniel Arasse (1989, p. 141), “o cadafalso era a visão última do percurso e de seus desvios, seu inelutável ponto de chegada, o lugar imóvel onde se representa o último ato”.

Junto da madeira e das palhas, ali está a cabeça caída. A palha esconde o corte da guilhotina, misturando-se com o tom de pele do morto. Os cabelos oleosos arrepiados para cima ainda carregam a marca da mão do carrasco. Ao fundo, podemos ver a cabeça das pessoas que assistem horrorizadas ao momento da decapitação. A cabeça revira os olhos e talvez está terminando de pensar, é o momento em que tenta respirar e não consegue, apenas sente a dor e vê o escuro.

Explicitei aqui alguns exemplos dessas cabeças cadavéricas e de como muitos artistas experimentaram pintá-las após estarem mortas há algum tempo. Nelas, vemos algumas diferenças no sentido da carne — nesse caso, aparentam ser como objetos descartados, como

vanitas ou como peças de um cenário do espetáculo da guilhotina que foram abandonadas, jogadas fora. É uma carne a ser descartada, que deixará logo de ser carne e se tornará apenas osso. Aqui, a cabeça não é o troféu, são cabeças degoladas, são um aviso aos desajustados, já que a guilhotina foi criada com o intuito de forjar uma consciência pública e civilizatória. A cabeça putrefata, assim como as vanitas, nos mostra um alerta sobre a perecibilidade da vida, por ter relação entre a carne e o osso. Esse tipo de carne contrasta com a carne que é comida, a carne fresca. E é essa carne própria para o alimento que Adriana Varejão (1964) procura apresentar em sua natureza morta.



Figura 80: Adriana Varejão, Varal, 1993. Óleo sobre tela. 165 x 195 cm. Coleção Juan Varez Madrid.

O corpo em pedaços é algo constante nas obras da artista. Assim como os azulejos na obra *Varal* (Figura 80), o corpo é fragmentado pela pintura dos quadrados, montados como peças de um quebra-cabeça. A incrível fatura da obra dá a ilusão de que sua base é feita de azulejos, não de óleo sobre tela, um legítimo *trompe l'oeil*. A divisão entre os azulejos é suja, bem como suas rupturas, que se misturam em uma cisão entre a coloração do branco que se modifica de peça a peça. As referências da cor azul vêm da azulejaria portuguesa, comum nas cozinhas dos casarões do século XVIII. No entanto, a azulejaria na obra de Varejão vai muito além disso. Para Lilian Schwarcz (2014), os azulejos nas obras de Varejão são tão híbridos quanto sua arte. A pesquisadora destaca alguns pontos relevantes sobre a história da azulejaria que vão ao encontro da obra da artista:

Originalmente encontrada nos povos árabes, mas também na Índia, no Marrocos e na China, a técnica dos azulejos, com sua fácil portabilidade, ganhou o mundo no porão dos navios, na garupa dos camelos ou, mais contemporaneamente, no espaço dos aviões. A própria evidência material do azulejo lembra o diálogo, a troca, o roubo, uma vez que o material virou patrimônio comum do Ocidente até o Oriente. A arte teria sido introduzida em Portugal, via Espanha, pelos povos marroquinos, que por sua vez teriam aprendido as primeiras técnicas dos persas. Portanto, já em seu nascimento, o azulejo é um híbrido, aliando e dividindo povos e culturas e colocando-os em circulação (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 104).

A trilha dos azulejos inspira o gesto da artista de fazer relações e associações de diversas culturas. Isso é visível na obra *Varal*, pois os pedaços de corpos são pendurados como os alimentos nas cozinhas europeias. A carne é fragmentada pelos azulejos brancos, criando uma falha na continuidade dos membros. O corpo pertence a Cristo, já que a mão carrega sua chaga e faz o gesto de paz e concórdia, além da cabeça possuir sua fisionomia.

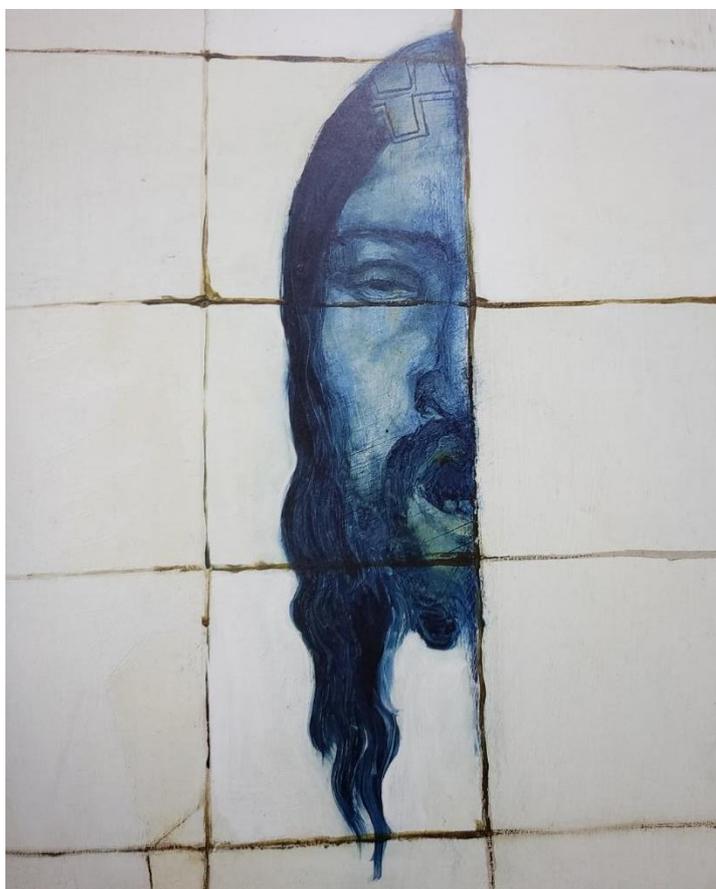


Figura 81: Adriana Varejão, detalhe - *Varal*, 1993. Óleo sobre tela. 165 x 195 cm. Coleção Juan Varez Madrid.

A cabeça de Cristo (Figura 81) se assemelha à iconografia do *Pantocrator*, mas é cortada ao meio pela linha do azulejo. Os olhos e a boca têm as mesmas feições das cabeças de Golias de Caravaggio, olhos semiabertos e boca aberta. Jesus está com a cabeça raspada e

carrega na careca uma espécie de grafismo indígena. Para Adriano Pedroso (2013, p. 58), “(...) o desenho feito na fronte raspada da cabeça de Cristo indica que ele foi morto com um golpe na cabeça com uma bordana, arma indígena”. A história dessa obra tem uma narrativa com início em outro trabalho de Adriana Varejão.

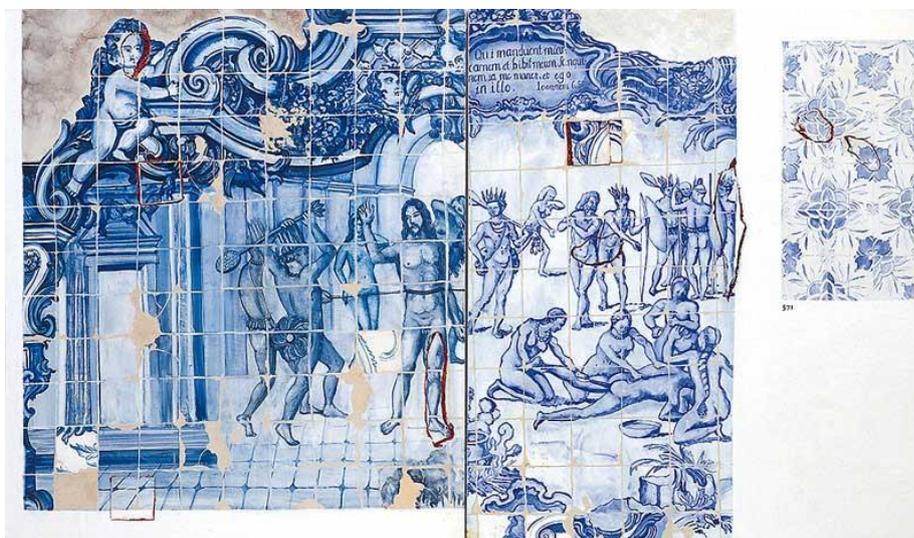


Figura 82: Adriana Varejão, Proposta para uma Catequese - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento, 1993. Óleo sobre tela. 140 x 240 cm. Coleção Daniela de Camaret.

Em *Proposta para Catequese – Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento* (Figura 82), a artista coloca Cristo no centro da tela e seu corpo ainda está inteiro. Ele ergue as mãos e pede paz antes de ser acertado pela bordana indígena. Logo será decepado, seus órgãos serão arrancados e parte dos membros serão comidos pelos tupinambás. A outra parte será pendurada no varal de carnes, como é costume do cristão europeu ao expor a carne de animal. A cena é integrada em uma mistura das imagens de Theodore de Bry, em meio às ruínas e aos adornos das igrejas barrocas, com cabeças aladas e anjos. No detalhe acima, “a frase retirada do Evangelho refere-se originalmente à transubstanciação do pão e do vinho no corpo de Cristo ‘Aquele que come do meu corpo e bebe do meu sangue está em mim e eu nele’” (SCHWARCZ, 2014 p. 131). Essa relação transcendental com o corpo de Cristo é muito parecida com algumas relações entre alguns povos canibais, que transcendiam a força do alimento ingerido em alguns sacrifícios.

Adriana Varejão percorre a história da arte, criando montagens com os personagens de gravuras e quadros, muitas delas referentes à história do Brasil. A artista revira o universo de Theodore de Bry e suas gravuras feitas a partir das histórias dos tupinambás, inspiradas nos escritos dos viajantes, crônicas de nativos canibais que eram feiticeiros que viviam nus. Além

das figuras canibais, ela utiliza as alegorias da América, feitas por de Bry em forma de *figuras de convites*.



Figura 83: Adriana Varejão, Figura de Convite III 2005 e II 1998. Pintura, óleo sobre tela. 200 x 200 cm. Coleção particular.

As *figuras de convites* (Figura 83) são figuras conhecidas na azulejaria portuguesa. Elas são encontradas nas entradas de palácios, conventos e jardins, convidando a pessoa a entrar no estabelecimento, como imagens de boas-vindas, e mostrando a direção a ser seguida. As imagens são símbolos da civilidade europeia, dos bons modos dos cortesãos. Adriana Varejão mistura essas figuras com as mulheres *guerreiras picts*, presentes no livro “América”, de Theodor de Bry. Elas são fortes, com o corpo todo tatuado — encontro aqui uma relação entre os grafismos indígenas pintados nos corpos e as tatuagens das *picts*. As *guerreiras picts* geralmente são associadas às amazonas, como as icamiabas.

Com uma das mãos, apontam a direção correta a seguir e convidam o espectador para um almoço canibal. Os azulejos dessa casa indicam que a carne preparada nesse banquete é humana, pois pedaços humanos são figurados ao fundo. Na outra mão elas carregam uma cabeça como se carregassem um pedaço de frango para o almoço.



Figura 84: Adriana Varejão, Figura de Convite III 2005 e II 1998. Pintura, óleo sobre tela. 200 x 200 cm. Coleção particular.

Será que essas cabeças serão servidas em uma bandeja? Provavelmente não. A guerreira foi à caça, decapitou seu inimigo e carrega o troféu pelos longos cabelos. Algo interessante é que a expressão da decapitada é a mesma que a da guerreira. Parece que a própria cabeça convida o espectador a devorá-la. Em um mesmo gesto caravaggiano, a artista pinta seu próprio retrato na cabeça decapitada, mas, ao invés de se pintar como um monstro, sua expressão é de uma mulher serena. As cabeças também não vertem sangue, como as de Caravaggio, e as vísceras e a carne vermelha saem da parede e são escondidas pelo azulejo, como podemos ver na parte inferior da obra.



Figura 85: Adriana Varejão, *Varejão Acadêmico - Heróis*, 1997. Óleo sobre tela. 140 x 160 cm. Coleção particular.

Em *Varejão Acadêmico - Heróis* (Figura 85), a artista arranca o escopo da obra de alguns pintores acadêmicos brasileiros, tira os personagens de sua paisagem e os transforma em nacos de carne. Encontramos a cabeça do índio Tamoio, da obra *O Último Tamoio* (1883), de Rodolfo Amoedo (1857–1941), recortado um pouco abaixo do pescoço, de olhos fechados e boca semiaberta — a artista matou pela segunda vez o indígena. A outra cabeça ao seu lado pertence ao *Marinheiro Simão* (1853), pintura de José Correia de Lima (1814-1857) que tem a cabeça mutilada em dois pedaços, tanto que quase nem conseguimos identificar o rosto de Simão. Acima, de cabeça virada para baixo, vemos a *Cabeça de Homem* (1856), de Victor Meirelles (1832–1903): degolado, a carne escorrega no azulejo, deixando rastros de sangue. Outros pedaços de corpo também estão descartados ao lado, como pés, braços, mão e o peitoral de *O Derrubador Brasileiro* (1879), de Almeida Junior (1850-1899).

Essas figuras foram pintadas por artistas acadêmicos em um período em que emergia o discurso de ‘povo herói’. Tratava-se da ilusória ideia de povo brasileiro herói, que deveria trabalhar pela sua terra e pela construção do país, um discurso nacionalista que aguçava a ideia de identidade e regionalismo do povo brasileiro. Adriana Varejão mata esses personagens que representam o povo brasileiro, os mutila e os transforma em coisas, revelando a chacina ocorrida com os trabalhadores, pois, para ela, não existem os heróis.

As cabeças nas pinturas de Adriana Varejão viram carne, alimento canibal e cultural. O trato da pintura em relação às cabeças é original, pois a carne é feita de várias camadas de

tinta revestida por um *trompe l'oeil* de azulejos. Ela produz, com isso, uma crítica à noção de carne, porque para a grande parte dos indígenas que vivia no Brasil, os animais e a floresta não se diferenciavam dos humanos. Entra em jogo aqui a questão da hipocrisia do discurso de civilização do período de colonização, de que os europeus eram civilizados e deveriam catequizar os povos canibais. A partir dessas reflexões nota-se muitas relações entre as obras de Varejão com as pinturas de Lindote. A Medusa de Lindote se associa a uma natureza morta, porque se apresenta em um instante que vira coisa, no instante da morte. Ela também é carne, como comida para as serpentes e para a floresta.

### *Considerações sobre o capítulo*

Neste capítulo, estabeleci conexões entre a obra de Lindote e de outros artistas, pensando nas diversas maneiras pelas quais eles pintaram a cabeça decapitada. Essas relações foram capazes de mostrar em que ponto a Medusa/Icamiaba se aproxima ou se distancia dessas outras pinturas. Os artistas pintaram de diferentes formas a cabeça ausentada: junto a um corpo, em um ângulo inusitado, agarradas por uma mão, observadas olho no olho, boquiabertas, assustadas, com o olho revirado, sangrando, com o corte limpo, em um prato, putrefatas e como alimento. São todas o ponto central de um cenário de horror, mesmo que algumas sejam irônicas ou mesmo isoladas.

Elas são aterradoras, pois carregam um sentido duplo, possuem algo muito pessoal e, ao mesmo tempo, são projetadas como objetos. O caráter subjetivo delas se deve às expressões muito carregadas, que passam a sensação de que estão pensando — é o último olhar da última visão da vida. Essa cisão da vida também nos causa horror quando pensamos nela como uma punição, como técnica de punição, noção disciplinar, como explorou Foucault (2009). Para o pensador, o suplício era a “arte de fazer sofrer” e o show de tortura era a forma de repressão penal que marcou o corpo, principalmente entre os séculos XVIII e XIX. Por outro lado, a cabeça era o troféu do suplício, o símbolo do triunfo, que, depois que o espetáculo era encerrado, era deixado de lado, inanimado, sem vida, objeto descartado em alguns casos. Em outros casos, esse troféu se tornou objeto de importância, objeto de desejo.

A cabeça de Madusa/Icamiaba também carrega essa dualidade, mas está além disso. Em seu rosto, compreendo que o que a Medusa de Lindote pensa no instante derradeiro é o seu fim, o fim humano. A cabeça de Caravaggio foi feita em um período do desenvolvimento do antropocentrismo, de expansão marítima, período da chegada dos portugueses ao Brasil, momento do início da colonização. Era o começo do imperialismo humano sobre a natureza, o

início da alteração das paisagens em grande escala, os primórdios do antropoceno (TSING, 2019). Dessa forma, quando Fernando Lindote opera suas pinturas com elementos da natureza, ele opera sem cabeça, ele sonha, é “*acéphale*”, pois, como disse George Bataille (2013, p. 3), “a vida humana está exausta de servir de cabeça e de razão ao universo”. A cabeça de Medusa é também símbolo de razão, é a razão sendo devorada pela natureza, é o fim da história de guerras, de cabeças como troféu, de disputa de poder humano, das punições. É o mundo selvagem tomando conta — não são nem os portugueses, nem os indígenas que dominam, é a natureza imperando, a Floresta Amazônica colocando um fim na história humana.

## 6. A CABEÇA EM DIEGO DE LOS CAMPOS: RESTOS ENTRE SENSações E EMOÇÕES



Figura 86: Diego de Los Campos, *Série Cabeças*, 2017. Pintura sobre papel. 57 x 41 cm. Acervo pessoal do artista.

A pintura (Figura 86) com o fundo amarelo exhibe as marcas da pincelada que contrapõem o branco do papel. No centro, a *Figura* de uma cabeça é formada com um composto de cores: o vermelho se assemelha à carne que vira do avesso e o branco e o preto procuram dar alguns limites à forma. Essa é uma das obras de Diego de Los Campos, artista nascido em Montevideu, Uruguai, em 1971, e que hoje vive e trabalha em Florianópolis/SC. As obras fazem parte da *Série Cabeças*, composta por mais de 100 cabeças diferentes, todas pinturas sobre papel. Elas possuem diferenças, como a cor de fundo e as formas, pois cada uma é um campo de efeitos. Em certo momento, observo formas como se fossem pedaços de carnes contidos em si mesmos, em outros, a carne se abre em língua, sangue e osso.

Para pensar essas obras, retomo alguns apontamentos de Gilles Deleuze (2007) que já foram referenciados em outros capítulos, porque o que observo aqui é aquilo que ele chamou de *Figura*. Para o autor, a *Figura* se extrai do figurativo, é o corpo, e o corpo é a cabeça, os estímulos do corpo respondem à cabeça e vice-versa, como se fossem uma coisa só. A cabeça só não responde aos estímulos do corpo quando está decapitada. O rosto é outra coisa que está acoplada à cabeça, mas tem a mobilidade, como se estivesse à parte. “A figura, sendo corpo,

não é o rosto e nem tem um rosto (...) o rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, enquanto a cabeça é uma dependência do corpo, mesmo ela sendo o seu extremo” (DELEUZE, 2007, p. 28). Ou seja, o que observo nas obras de Diego de Los Campos não são rostos, são cabeças e seus estados.



Figura 87: Diego de Los Campos, *Série Cabeças*, 2017. Pintura sobre papel. 57 x 41 cm. Acervo pessoal do artista.

Quando observo cada uma (Figura 87) das mais de 100 cabeças dessa série, penso que o artista é um pintor obstinado por cabeças, pois não é a primeira série em que elas aparecem. Ao longo de sua trajetória, a cabeça é um tema recorrente e aparece de maneiras diferentes. Destaco aqui séries em que a cabeça é o centro de seu trabalho, como a *Antirretratos* (Figura 88 e 89), que o artista produz desde 2015, dividida até então entre *Antirretratos 1, 2, 3 e 4*. Essas obras têm como base materiais descartáveis e efêmeros, cartolinas, sacos de cimento, livros antigos de contabilidade, entre outros. E são recobertas por grande quantidade de nanquim, que em algumas telas aparece como traço e, em outras, como tinta que escorre e se desmancha na tela.



Figura 88: Diego de Los Campos, Antirretratos. Desenhos em nanquim sobre papel, tamanhos 30x42cm. Acervo pessoal do Artista.



Figura 89: Diego de Los Campos, Antirretratos. Desenhos em nanquim sobre papel, tamanhos 30x42cm. Acervo pessoal do artista.



Figura 90: Diego de Los Campos. Escultura cinética interativa. 200x220x30cm. Papelão madeira, servomotores, sensores de luz, arduino. 2018. Apresentado na exposição Coletiva Desterro-Desaterro, MASC 2018. Wordpress.

O artista também cria diversas esculturas com papelão, entre elas, de cabeças presentes na obra *Watchers* (Figura 90). Essas cabeças correspondem a estímulos mecânicos, criadas através de programação da placa *arduino*. Seus comandos são ativados por sensores e é preciso que o espectador se mova na frente dessas cabeças para que elas se movam de um lado para o outro. Os olhos também se movem de acordo com a passagem do transeunte e, muitas vezes, entram em descompasso com o movimento da cabeça. Elas parecem rostos que obedecem ao estímulo do corpo — nesse caso, a máquina com diversos fios —, que gera a sombra da forma de uma cabeça. As obras de Diego apresentam a metamorfose de rosto e cabeça, questão que será melhor aprofundada nesta parte da tese.



Figura 91: desenhos em papel sulfite 21x15cm, várias técnicas, assinados, datados, numerados e carimbados com o nome do projeto. Wordpress.



Figura 92: desenhos em papel sulfite 21x15cm, várias técnicas, assinados, datados, numerados e carimbados com o nome do projeto. Wordpress.

Na série *Desenhos de Um Real* (Figura 91 e 92), que Diego produz desde 2006 até hoje, quase todos os desenhos são cabeças e se parecem muito com as cabeças analisadas nesta parte da tese. No entanto, o tamanho das obras se difere e o processo de criação também, pois essas pinturas demoram mais tempo para serem feitas. Os *Desenhos de Um Real* são feitos em menos de 3 minutos para serem vendidos por R\$ 1. O artista já produziu mais de 21 mil obras com essa série, pois a proposta é questionar a ideia de produção e preço da obra de arte, por isso a lógica performática da produção incessante. Dessa maneira, o artista tem a intenção de

deixar a obra de arte acessível a qualquer pessoa e questionar quanto custa a hora de trabalho de um trabalhador. O curioso é que o processo rápido, em sua maioria, gera desenhos de cabeça e não de outros objetos, partes do corpo ou órgãos.

As vezes em que observei essas cabeças em exposições, elas eram dispostas em abundância, uma próxima da outra, em grandes paredes, dando a impressão de movimento. Elas me provocavam uma certa angústia e estranhamento. Ao observá-las, avistava um chifre, um dente fora de lugar, bocas grandes salivando, bicos grandes e alongados e me perguntava se eram cabeças de animais ou de humanos. Hoje penso serem as duas coisas. Elas mostram que em nosso corpo habita um animal com fome, cansado e irracional. Elas provocam sensações e também demonstram o estado de espírito, nos transportam para o lugar que sente ou que compartilha um estado. Essas obras nos afastam de uma apreciação narrativa e figurativa. Mesmo não sendo figurativa, a cabeça aparece como forma em excesso. Por isso, pergunto: seria a cabeça o principal vetor do corpo utilizada pelos artistas para exprimir a sensação e o estado de espírito? Como essas sensações e emoções se configuram na cabeça?

Para refletir sobre essas perguntas, traço dois pontos que se conectam a essas cabeças de Diego de Los Campos. Em primeiro lugar, gostaria de explorar questões pertinentes aos artistas/estudiosos das emoções, de como pensaram visualmente a cabeça e sua relação com o estado de espírito. E, em seguida, de explorar a ideia de sensação, o que é a sensação e como a cabeça, através da *Figura*, pode gerar diversos níveis de sensações.

## 6.1 EMOÇÕES E O ESTADO DE ESPÍRITO



Figura 93: Diego de Los Campos, Série Cabeças, 2017. Pintura sobre papel. 57 x 41 cm. Acervo pessoal do artista.

Essa cabeça (Figura 93) de Diego de Los Campos, cheia de traços imperfeitos que se misturam em camadas e mais camadas de tinta e possuem dois grandes buracos negros, me leva a encarar o mistério daquilo que está ali na parte interna e que verte para fora. É algo inapreensível e funciona como um campo energético. Esse lugar subjetivo inalcançável é a emoção — e ela se manifesta na cabeça. Não é apenas na contemporaneidade que os artistas remexem nas formas da cabeça para compreender as emoções. Eles estudaram a cabeça em todos os sentidos, principalmente através de sistemas matemáticos, como a proporção. Muitos dos artistas do Renascimento buscaram a noção de ‘belo’ a partir dos estudos da proporção, pois eram influenciados pelos pensamentos de Platão e Pitágoras. Do matemático, surgiu uma visão estético-matemática do universo. Para ele, o princípio de todas as coisas eram os números, “todas as coisas existem porque refletem uma ordem e são ordenadas porque nelas se realizam leis matemáticas que são ao mesmo tempo, condições de existência e de beleza” (ECO, 2015, p. 61). Os humanistas retornaram também ao platonismo, que possuía a mesma noção matemática, mas era refletido no corpo como modelo ideal. Leonardo da Vinci e Albert Dürer estudaram a antropometria da cabeça, praticaram o desenho do rosto e a circunferência da cabeça a partir dos sistemas de proporção, pois tinham a intenção de alcançar os níveis matemáticos da música e seus padrões harmônicos. Leonardo estudou a fundo as teorias matemáticas de Platão e Euclides e, em 1509, ele ilustrou o livro “Divina proporção”, de Luca

Pacioli (1445-1517), matemático do período. No livro, o artista exibiu cabeças em esquemas matemáticos que buscavam o equilíbrio da face (Figura 94).

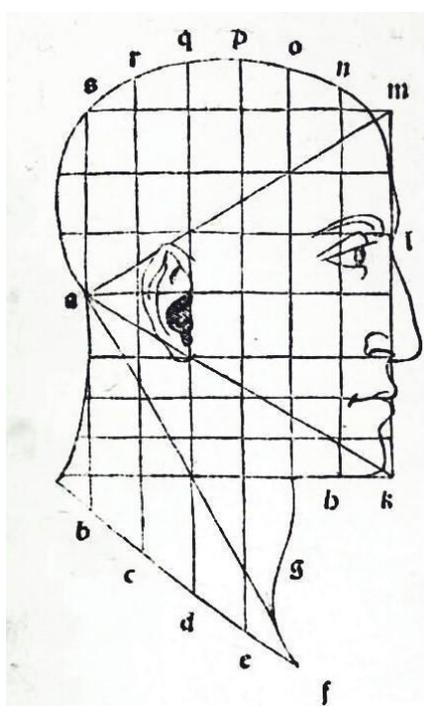


Figura 94: Leonardo da Vinci, xilogravura ilustrando as proporções da cabeça humana. Segunda parte da "Divina proporção", de Luca Pacioli.

Inspirado em outros tratados, como os de Dürer, Leonardo e Piero della Francesca (1415 – 492), Pacioli apresentava a lógica de *razão áurea* ou *seção áurea*. Utilizada em algumas das cabeças de Leonardo, ela é o princípio do retângulo harmônico, considerado a razão perfeita. Essas estruturas eram aplicadas aos retratos para dar a noção recatada ao retratado. As feições geralmente eram pueris, continham serenidade e equilíbrio, tudo que indicasse a estabilidade emocional do retratado. A doutrina das emoções e a doutrina da proporção tinham o objetivo de facilitar o acesso do artista à realidade, procurando, com esses estudos, descobrir as leis da natureza.

No entanto, é principalmente com os desenhos e estudos dos artistas que encontramos o maior número de diferentes feições e gestualidade. Todavia, os artistas gostavam de experimentar, reviravam a cabeça de todas as maneiras, esticavam o rosto, transformavam em cabeças disformes, às vezes semi-bestiais. Não eram confeccionadas junto de um cenário ou relacionadas às caretas bruxólicas e demoníacas, nem mesmo eram caricaturas. Todos esses

testes eram realizados para entenderem como funcionavam as expressões exageradas, de modo a compreenderem a complexidade das emoções.

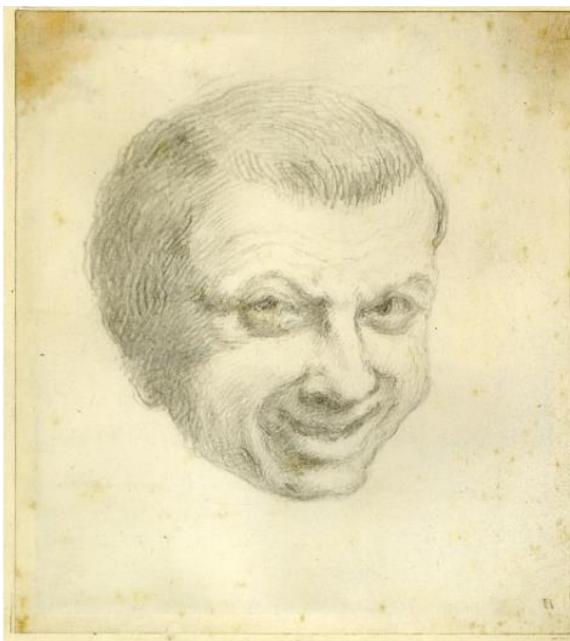


Figura 95: Michelangelo Buonarroti, desenho de velino, 1665-1745. 97 x 86 cm. Museu Britânico.

Essa cabeça de Michelangelo (Figura 95) é um exemplo que demonstra aquilo que escapa às noções harmônicas da cabeça, mesmo que de maneira sutil. O desenho de uma cabeça solitária ao centro do papel de velino olha fixamente para o espectador. Suas sobrancelhas curvadas reverberam nas rugas da testa, elementos em sintonia com a boca, que se movimenta para cima, levantando as bochechas rígidas e pesadas. Uma expressão caracterizada como sorriso, um sorriso que nos deixa em dúvida: ele está nos pregando uma peça? Teria ele cometido alguma maldade ou está tentando nos persuadir? Nos olha como se estivesse à beira de um ataque? De qualquer modo, o que entendo é que existe um estado de espírito enigmático e provocativo.

Os experimentos das emoções poderiam comover o artista ou, quem sabe, o estado do artista poderia afetar o objeto produzido. Talvez esse tenha sido o caso do escultor austríaco Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783), que criou várias cabeças com expressões exacerbadas, as denominadas *Cabeças de Caráter* (Figuras 96 e 97).



Figura 96: Franz Xaver Messerschmidt, Do Neoclassicismo ao Expressionismo. Estanho fundido. Neue Galerie, Nova York.

O artista era conhecido por seu trabalho exímio em relação à confecção de suas esculturas. Criou diversos retratos para a corte austríaca, encomendados diretamente por Maria Teresa da Áustria. Um historiador da época, Friedrich Nicolai, relatou que quando o artista chegou no auge de sua carreira, começou a ter alucinações paranóicas e iniciou a construção de suas *Cabeças de Caráter*. Foi desligado da universidade em que lecionava em Viena e se mudou para Pressburg, pequena cidade onde viveu até sua morte. Nicolai disse que quando foi visitá-lo, em 1781, em sua casa, o artista alegava ouvir a voz do espírito da proporção dizendo que ele havia encontrado o ponto perfeito da construção de uma cabeça (KIRCHNER, 2006). De modo a se livrar das vozes, Franz Xaver passou a distorcer suas cabeças com expressões fortes e, assim, espantar o espírito maldito da proporção. Dessa maneira, criou 69 esculturas de cabeças, todas diferentes umas das outras.



Figura 97: Franz Xaver Messerschmidt, Alabaster Do Neoclassicismo ao Expressionismo, 2011. Neue Galerie, Nova York.

Os personagens contêm muitas rugas por todo rosto e pescoço e as bocas se movem de maneira exagerada com as sobrancelhas. Franz Xaver não utilizava modelos para criar suas esculturas. Ele fazia seus experimentos tirando máscaras de cera da própria cabeça, criando outros aspectos através de estudos de desenhos e olhando para o espelho (KIRCHNER, 2006). Suas cabeças tinham expressões exageradas, provavelmente extrapolavam a forma dos moldes. Essas expressões não eram sempre de emoções, mas de estados, como a cara de um enforcado, de um constipado etc. Suas *Cabeças de Caráter* revelam uma ligação com todas as formas de expressão. Elas, no entanto, não foram categorizadas, pois o artista não tinha a intenção de criar um estudo das emoções, como os estudiosos da fisionomia. Não se tratava de uma decodificação das emoções ou de criar caricaturas, mas uma estilização artística sobre elas. O artista mostrava instantes do rosto, pequenas caretas do que fazia — o que era mais constante do rosto se ausentou, cedendo lugar ao visível, ao dramático, expondo aquilo que era íntimo, aquilo que raramente se mostrava ao outro, a não ser que fosse em tom de ironia.



Figura 98: Johann Caspar Lavater, estudos de caráter a partir das linhas da cabeça (1775-1778).

As *Cabeças de Caráter* de Franz Xaver, apesar de não estarem ligadas aos teoremas sobre a fisionomia, foram produzidas no mesmo período em que surgiram diversos estudos sobre o tema, estudos sobre o caráter. Suas obras são contemporâneas das publicações da obra do teólogo Johann Caspar Lavater (1741-1801), que acreditava que a fisionomia poderia depor sobre o caráter de uma pessoa. Ele analisava o contorno do perfil do rosto e as linhas da cabeça, que, para ele, poderiam dizer muito sobre o sujeito. Esse desenho (Figura 98) demonstra como

ele analisava o tamanho da testa, o queixo, a boca e o nariz. Lavater fez desdobramentos de escritos anteriores, como as análises de Giovanni Battista della Porta (1535-1615) em “De humana physiognomonia” (1586). O estudo da fisionomia prometia resolver um problema que preocupava os filósofos no alvorecer da Idade Moderna: como demonstrar a relação entre corpo e alma. Giovanni Battista realizou comparações entre as cabeças humanas e de animais (Figura 99), criando um diálogo entre essas imagens. Seus estudos eram pautados nas ideias de Aristóteles, em sua clássica distinção entre aquilo que é animal e humano.

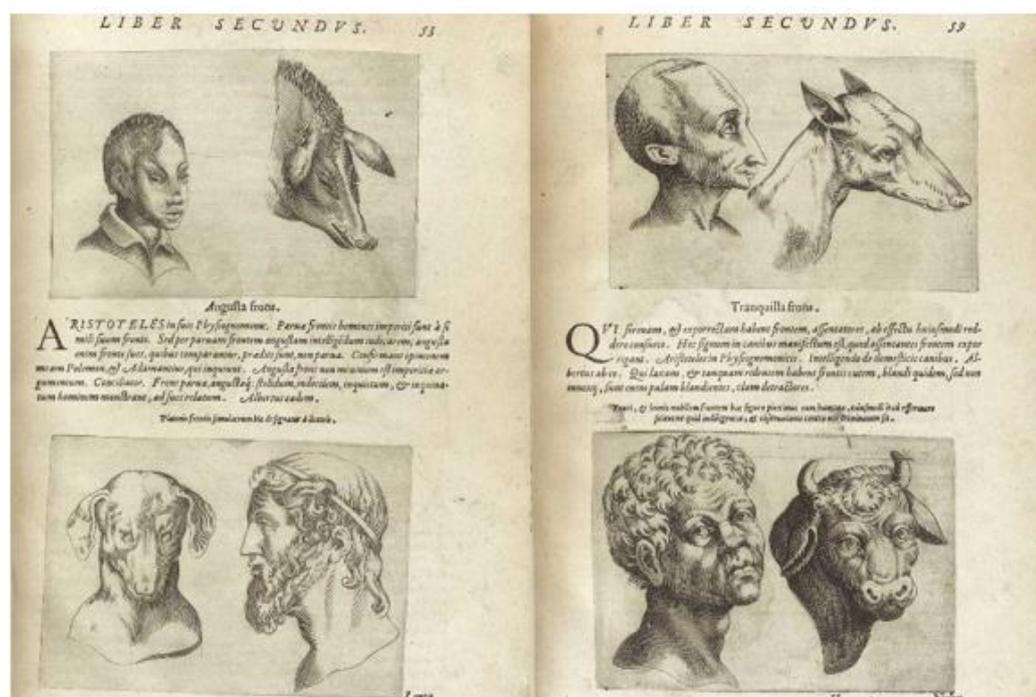


Figura 99: Giovanni Battista della Porta, ilustração do livro “De humana physiognomonia libri IIII”, 1586.NLM.

Durante muitos séculos, a medicina media a saúde da pessoa por meio de seus humores corpóreos, os temperamentos. “Esses temperamentos determinavam o caráter, aspectos psicológicos, aparência física e afetos nos seres humanos” (FASSIS; MARTINS, 2020, p. 29). Uma conexão constante entre as formas de partes individuais do rosto e traços de caráter individuais foi conjecturada. Consideravam testa, nariz, boca e áreas do queixo e criavam esquemas com eles. Lavater foi adiante com essas ideias e procurou estabelecer a fisionomia como uma ciência. Assim, poderiam ser criados estudos sobre determinadas patologias e percebidas as mudanças da fisionomia de acordo com cada emoção, poderiam ser mapeadas tipagens. Essas ideias estavam distantes do propósito de Franz Xaver. O que o artista apresentava eram cabeças que procuravam alcançar o campo do abstrato e deformação da

cabeça pelo estudo das emoções. Seu trabalho se aproximava muito mais dos estudos de Charles Le Brun (1619-1690).

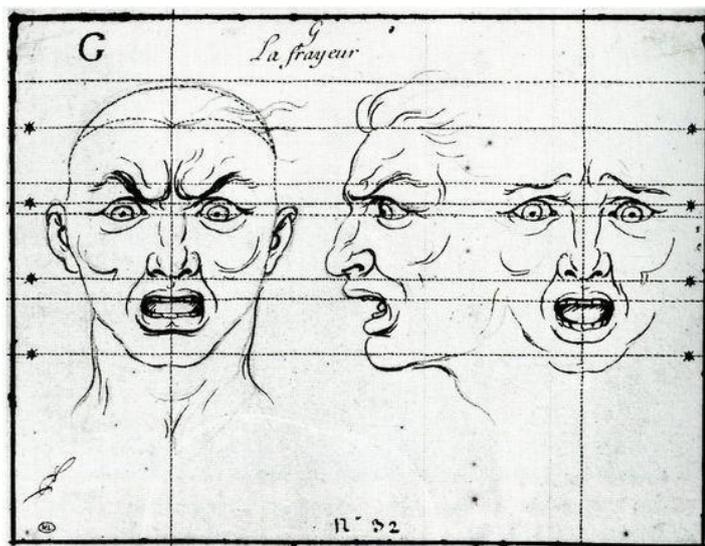


Figura 100: Charles Le Brun, estudos sobre fisionomia, 1668. Museu do Louvre, Paris.

Charles Le Brun se inspirou nos pensamentos de René Descartes para desenvolver seus estudos. Descartes pensava que para chegar ao conhecimento da paixão deveríamos investigar as diferenças entre alma e corpo. “Le Brun concordava com Descartes em que as paixões não se localizam no coração, mas na glândula pineal. Daí seu interesse pela cabeça e rosto humanos” (FASSIS; MARTINS, 2020, p. 36). Essa glândula enigmática localizada em nosso cérebro era associada pelos filósofos à metafísica. Descartes foi de suma importância para as artes visuais, pois se baseou na premissa de que os estímulos da emoção eram sempre legíveis através de ação facial concomitante. Le Brun queria passar esse conhecimento para o campo das artes visuais. O artista inseriu em seus desenhos problemas diferentes dos estudos de fisionomia anteriores. Ele elaborou uma teoria das paixões e da alma e estabeleceu esquemas com o rosto, criando uma relação entre expressão e linguagem (Figura 100). Para ele, o corpo mudava quando a alma mudava, era um movimento interno para externo. Ele estava preocupado com a parte artística de criar padrões, mas, para desenvolver isso, utilizou a medicina e a filosofia.

Quando os estudiosos da fisionomia tiveram acesso à fotografia, começaram a utilizá-la para seus estudos. Darwin produziu seu livro “A expressão das emoções no homem e nos animais” em 1872. Nele continham desenhos com cabeças de animais e humanos, assim como fotografias. Didi-Huberman (2016, p. 12) olhou para essas fotografias, principalmente aquelas que dão enfoque nos rostos das crianças chorando (Figura 101), e destacou que “é como se algo muito poderoso saísse do interior da criança em direção ao exterior, ao mesmo tempo que os

olhos fechados parecem recusar que o mundo exterior venha até elas”. Darwin fez a comparação entre essas fotografias de crianças e as imagens de animais, acreditando que as emoções tinham um caráter primitivo. “Segundo ele, esse ato consiste em expressar, por meio de certos movimentos musculares da face e de certas secreções (as lágrimas), uma dor física ou uma emoção interior” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 14). Como Darwin pensava que as emoções eram primitivas, para ele, elas eram próprias dos animais, das crianças, das mulheres, principalmente as loucas, dos velhos e das “raças” menos semelhantes aos europeus. Para ele, eram, sobretudo, os homens europeus adultos aqueles que sabiam lidar e reprimir as emoções.

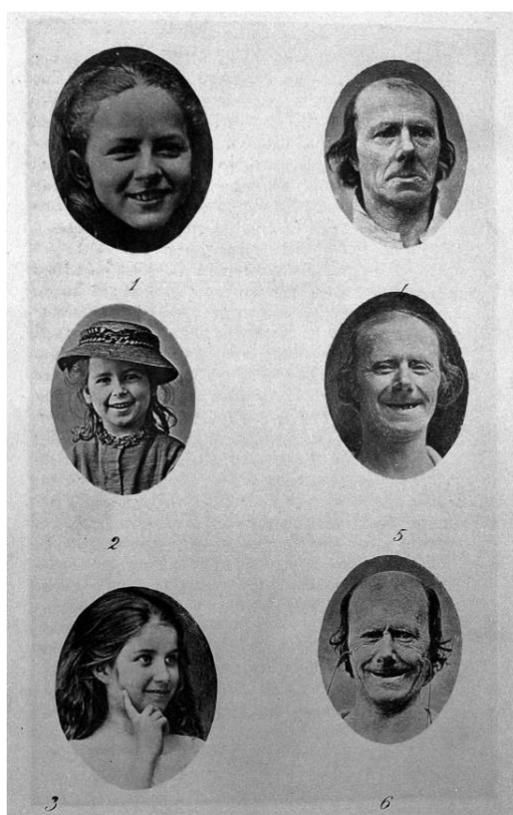


Figura 101: Seis fotografias mostrando diferentes graus de risada moderada e sorrisos, 1872 . “A expressão das emoções no homem e nos animais”, de Charles R. Darwin. CC BY Wellcome Collection.

Alguns desses posicionamentos de Darwin serviram, no século XIX, para que os estudiosos continuassem criando teorias da fisionomia, pensando em uma *ciência da expressão*. Através delas, muitos desses pensadores tentavam afirmar que existiam fundamentos em seus estudos, pautados em preconceitos raciais. Cesare Lombroso, por exemplo, criou o livro “O homem delinquente”, que associava o criminoso a fatores físicos e biológicos.

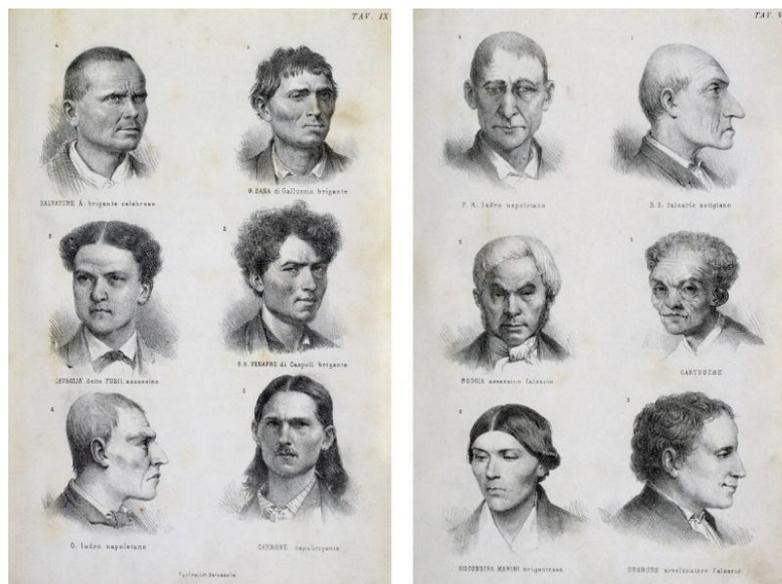


Figura 102: Desenho de Cesare Lombroso, 1876. Exemplos de fisionomia de um criminoso. Ilustração do livro “O homem delinquente”.

Lombroso acreditava que um “delinquente nato” apresentaria alguns aspectos específicos no corpo, principalmente na estrutura da cabeça (Figura 102). Ele adquiriu uma grande coleção, com mais de 400 crânios, máscaras mortuárias, fotografias de cabeças e desenhos, para categorizar e desenvolver suas teorias. Alguns aspectos que destacava na cabeça como anormais eram a assimetria craniana, orelhas em asa, crânios menores, face ampla e larga, cabelos abundantes e prognatismo maxilar (MOLINA, 2013). Com base nessas estruturas, ele também acreditava poder patologizar os “criminosos”. Os estudos de Lombroso se tornaram reconhecidos, pois alimentavam alguns discursos eugenistas, teorias de estados totalitários, com eliminação e segregação de pessoas, bem como fundamentavam mecanismos sociais punitivos extremistas.

A maioria desses estudiosos da cabeça isolou a cabeça do corpo e deu mais atenção a ela do que às outras partes. Isso não significa que ignoraram o corpo por completo, apenas não deram tanta importância à conexão entre corpo e cabeça e, principalmente, à complexidade que seria pensar a união das gestualidades. Alguns artistas, como Franz Xaver, aprimoraram o pescoço como uma extensão da cabeça, as veias e músculos se alongando com as veias da cabeça, mas não passou disso. Diferentemente desses pensadores/artistas, o historiador da arte Aby Warburg ampliou a noção dos estudos das emoções através de seu *Atlas Mnemosyne*.

Warburg reuniu uma quantidade de imagens para estudar os gestos do corpo em sua totalidade. Para isso, criou o conceito de *Pathosformel*, a Fórmula de Pathos, que está associada à imagem da movimentação orgânica e à *Nachleben* (vida-póstuma) desse movimento. Em alguns de seus textos, o historiador identifica como os artistas modernos repetem a mesma

fórmula patética corporal que os antigos. Um desses exemplos pode ser observado no texto “Dürer e a antiguidade italiana”: “A Morte de Orfeu fornece um ponto de partida seguro para se chegar, por várias direções à compreensão dessa corrente patética contida na influência da Antiguidade redesperta” (WARBURG, 2015, p. 90). Por meio dessa obra de Dürer, ele fez diversas relações para mostrar que o mesmo gesto se repetia na história das imagens. O historiador efetuava escolhas específicas de imagens para pensar a *Pathosformel*, eram imagens que transmitiam emoções fortes.

Outro exemplo são as imagens de Laocoonte e toda sua contorção corporal em uma luta com a serpente. São imagens que voltam a ideia trágica dos gregos, dos movimentos corporais que surgem do sofrimento, são movimentos patéticos. Para ele, essas formas surgiam da força inconsciente, pois entendeu que “a psique deixa vestígios na história. Abre caminho e deixa sua marca nas formas visuais” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 190). No entanto, essas formas não agiam como um reflexo, como simples gestos ou como a redução dos movimentos expressivos.

Poderíamos dizer que a questão antropológica do gesto, introduzida por Warburg no campo das imagens, situa-se entre dois extremos cuja articulação a ideia de *Pathosformel* tenta justamente compreender: de um lado, a atenção para a animalidade do corpo em movimento; de outro, a atenção a sua “alma”, ou, pelo menos a seu caráter psíquico e simbólico (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 198).

A *Pathosformel* pode ser complexa de ser identificada, pois não é qualquer gesto presente em uma imagem que se caracteriza como tal. De todo modo, Warburg criou algumas pranchas em seu *Atlas Mnemosyne* para organizar visualmente seu raciocínio sobre as emoções.



Figura 103: Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne, 1927-1929. Prancha 41a do Atlas Mnemosyne. Engramma.

Trago aqui a prancha 41 (Figura 103). Nela é possível avistar duas imagens de cabeça em meio a várias outras. As demais figuras trazem a narrativa de Laocoonte, desde iluminuras da Idade Média até pinturas de El Greco (1541-1614). Uma das cabeças que está em evidência é um detalhe do afresco de Filippino Lippi (1494-1495), da Cappella Strozzi, a cabeça de Laocoonte — a sua imagem por completo encontra-se logo acima. A outra cabeça é um desenho preparatório, não finalizado. As cabeças são apresentadas em um ângulo diferente e as expressões são muito similares. Provavelmente, as duas imagens foram colocadas nessa prancha, pois nelas observamos o gesto de sofrimento de Laocoonte, que se repete na maioria das outras imagens. Nesse sentido, entendo que Warburg compreendia a cabeça como extensão do corpo e que as emoções reagiam pelo corpo com a mesma intensidade. Warburg não separou a cabeça dos outros pedaços do corpo, apenas a destacou em um detalhe à parte. Para ele, as emoções estavam envolvidas em toda a narrativa, porque deu atenção também ao movimento das roupas na análise que fez sobre as ninfas. Os estudos de Warburg, como afirma Didi-Huberman (2016, p. 35), são uma história das emoções, “uma história cheia de surpresas, uma

história na qual descobrimos que as imagens transmitem, e ao mesmo tempo transformam, os gestos emotivos mais imemoriais”.

Explicitarei alguns exemplos de artistas/cientistas que pensaram a estrutura da cabeça através de números, medições e fórmulas, tentando compreender os mistérios das emoções. Esses estudiosos se aventuraram ao estudar as emoções e criaram diversos campos discursivos a fim de entender essa complexidade inapreensível. Tanto artistas quanto cientistas perceberam que essa força que vai de dentro para fora se manifesta de maneira visual, principalmente pela arte, que nos ajuda a compreender o campo do sensível. A cabeça se torna o caminho principal para desvendar esse grande mistério, porque é ela que se abre por completo, é dela que saem os sons, as secreções involuntárias. Alguns estudos da emoção talvez tenham surgido do desejo de encontrar maneiras de controlar a imagem patética de nosso rosto quando estamos tomados pelas emoções. Os estudos de muitos artistas, por outro lado, procuraram evidenciá-lo, chegando ao transbordamento da figuração, partindo para o abstracionismo total e para a lógica da sensação.

## 6.2 CABEÇA SENSAÇÃO

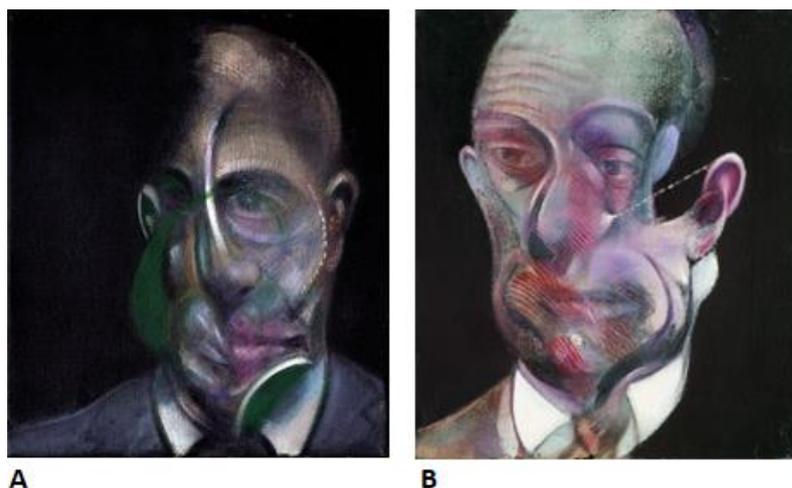


Figura 104: A - Francis Bacon, estudo de cabeça Michel Leiris, 1976. Óleo sobre tela. 34 x 29 cm. Centre Pompidou, Paris. B - Francis Bacon, estudo de retrato Michel Leiris, 1978. Óleo sobre tela. 34 x 29 cm. Centre Pompidou, Paris.

Deleuze escreveu o livro “Francis Bacon: lógica da sensação” e, nele, relatou que Francis Bacon(1909-1992) era retratista, mas não de rostos, de cabeças. Isso porque, como destaquei acima, o rosto, para o filósofo, não é cabeça, é uma extensão do corpo. Nessas duas imagens (Figura 104, A e B), apresento duas cabeças/retratos de Michel Leiris, grande amigo de Bacon. Após anos de amizade, em 1976, Bacon pintou o primeiro cabeça/retrato de Leiris,

com a estrutura da cabeça revirada e a face cortada ao meio. Ao centro dessa estrutura desajustada, revela o olho profundo do escritor, que o caracteriza junto ao terno e à gravata — vestuário usado por Leiris em todas as suas fotografias. Bacon só fazia cabeças/retratos de seus conhecidos, com a presença do modelo ou a partir de suas fotografias. As cabeças/retratos de Leiris são uma amostra do quanto Bacon conhecia o escritor, já que pintava o amigo de dentro para fora. Por isso a lógica do rosto desaparece. Aqui, corpo e alma viram uma coisa só, viram pura mancha, pura aparência e sensação. Dois anos depois, em 1978, o artista criou a segunda cabeça/retrato de Leiris, com características semelhantes ao primeiro, como uma linha fina de tinta branca e a sua indumentária. Por outro lado, com a face mais preenchida, com traços e marcas de expressão e da idade e uma mancha, como de sapato, sobre a boca e o nariz.

Bacon e Leiris eram interlocutores, trocavam cartas e escreviam sobre o trabalho um do outro. Para Leiris, Bacon consegue fazer coexistir duas necessidades nas pinturas de cabeças, trazendo a presença viva do retratado e tentando pintar sem deixar escapar a essência do modelo, criando uma conexão entre pintor, retratado e espectador. Ao olhar para os retratos, Leiris (2011, p. 443) descreve:

Eu sou tirado da minha neutralidade usual e levado a uma consciência aguda de estar ali - feita, de certa forma, presente a mim mesmo - pela isca que me foi entregue: também é aquilo que remete ao que é familiar seus retratos, em particular, são realmente reunidos, tanto do espectador quanto dos personagens representados.

Não são apenas essas impressões que mostram que Leiris foi tomado pelas obras do amigo. No texto “O que as pinturas de Francis Bacon me disseram”, ele ressalta os personagens de sua obra e como eles podem afetar a sua vida. Eles possuem presença, “ver isso não é apenas notar que na frente deles me encontro diante do próprio mistério de pintura, aquela que faz com que certas obras existam, enquanto em outros, apenas concederemos a existência neutra de um objeto móvel, mesa ou cadeira por exemplo?” (LEIRIS, 2011, p. 435). As pinturas de Bacon, para ele, possuem presença que transcende, as obras são coisas vivas. Essa força presente nas pinturas o agarrava com mais força que as fotografias.

Esses apontamentos de Leiris, como “ser tirado de sua neutralidade”, “ter sido figado pela obra” e “afetado por seus personagens”, demonstram o quanto as obras de Bacon causaram sensações como o incômodo e a perturbação. É sobre essa “lógica da sensação” que fala Deleuze, pois, para ele, Bacon pintou a sensação, pintou a sensação como corpo. Ao vermos a pintura do corpo — não como representação, como *Figura* —, sentimos em nosso corpo, porque a sensação é coisa que sentimos no corpo e não no ar. A sensação “é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece*

pela sensação, um pelo outro, um no outro” (DELEUZE, 2007, p. 42). A sensação é o que você sente direto, não é necessário que exista uma história prévia que o leve a pensar e depois sentir. Como dizia Bacon, “você sente a pintura no sistema nervoso”(DELEUZE, 2007, p. 42).

A sensação é aquilo que chega antes e, depois, tentamos significá-la, associando-a a outros sentimentos e emoções. Criar um bloco de sensação é, e foi, o objetivo de muitos artistas. Bacon não é o único artista a explorar a sensação. Vários daqueles que privilegiaram o abstracionismo se dedicaram a aprimorar tal efeito. No entanto, nem todos concretizaram isso da mesma forma e nem todos fizeram como Bacon. A arte contemporânea não se limita a pensar apenas na ideia da sensação através da pintura, uma vez que outras diversas mídias procuram gerar campos de sensações por meio de lugares, esculturas, instalações etc. A sensação é estimulada pelas funções sensoriais, que podem ser visuais, auditivas, táteis, gustativas e olfativas. Deleuze (2007, p. 42) definiu a sensação em dois pontos: “A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum ao Naturalismo e a Cézanne) e um lado voltado para o objeto (“o fato”, o lugar, o acontecimento)”. Para usar outro exemplo de artista que pensou a cabeça e a sensação através da escultura, trago aqui algumas cabeças da artista Louise Bourgeois (1911-2010).



Figura 105: Louise Bourgeois, sem título, 2001, Tecido e costura. Acervo do ICA miami.

A cabeça rosa choque (Figura 105), apesar de macia e felpuda, carrega formas grosseiras e uma boca aberta acoplada a uma massa de tecido. A forma confundo não permite

distinguir se é língua ou queixo. O tecido rosa toma conta até mesmo do interior da cabeça, nos levando a imaginar como seríamos se tivéssemos essa cabeça. Como engoliríamos? Como respiraríamos? O corpo de pano vira nosso corpo. Uma sensação de sufoco e agonia imediata nos inunda ao mergulharmos em pensamentos sobre uma cabeça de tecido. Além dessa, foram criadas mais seis esculturas de cabeças, todas oriundas de um casaco rosa que ganhou de presente do galerista Robert Miller (SEIDEL, 2018). Ela cortou o casaco em pedaços e, depois, os costurou em forma de cabeça.

O tecido, nas obras de Louise Bourgeois, procura um significado pessoal. Bourgeois nasceu em uma família de restauradores de tapeçaria e testemunhou os constantes esforços de sua mãe em conservação e reparação. Sua família costumava recriar algumas partes das tapeçarias que possuíam falhas. Desse modo, a artista passou a associar a costura à reconstrução, reparação e reconciliação (SMITH, 2015).

Ela começou a criar as cabeças de pano a partir dos 80 anos. Com um gesto incansável e repetitivo, construiu uma grande quantidade de cabeças. As obras eram compostas por um núcleo, recobertas de tecidos de cores e texturas diferentes, e toda a costura era feita a mão. Essas obras foram expostas em posições diferentes, algumas em pé e outras deitadas, penduradas, presas em grades. As cores também têm, cada uma, um significado para a artista.



Figura 106: Louise Bourgeois, Juntos, 2005. Tecidos. 25 x 13 x 12. The Easton Foundation, New York.



Figura 107: Louise Bourgeois, Reação, 2001 Tecido. 25 x 13 x 12. Cheim and Read, New York.

Nessas outras cabeças (Figura 106 e 107), observo as diferentes texturas e tecidos, suas cores e seu remendo. As costuras formam um relevo que divide as fatias da cabeça, como uma espécie de pele remendada por cicatrizes. Uma cabeça remendada, o órgão da racionalidade do pensamento, composto de feridas remendadas que deixaram cicatrizes. Emoções que saem do próprio tecido surgem de um mar de retalhos, constroem cabeças de boca aberta e língua de fora.

As obras de Louise Bourgeois me causam sensação apenas em observá-las e, provavelmente, causariam sensações se pudesse tocá-las, já que esses efeitos são baseados em uma unidade sintética. Eles também partem do campo abstrato, pois posso ver uma grande diferença entre essas cabeças e as esculturas romanas, por exemplo. As cabeças de Bourgeois não são totalmente humanas. Recobertas de pelos, de tecidos, são figuras que transbordam as emoções, pois a sensação também está relacionada a algo que é animal, é um emaranhado de linhas, pelo, grito, boca e língua.

A relação humano-animal é latente nas cabeças sensações. Então, para finalizar esta parte, retorno a Diego de Los Campos e Bacon, partindo da noção do animal que está presente nessas obras.



Figura 108: Francis Bacon, três estudos de George Dyer, 1966. Óleo sobre tela em três partes. Estate of Francis Bacon. Artists Rights Society (ARS). New York.

O corpo, em Bacon, se torna cabeça, a cabeça contamina o corpo, gera uma espécie de energia animal que torce os membros. Nesses três estudos de George Dyer (Figura 108), o homem é animal e o animal é homem, é aquilo que surge na cabeça e se estende pelo corpo, mas não é racional — isso é o que Deleuze e Guattari chamam de *devenir-animal*. O animal, na obra de Bacon, “não é o animal como forma, é o animal como *traço*, por exemplo um traço estremecido de pássaro que faz uma pirueta sobre a parte limpa, enquanto o simulacro de retrato-rostos, por sua vez, serve somente de “testemunho” (DELEUZE, 2007, p. 29).

Para Gilles Deleuze, as obras de Bacon presentificam o animal que vive dentro de nós, viram sombras, assim, ele cria uma *zona de indiscernibilidade, de indecisão* entre homem e animal. Não é uma união de formas, não se trata de uma composição com cores que combinam. Ele mostra, através do traço, um fato em comum entre homem e animal. “Esta zona objetiva de *indiscernibilidade*, ela já é o corpo, mas o corpo enquanto carne ou vianda” (DELEUZE, 2007, p. 11). Além da carne, o osso é acoplado nesse corpo presente nas obras de Bacon. A coluna vertebral é torcida com a cabeça. “A vianda não é uma carne morta, ela guarda todos os sofrimentos e toma sobre si as cores da carne viva. Um tanto de cor convulsiva e de vulnerabilidade, mas também de invenção sedutora, de cor e de acrobacia” (DELEUZE, 2007, p. 12). A vianda não é carne morta, mas é uma carne abatida, mutilada, é o quase morto. As cabeças de Bacon são a vianda, aquilo que de um lado é carne e de outro é osso. Como vimos, a emoção é algo que está dentro de nós e expressamos para fora, principalmente por meio da cabeça. A emoção de Bacon arreventa a carne de dentro para fora.



Figura 109: Diego de Los Campos, *Série Cabeças*, 2017. Pintura sobre papel. 57 x 41 cm. Acervo pessoal do artista.

As cabeças de Diego de Los Campos (Figura 109) compartilham dessa intensidade animal: um bico, a carne, o sangue do animal que saliva, que morde, que mata. O animal que não está apenas na *Figura*, mas na sensação. Aquilo que o corpo experimenta enquanto carne, mas como superfície externa, algo que liga todos os seres animais dotados de semelhante matéria, capazes de reagirem a um reflexo e a um estímulo sensorial.

### *Considerações sobre o capítulo*

A partir da obra de Diego de Los Campos, trouxe à luz duas questões importantes para pensar a cabeça: emoção e sensação. Apresentei alguns cientistas/artistas que exploraram o desenho/escultura/fotografia da cabeça tentando decifrar as emoções. Muitos iniciaram seus estudos por uma estrutura matemática que tinha o ideal de criar um padrão harmônico da face e da cabeça, mas que não resistiram à vontade de distorcê-las. Porém, se a maioria deles buscava o naturalismo, como aprimorar apenas uma forma de expressão? Basta nos olharmos no espelho ou olharmos para uma pessoa tomada pela emoção para vermos a cabeça se comprimindo, criando rugas em lugares antes inexistentes — como não associar a cabeça diretamente a essa força enigmática?

A cabeça deformada era considerada “feia”, “patética”, ao contrário do “belo”, do “equilibrado”. Foi associada àquilo que era primitivo, e o termo primitivo, em diversos discursos, pode ser considerado como algo negativo. Alguns estudos da cabeça, sobretudo os da fisionomia, serviram para tentar categorizar o humano entre os mais ou menos civilizados, entre aqueles que ameaçam a sociedade e aqueles que têm o direito à liberdade. Mesmo que os estudos da cabeça nem sempre tenham sido usados por uma boa intenção, eles revelam uma

conexão forte com os estudos das artes visuais, pois parecem ser um dos campos que compreendem melhor a emoção.

A arte compreende a ponto de entender que não se trata de classificar as emoções, mas, sim, explorá-las em todos os sentidos. As cabeças de Diego de Los Campos, são a mistura da visualidade da emoção que transborda e se transforma em sensação. Isso acontece porque emoções e sensações estão interligadas. A emoção gera sensação no corpo e a sensação nos causa emoções. A “sensação está no sujeito e no objeto”, como relatou Deleuze (DELEUZE, 2007, p. 12), e o mesmo poderia se aplicar à emoção, pois ela surge no sujeito, mas por estímulos do objeto. As duas só podem ser sentidas no corpo e podem surgir em uma ação corpo a corpo. Contudo, é importante ressaltar que sensação e emoção não são a mesma coisa. A sensação age no sistema nervoso e é menos inteligível que a emoção. A emoção, apesar de algumas vezes nos deixar desorientados, é facilmente nomeada. Quando choramos, sabemos que estamos sofrendo, quando sorrimos, sabemos que estamos felizes.

Com as cabeças de Diego de Los Campos encontramos esses dois elementos, porque em algumas das imagens é possível perceber a boca que se abre e os olhos que se fecham, o buraco negro, o que liga a ideia de emoção, sobretudo de sofrimento. Agora, existe sempre algo que chega antes quando olhamos para elas, a sensação. A maioria delas são apenas sensação, nos causam sensações, são problemas indiscerníveis. As sensações e emoções se misturam nas cabeças desses seres que são animais e homens, que expõem nossas animalidades, são um estado de espírito, a *zona de indiscernibilidade*, como apresenta Deleuze. A cabeça sente e mostra o que sente, talvez por isso seja a parte do corpo escolhida pelos artistas para estudar a plasticidade das emoções.

## 7. FINALIZAÇÃO: AS CABEÇAS COMO TESTEMUNHO ARTÍSTICO DA EFEMERIDADE HUMANA



Figura 110: Anselm Kiefer, *Midgard*, 1982-1985. 110 × 149 in. (279.4 × 378.46 cm). Técnica mista. Arts and Culture.

Gostaria de finalizar esta tese com a pintura de Anselm Kiefer (1945) denominada *Midgard* (Figura 110). Escolhi essa imagem pois ela não pertence ao meu arquivo de cabeças. Está aqui justamente porque presentifica aquilo que é o oposto de todas as narrativas que explorei sobre a cabeça, que não é sua essência, mas as diferentes possibilidades de pensá-la, que não é nem ontológico, nem iconológico. Apresento essa imagem de Kiefer não para pensar nos desdobramentos do Pós-guerra, um dos temas explorados pelo artista, mas para pensar na ideia de *Figura* da paisagem inóspita. *Midgard* é a *Terra* para os povos nórdicos, é o *lugar dos homens* ou *morada dos homens*. Interpreto que a *Midgard* de Kiefer — um pintor de paisagens apocalípticas e terras devastadas — é a paisagem sem a presença humana, a Terra atingida por um meteoro, não se sabe se é a Terra antes da vida humana ou depois de sua passagem.

Um meteoro, um infortúnio que vivi, uma pandemia. Interrogo a cabeça como uma jovem que pensou a razão em um dos momentos mais avassaladores de minha geração. Antes de proceder, gostaria de voltar à pergunta geral do início desta tese, tendo em mente que todas as outras perguntas foram esclarecidas ou se ramificaram em outras diversas perguntas. O questionamento geral que me levou a escrever esta tese foi: por que, como objeto de arte, valorizamos mais a cabeça do que outras partes do corpo? Conforme o recorte que fiz de meu arquivo de cabeças, posso responder que a cabeça enquanto objeto de arte foi a parte escolhida

do corpo para marcar a existência humana sobre a Terra. Por isso, a imagem de Anselm Kiefer alude o lugar onde não existem as cabeças, o mundo sem humanos.

Mas qualquer tipo de obra de arte deixada por um humano não é uma maneira de marcar sua existência sobre a Terra? Sim, mas a cabeça é o pedaço que ele deixa de seu corpo, é a pura vaidade humana diante de todo o resto de vida do planeta. Muitas cabeças foram feitas para durar e sobreviver ao tempo com materiais robustos de metal, pedra e madeira — duraram por anos e ainda duram em museus ou nas praças das cidades. Aquelas que derretem, são frágeis e se desmancham, garantem uma presença momentânea sobre a Terra, são rumações que questionam a ausência de seu corpo. As cabeças deixadas em um território são como uma bandeira cravada sobre a Terra, uma bandeira com uma insígnia de seu time.

A cabeça depõe sobre a vida humana, é testemunho. Cada uma delas se afirma como membro mais valorizado para a reprodução em objeto, porque é a principal parte do corpo por onde interagimos, é um vetor da emoção. As cabeças se manifestam enquanto crença humana, pois são presença divina, poder cósmico, símbolo da religião, poder invisível. Para a religião católica, a imagem do filho de Deus é a cabeça. Mas a vaidade humana não para por aí, pois muitos artistas estudaram incessantemente qual era a melhor forma de transformar a cabeça em objeto. Quais seriam as medidas perfeitas? O antropocentrismo é marcado por isso e a cabeça carrega a ideia de racionalidade, é dali que saem as ideias e invenções para o domínio.

Tal insistência é violenta, povos e mais povos disputando poder e território. Nessa disputa, a cabeça entra em jogo de diversas maneiras. São arrancadas do corpo do inimigo e utilizadas como troféu, mas também são erguidas como grandes monumentos. Através das relações de poder, os humanos usaram a cabeça para definir as raças e classificar humanos entre superiores e inferiores. Alguns homens, além de categorizar humanos e justificar o extermínio de outros povos, criaram estratégias de imperar também sobre a natureza. Sim, a vaidade humana nunca para, basta olhar para os noticiários ou para o Instagram e perceber que as cabeças continuam rolando. A cabeça aparece como uma tentativa de evitarmos nosso desaparecimento enquanto espécie e, ao mesmo tempo, como uma demonstração de que isso não podemos evitar.

## REFERÊNCIAS DE IMAGENS

Figura 1: Arquivo de cabeças. Desenvolvido pela autora. Disponível na plataforma *Prezi*. Disponível em: <<https://prezi.com/p/edit/6rbvn5hgy6gc/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 2: Fritz Alt, A vida e a Morte (Tod und Leben). 1955. Escultura de Bronze. 10 x 28 x 38 cm. Fonte: Acervo Museu Casa Fritz Alt, Joinville, Santa Catarina, Brasil.

Figura 3: Fritz Alt, Relevos de Beethoven. Bronze e Gesso. Fonte: Fotografias de Kethlen Kohl, peças do acervo do Museu Casa Fritz Alt.

Figura 4: Máscaras de vida e morte de Beethoven. A) Máscara de vida por F. Klein 1812. Hutton, *Portraits*. B) Máscara de Vida de Bronze. Hutton, *Portraits*. C) Máscara mortuária de J. Danhauser em 28 de março de 1827, dois dias após a morte. Hutton, *Portraits*. Fonte: Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 111: Fritz Alt, Beethoven. Escultura de Bronze, 34 x 47 cm. Acervo Museu Casa Fritz Alt. Fonte: Acervo Museu Casa Fritz Alt.

Figura 6: Marc Quinn, Self. Escultura. Sangue (do artista), aço inoxidável, perspex e equipamento de refrigeração. 208h x 63w x 63d cm. Fonte: Disponível em: <<http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 7: Marc Quinn, compilado da série *Self 1991, 1996, 2001 e 2006*. Escultura. Sangue (do artista), aço inoxidável, perspex e equipamento de refrigeração. Fonte: Disponível em: <<http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 8: Retrato de Alexandre, o Grande encontrado em Pérgamo, Museu Arqueológico de Istambul, Turquia. Fonte: Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Alexander\\_the\\_Great\\_portrait\\_Istanbul\\_Archaeological\\_Museum\\_-\\_inv.\\_1138\\_T\\_02.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Alexander_the_Great_portrait_Istanbul_Archaeological_Museum_-_inv._1138_T_02.jpg)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 9: Togatus Barberini, Mármore, século I a.c. Museo Centrale Montemartini, Roma. Fonte: Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/292311832041521081/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 10: Cabeça de cera Cuma. Século II d. C. Museu Nacional Arqueológico de Nápoles. Fonte: Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/378232068691745378/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 11: David Altmejed, Buraco de coelho. 2014. Escultura, espuma de poliuretano, argila epóxi, gel epóxi, cabelos sintéticos, quartzo, mancha de vidro, resina, tinta acrílica. Fonte: Disponível em: <<http://www.davidaltmejd.com/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 12: David Altmejed. Eyes 2015. Escultura, espuma de poliuretano, argila epóxi, gel epóxi, cabelos sintéticos, quartzo, mancha de vidro, resina, tinta acrílica. Fonte: Disponível em: <<http://www.davidaltmejd.com/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 13: A; Villeneuve, Matéria para reflexões para os charlatões coroados. 1793. Gravura. Museu Carnavalet, Paris. 0,160 x 0,141. B; Villeneuve, Ecco Cuisine, gravura, Museu

Carnavalet, Paris. 0,160 x 0,141. Fonte: ARASSE, Daniel. A guilhotina e o imaginário do terror. São Paulo: Ática, 1989.

Figura 14: Fritz Alt, Detalhe da obra A vida e a Morte (Tod und Leben). 1955. Escultura de Bronze. 10 x 28 x 38 cm. Acervo Museu Casa Fritz Alt, Joinville, Santa Catarina.

Figura 15: Retrato de Fritz Alt nos anos 1950. Fonte: Acervo Museu Casa Fritz Alt.

Figura 16: Crânio de Jericó, 8200BC-7500BC (Pré-Cerâmica Médio Neolítico). Escavado em Jericó, Ásia, Oriente Médio. Acervo do British Museum. Fonte: Disponível em: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_1954-0215-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1954-0215-1)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 17: Bizantinanti, 2021. Rubens Oestroem. Acrílica sobre tela 92 x 102 cm. Fonte: Arquivo Helena Fretta Galeria de Arte.

Figura 112: Rubens Oestroem, Grimaces, 1980, têmpera sobre tela, 120 x 150 cm. Acervo pessoal do Artista.

Figura 113: Rubens Oestroem, Figurativas, 2012, 2013, 2014. Acrílica sobre tela. Acervo pessoal do Artista.

Figura 114: Rubens Oestroem. Sem título. Têmpera sobre papel. 100 x 70 cm. Acervo do Museu de Arte de Santa Catarina.

Figura 115: Rubens Oestroem. Construção proibida. 2013. Mista em acrílico sobre tela, 98,0 x 76,0 cm. Museu Victor Meirelles

Figura 22: Sagrada Face Achiropita, 2021. Têmpera ovo e pigmentos naturais, ouro Zecchino e cola de coelho sob cedro maciço, 50 x 40 cm. Fonte: Arquivo Helena Fretta Galeria de Arte.

Figura 23: Ícone do Mandylion de Edessa, século XVIII. Têmpera no painel. 40,3 x 32,0 cm. Fonte: Royal Collection Trust. Disponível em: <<https://www.rct.uk/collection/403934/icon-of-the-mandylion-of-edessa>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 24: Detalhe. Ícone do Mandylion de Edessa, século XVIII. Têmpera no painel. 40,3 x 32,0 cm. Fonte: Royal Collection Trust. Disponível em: <<https://www.rct.uk/collection/403934/icon-of-the-mandylion-of-edessa>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 25: Mandylion, S. Bartolomeo degli Armeni, Gênova, pintura medieval revestida de ouro e pedras preciosas. Quadro por volta de 1300. Fonte: Progetto Storia Dell Arte. Disponível em: <<https://www.progettostoriadellarte.it/2020/08/14/il-santo-volto-o-mandylion-di-genova/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 26: Fayum, Período Romano, encáustica sobre madeira de calcera. 42 cm x 22 cm. Fonte: The British Museum. Disponível em: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y\\_EA74714](https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA74714)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 27: Múmia de Herakleides, ad 120 – 140. Restos humanos e de pássaro; linho, pigmento, cera de abelha, têmpera de cera e douração sobre painel de madeira. 175,3 x 44 x 33 cm. Getty

Villa, Gallery 210. Fonte: Museu J. Paul Getty. Disponível em: <<https://www.getty.edu/art/collection/objects/13306/unknown-maker-mummy-of-herakleides-romano-egyptian-ad-120>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 28: Detalhe, Bizantinanti, 2021. Rubens Oestroem. Acrílica s/ tela 92 x 102 cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 29: Naum Gabo. Cabeça de mulher.c. 1917-20 (após uma obra de 1916) Celulóide e metal. Fonte: Moma – Museum of Modern art. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/81440>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 30: Bizantinanti, 2021. Rubens Oestroem Escultura em madeira e limalha de ferro 95 x 41 x 49 cm. Fonte: Arquivo Helena Fretta Galeria de Arte.

Figura 116: Rubens Oestroem, 2014. Escultura de limalha de ferro. Arquivo pessoal do artista.

Figura 32: Fragmentos do livro de Estudos de Albrecht Dürer, “Hjerin[n] sind begriffen vier Buücher von menschlicher Proportion”, 1528. Fonte: Yale University Library. Disponível em: <<https://collections.library.yale.edu/catalog/10613881>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 33: Leonardo da Vinci. Estudos da proporção do corpo humano (c.1489-1490). Fonte: Le Journal des arts. Disponível em: <<https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/le-processus-creatif-dun-perfectionniste-146323>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 34: Esquema bizantino de proporções. Fonte: Livro Significado nas artes visuais, de Erwin Panofsky. PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Figura 35: Odilon Redon. Cabeça dentro de uma auréola, 1895. Carvão e pastel em papel pardo 52 × 36 cm. Fonte: The J. Paul Getty Museum. Disponível em: <<https://www.getty.edu/art/collection/objects/287428/odilon-redon-head-within-an-aureole-french-about-1894-1895/?dz=0.5000,0.7031,0.40>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 36: Arjan Martins. Sem título. 2019. Acrílica sobre tela. 240 × 160 cm. Díptico. 120 × 160 cm cada. Fonte: Livro Arjan Martins. MIYADA, Paulo. Arjan Martins. Rio de Janeiro: Cabogó, 2020.

Figura 117: Arjan Martins. Sem título, 2018. Acrílica sobre tela. 160 x 240 cm (díptico 160 x 120 cm cada). Arquivo Galeria Gentil Carioca. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/252/arjan-martins>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 118: Arjan Martins. Sem título, 2018. Acrílica sobre tela. 160 x 241 x 4 cm díptico. Arquivo Galeria Gentil Carioca. Disponível em: <<https://www.agentilcarioca.com.br/content/feature/283/artworks-3208-arjan-martins-sem-titulo-untitled-2018/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 39: Artista desconhecido. Cabeça de Augusto (The Meroë Head). 25/27 a.c. Escultura, gesso, vidro, calcita, bronze. 46,2 cm. British Museum, Londres. Disponível em: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1911-0901-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1911-0901-1)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 40: Cabeça de escultura de Lênin sendo enterrada em 1991 e desenterrada em 2015. Berlim, Alemanha. Disponível em: Primeira: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/19/internacional/1411145334\\_919715.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/19/internacional/1411145334_919715.html)>. Acesso em: 23 mai. 2022. Disponível em: Segunda: <<https://oglobo.globo.com/mundo/cabeça-de-estatua-gigante-de-lenin-escavada-para-ser-exposta-em-berlim-17453511>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 41: Estátua de Cristóvão Colombo sem cabeça no parque Byrd, em Boston. Foto: Reuters/Brian Snyder. Fonte: g1.a. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/10/estatuas-de-cristovao-colombo-sao-alvo-de-depredacao-nos-eua.ghtml>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 42: Escultura de Georg Floyd, Bronze, 1,80 altura. Foto: Lincoln Anderson. Fonte: thevillagesun. Disponível em: <<https://thevillagesun.com/tag/confront-art>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 119: Arjan Martins. Sem título, 2020. Acrílica sobre tela. 35 x 27 x 2.5 cm [13 3/4 x 10 5/8 x 1 in]. Acervo Galeria Gentil Carioca. Disponível em: <<https://www.agentilcarioca.com.br/content/feature/253/artworks-6473-arjan-martins-sem-titulo-untitled-2020/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 120: Arjan Martins. sem título, 2020. Acrílica sobre tela. 35 x 27 x 2.5 cm. Acervo Galeria Gentil Carioca. Disponível em: <<https://www.agentilcarioca.com.br/content/feature/653/artworks-5991-arjan-martins-sem-titulo-untitled-2020/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 45: Cabeças de Ifé. Cabeças fundidas em latão (zinco-latão com chumbo) entre os séculos XII e XV. África Subsaariana, Nigéria. Disponível em: <<http://solarey.net/ancient-wunmonije-bronze-heads/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 46: Cabeça de Ifé. Cabeça fundida em latão (zinco-latão com chumbo) entre os séculos XII e XV. África Subsaariana, Nigéria. Fonte: British Museum. Disponível em: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/E\\_Af1939-34-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Af1939-34-1)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 47: Exposição Ancient Bronzes from Ife, em 1948. British Museum. Cabeças fundidas em latão (zinco-latão com chumbo) entre os séculos XII e XV. África Subsaariana, Nigéria. Fonte: British Museum.

Figura 48: Fotografia da exposição fixa do British Museum. Escavação em Chipre, 1885, trabalhadores e Coronel Falkland Warren, momento onde encontraram algumas peças do museu. Fotografia: Kethlen Kohl. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 49: Caetano Dias. Cabeças de açúcar, 2017- 2015. Esculturas de açúcar fundido. Fonte: wordpress. Disponível em: <<https://caetanodias.wordpress.com/2015/04/04/cabeças-de-acucar/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 50: Caetano Dias. Delírios de Catharina, 2017. Esculturas de cabeças de açúcar fundido, madeira, mesa estilo português de sangue de boi, prensa de aço. Fonte: Disponível em: <<https://artillerymag.com/axe-bahia/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 51: Canto Doce – Pequeno Labirinto. Caetano Dias, 2006. Instalação, dimensões variáveis, vídeo, 18’27”, cor, som, fragmento de labirinto em forma de dois “U” fora de eixo construídos com açúcar fundido. Estação Ferroviária da Calçada, Salvador/BA. Fonte: Premiopipa. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/caetano-dias/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 52: Arjan Martins. sem título, 2002. impressão mineral sobre papel. 40 x 50 cm. Acervo Galeria Gentil Carioca. Disponível em: <<https://www.agentilcarioca.com.br/en/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 53: Arjan Martins. sem título, 2019. Acrílica sobre tela. 240x160 cm, díptico. Livro “Arjan Martins” de Paulo Miyada, 2020.

Figura 54: Fernando Lindote, Icamiaba e a Escolha de Ajuricaba, 200 × 200 cm, óleo sobre tela, 2021. Coleção particular. Disponível em: <<https://hi-mundim.com.br/estacao-cultural-de-olimpia-inaugura-dia-15-de-dezembro/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 121: Fernando Lindote, Hy-Brazil, 2015, óleo sobre tela, 200x150cm. MV Arte. Disponível em: <<https://www.mvarte.com.br/cv-fernando-lindote>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 56: “Do que é Impossível conter (depoisantes)”, 2018, Óleo sobre tela, 300 x 200 cm. Arte informado. Disponível em: <<https://www.arteinformado.com/galeria/fernando-lindote/do-que-e-impossivel-conter-depoisantes-18000>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 57: Michelangelo de Caravaggio. Escudo com cabeça de Medusa. 1600. Pintura, óleo sobre tela. 60 × 55 cm, Galleria de Uffizi, Florença. Disponível em: <<https://www.wattpad.com>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 58: Gian Lorenzo Bernini, Medusa. 1644- 1648. Escultura, mármore. h680 cm. Museu Capitolini, Roma. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/488077678351983714/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 59: Antônio Canova. Perseu com cabeça de Medusa, 1800. Escultura de mármore, Museu do Vaticano. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Perseu#/media/Ficheiro:Perseus\\_Canova\\_Pio-Clementino\\_Inv969.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Perseu#/media/Ficheiro:Perseus_Canova_Pio-Clementino_Inv969.jpg)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 60: Peter Paul Rubens. Cabeça de Medusa, 1618. Pintura, óleo sobre tela. 68 x 118 cm. Museu Kunsthistorisches, Viena. Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/Rubens\\_Medusa.jpeg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/Rubens_Medusa.jpeg)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 61: Leonardo da Vinci. Cabeça de Medusa. 1600. Pintura, óleo sobre tela. Galeria de Uffizi, Florença. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Medusa\\_uffizi.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Medusa_uffizi.jpg)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 62: Michelangelo de Caravaggio, David com cabeça de Golias. Pintura, óleo sobre tela, 125 x 101 cm. 1605-1606. Disponível em: <<https://galleriaborghese.beniculturali.it/opere/david-con-la-testa-di-golia/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 63: Michelangelo de Caravaggio, David com cabeça de Golias. A) 1600, óleo sobre tela, 110 cm x 91 cm, Museu do Prado, Madri; B) 1601, óleo sobre tela, 19,2 x 116,2 cm, Museu de Arte de Viena. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 64: Michelangelo de Caravaggio, Salomé com a Cabeça de São João Batista. Pintura, óleo sobre tela. A) 1609, 91.5 x 106.7 cm. The National Gallery, London. B) 1609, 116 x 140 cm, Palácio Real de Madrid, Madrid. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Salom%C3%A9\\_con\\_la\\_cabeza\\_del\\_Bautista\\_\(Caravaggio\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Salom%C3%A9_con_la_cabeza_del_Bautista_(Caravaggio).jpg)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 65: Michelangelo de Caravaggio. Escudo com cabeça de Medusa. Pintura, óleo sobre e escudo de madeira. A) 1600, 60 x 55 cm. Galeria de Uffizi, Florença. B) 1597, 44,68 x 48 cm, coleção particular. Disponível em: <<http://www.firenzemuseistore.com/en>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 66: Fernando Lindote, Detalhe da obra “Icamiaba e a Escolha de Ajuricaba”, 200 x 200 cm, óleo sobre tela, 2021, coleção particular. Disponível em: <<https://hismundim.com.br/estacao-cultural-de-olimpia-inaugura-dia-15-de-dezembro/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 67: Cabeça Jivaro, Museu Nacional de Imigração e Colonização de Joinville - MNIC. Fonte: Acervo do Museu Nacional de Imigração e Colonização de Joinville - MNIC.

Figura 68: Múmia de cabeça (“Tsantsa”). Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 6 de junho de 1818, Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: <[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:M%C3%BAmia\\_de\\_cabe%C3%A7a\\_-\\_Povo\\_Jivaro\\_01.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:M%C3%BAmia_de_cabe%C3%A7a_-_Povo_Jivaro_01.jpg)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 69: Victor Meirelles, Degolação de São João Batista, 1855. Pintura, óleo sobre tela, 130 x 97 cm. Florianópolis, Museu Victor Meirelles. Disponível em: <<https://museuvictormeirelles.museus.gov.br>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 70: Artemisia Gentileschi, Salomé com cabeça de São João Batista. 1610/1615. Pintura, óleo sobre tela, 84 x 92 cm. Museu de Belas Artes de Budapeste. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Salome\\_with\\_the\\_Head\\_of\\_Saint\\_John\\_the\\_Baptist\\_by\\_Artemisia\\_Gentileschi\\_ca.\\_1610-1615.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Salome_with_the_Head_of_Saint_John_the_Baptist_by_Artemisia_Gentileschi_ca._1610-1615.jpg)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 71: Odilon Redon, Cabeça de Perseu. 1875. Pintura, óleo sobre tela 54,7 x 45,7 cm. O Museu Kröller-Müller, Holanda. Disponível em: <<https://krollermuller.nl/en>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 72: Giovan Francesco Maineri, Cabeça de São João Batista. 1502. Pintura, óleo sobre tela, 44 x 30 cm. Brera Pinacoteca, Milão. Disponível em: <<https://pinacotecabrera.org/en>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 73: Peter Paul Rubens, Festa de Herodes. Século XVII. Pintura, óleo sobre tela. Galeria Nacional da Escócia, em Edimburgo. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Decapita%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Jo%C3%A3o\\_Batista#/media/Ficheiro:Peter\\_Paul\\_Rubens\\_018.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Decapita%C3%A7%C3%A3o_de_Jo%C3%A3o_Batista#/media/Ficheiro:Peter_Paul_Rubens_018.jpg)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 122: A flor do dia vasto é uma obra de Fernando Lindote, 2014, óleo sobre tela 100x100 cm. Nd mais. Disponível em: < <https://ndmais.com.br/diversao/fernando-lindote-apresenta-obras-ineditas-em-florianopolis-a-partir-desta-sexta/>>. Acesso em: 23 mai. 2022. B) Sem título, 2014, óleo sobre tela, 70x70 cm. Prêmio Pipa. Disponível em: < <https://www.premiopipa.com/pag/fernando-lindote/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 75: Théodore Géricault, Cabeça Cortada. 1818. Pintura, óleo sobre tela. Museu Nacional de Estocolmo. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9odore\\_G%C3%A9ricault#/media/Ficheiro:Th%C3%A9odore\\_G%C3%A9ricault\\_Dois\\_justi%C3%A7ados.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault#/media/Ficheiro:Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault_Dois_justi%C3%A7ados.jpg)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 76: Théodore Géricault, Cabeça de Homem Morto ou Executado Criminal. 1818. Pintura, óleo sobre tela. Coleção particular, Paris. Disponível em: <<http://morbidanatomy.blogspot.com>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 77: Théodore Géricault, O Guilhotinado. 1818. Pintura, óleo sobre tela, 40,5 x 49,5. Museu Real da Bélgica. Disponível em: <<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/theodore-gericault-d-apres-le-guillotine>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 78: Jacopo Ligozzi, Memento mori com cabeça decapitada. Pintura, óleo sobre tela. 1604. Disponível em: <<https://theladyinthegraveyard.tumblr.com/post/165485361804/jacopo-ligozzi-memento-mori-1604>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 79: Antoine Wiertz, Uma cabeça decepada, 1855. Pintura, óleo sobre tela. 43 x 57. Museu Real de Beaux Arts, Bélgica. Disponível em: <<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/antoine-wiertz-une-tete-coupee-1?artist=wiertz-antoine-1>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 80: Adriana Varejão, Varal, 1993, óleo sobre tela, 165 x 195 cm. Coleção Juan Varez Madrid. Disponível em: <<http://www.artefazparte.com/2013/11/varal-1993-de-adriana-varejaohoje.html>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 81: Detalhe. Adriana Varejão, Varal, 1993, óleo sobre tela, 165 x 195 cm. Coleção Juan Varez Madrid. Disponível em: <<http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 82: Adriana Varejão, Proposta para uma Catequese - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento, 1993. óleo sobre tela. 140 x 240 cm. Coleção Daniela de Camaret. Disponível em: <<http://www.adrianavarejao.net>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 83: Adriana Varejão, Figura de Convite III 2005 e II 1998. Pintura, óleo sobre tela. 200 x 200 cm. Coleção Particular. Disponível em: <<http://www.adrianavarejao.net>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 84: Detalhe de Figura de Convite III 2005 e II 1998. Pintura, óleo sobre tela. 200 x 200 cm. Coleção particular. Disponível em: <<http://www.adrianavarejao.net>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 85: Adriana Varejão, Varejão Acadêmico - Heróis, 1997, óleo sobre tela. 140 x 160 cm. Coleção particular. Disponível em: <<http://www.adriनावarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 86: Diego de Los Campos, Série Cabeças - Pintura Sobre Papel - 57 x 41. 2017. Acervo do Artista. Fonte: Acervo pessoal do artista.

Figura 87: Diego de Los Campos, Série Cabeças - Pintura Sobre Papel - 57 x 41. 2017. Acervo do Artista. Fonte: Acervo pessoal do artista.

Figura 123: Diego de Los Campos, Antirretratos. Desenhos em nanquim sobre papel, tamanhos 30x42cm. Acervo pessoal do artista.

Figura 124: Diego de Los Campos, Antirretratos. Desenhos em nanquim sobre papel, tamanhos 30x42cm. Acervo pessoal do artista.

Figura 125: Diego de Los Campos. Escultura cinética interativa. 200x220x30cm. Papelão madeira, servomotores, sensores de luz, arduino. 2018. Apresentado na exposição Coletiva Desterro-Desaterro, MASC 2018. Disponível em: <<https://diegodeloscamos.wordpress.com>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 126: desenhos em papel sulfite 21x15cm, várias técnicas, assinados, datados, numerados e carimbados com o nome do projeto. Disponível em: <<https://diegodeloscamos.wordpress.com>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 127: desenhos em papel sulfite 21x15cm, várias técnicas, assinados, datados, numerados e carimbados com o nome do projeto. Disponível em: <<https://diegodeloscamos.wordpress.com>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 128: Diego de Los Campos, Série Cabeças, 2017. Pintura sobre papel. 57 x 41 cm. Acervo pessoal do artista.

Figura 94: Leonardo da Vinci, Xilogravura ilustrando as proporções da cabeça humana. Segunda parte da Divina Proporção, de Luca Pacioli. Disponível em: <[https://stringfixer.com/nl/Divina\\_proportione](https://stringfixer.com/nl/Divina_proportione)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 95: Michelangelo Buonarroti. Desenho de velino, 97 x 86. 1665-1745, British Museum. Fonte: Museu Britânico. Disponível em: <<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG38368>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 96: Franz Xaver Messerschmidt, Alabaster do Neoclassicismo ao Expressionismo, 2011. Neue Galerie, Nova York. Disponível em: <<https://www.mdig.com.br/index.php?itemid=16576>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 97: Franz Xaver Messerschmidt, Alabaster do Neoclassicismo ao Expressionismo, 2011. Neue Galerie, Nova York. Disponível em: <<https://www.mdig.com.br/index.php?itemid=16576>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 98: Johann Caspar Lavater: estudos de caráter a partir das linhas da cabeça. (1775-1778). Disponível em:

<[https://en.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Kaspar\\_Lavater#/media/File:Lavater1792.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Kaspar_Lavater#/media/File:Lavater1792.jpg)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 99: Giambattista della Porta. Ilustração do livro “De humana physiognomonia libri III”. 1586. Disponível em: <[https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/porta\\_home.html](https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/porta_home.html)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 100: Charles Le Brun, Estudos sobre fisionomia, Paris, Museu do Louvre (1698). Disponível em: <<http://cityzenart.blogspot.com/2011/02/charles-le-brun-expression-of-passions.html>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 101: Seis fotografias mostrando diferentes graus de risada moderada e sorrisos, 1872. “A expressão das emoções no homem e nos animais”, de Charles R. Darwin. Coleção: CC BY Wellcome Collection. Disponível em: <<https://www.mostradarwin.com.br/conteudo/a-expressao-das-emocoes-no-homem-e-nos-animais/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 102: Desenho de Cesare Lombroso, 1876. Exemplos de fisionomia de um criminoso. Ilustração do livro O Homem Delinquente. Disponível em: <<https://www.gettyimages.pt/fotos/cesare-lombroso>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 103: Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne, 1927 - 1929. Prancha 41a do Atlas Mnemosyne. Engramma. Disponível em: <[http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=10411](http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=10411)>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 104: A - Francis Bacon, Estudo de retrato Michel Leiris, óleo sobre tela, 34 x 29 cm, 1976, Centre Pompidou, Paris. B - Francis Bacon, Estudo de retrato Michel Leiris, óleo sobre tela, 34 x 29 cm, 1978. Centre Pompidou, Paris.

Figura 105: Louise Bourgeois, sem título. 2001, tecido e costura. Acervo pessoal da artista. Disponível em: <<https://icamiami.org/exhibition/louise-bourgeois/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 106: Louise Bourgeois. Juntos, 2005. Tecidos 25 x 13 x 12. The Easton Foundation, New York. Disponível em: <<https://www.itслиiquid.com/louise-bourgeois-moderna-museet.html>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 107: Louise Bourgeois, Reação. 2001. Tecido, 25 x 13 x 12. Cheim and Read, New York. Disponível em: <<http://artcritical.com/blurbs/EGBourgeois.htm>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 108: Francis Bacon. Três estudos de George Dyer. Óleo sobre tela, em três partes. 1966. Estate of Francis Bacon. Artists Rights Society (ARS). New York. Disponível em: <<https://www.istoedinheiro.com.br/bacon-legitimo/>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Figura 129: Diego de Los Campos, Série Cabeças, 2017. Pintura sobre papel. 57 x 41 cm. Acervo pessoal do artista.

Figura 110: Anselm Kiefer, Midgard. 1982-85. 110 × 149 in. (279.4 × 378.46 cm). Técnica mista. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/midgard-anselm-kiefer/MgFJGEChBpmFUA>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Brasília: INL, 1976.
- ARASSE, Daniel. **A guilhotina e o imaginário do terror**. São Paulo: Ática, 1989.
- ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- BATAILLE, Georges. **Conjuração sagrada**. In: SCHEIBE, Fernando. Acéphale. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. São Paulo; Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Sobre o conceito da história**. In: Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol III**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- \_\_\_\_\_. **A Dobra: Leibniz e o barroco**. São Paulo: Papyrus, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, George. **O rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto**. Porto Arte, Porto Alegre, v. 9, n. 16-82, mai. 1998.
- \_\_\_\_\_. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Sobre o fio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.
- \_\_\_\_\_. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- FAITANIN, Paulo. **Pessoa: a essência e a máscara!** Rio de Janeiro: Revista Aquinate, nº 3, 2006, p. 338-346.
- FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: EDUSP, 2009.

FASSIS, Flavia Crivellari; MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira. Arte e ciência no século XVII: Charles Le Brun e o temperamento melancólico. **Khronos, Revista de História da Ciência**, nº 10, dez. 2020.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 36 edições. Rio de Janeiro: Vozes, 2009a.

\_\_\_\_\_. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense, 2009b.

\_\_\_\_\_. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FRANCASTEL, Pierre; FRANCASTEL, Gallienne. **El Retrato**. Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Pinguim Classics Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **A cabeça da medusa** (1940 [1932]). In: Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOMBRICH, Ernest. **História da arte**. 16ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GRIMAL, Pierre. **A civilização romana**. Lisboa: Edições 70, 1984.

HEINZELMANN, Silvia. **Fritz Alt**. Joinville: Fundação Cultural, 1991.

HUTTON, Laurence. **Portraits in Plaster: The Collection of Laurence Hutton**. New York: Harper & Brothers Publishers, 1894. By Project Gutenberg. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/52730/52730-h/52730-h.htm#FLORIDABOY>>. Acesso em: 30 mar. 2022.

KIRCHNER, Thomas. **Franz Xaver Messerschmidt and the Construction of Expression**. *Frankfurt: Bückling*, 2006.

LEIRIS, Michel. **Écrits sur l'art**. Paris: CNRS Éditions, 2011.

LELOUP, Jean – Yves. **O Ícone: Uma escola do olhar**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MACGREGOR, Niel. **A História do mundo em 100 objetos**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

MAGALHÃES, Fabio. **A presença no Brasil de Caravaggio e seus seguidores**. In: VODRET, Rossella. Caravaggio e seus segredos, confirmações e problemas. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2012.

MAQUIAVEL, Niccolo. **O Príncipe**. São Paulo: DPL, 2008.

MARIN, Louis. **La tetê de Meduse comme tableau d' histoire**. In: Détruire la peinture. Paris: Flammarion, 1997.

MAZZERI, Chiara. **Ancestors at the gate**. Form, function and symbolism of the imagines moiorum. A comparative analysis of Etruscan and Roman funerary art', *Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome*, Stockholm, 2014, 7–22. ISSN: 2000-0898. ISBN: 978-91-977798-6-9. Softcover, 257 pages. <http://doi.org/10.30549/opathrom-07-02>.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 2ª edição. São Paulo: N° 1 Edições, 2018.

MINDLIN, Betty. **As Amazonas ou Icamiabas**. In: Almeida, Luiz Sávio de; Galindo, Marcos; Silva, Edson. *Índios do Nordeste: temas e problemas*, p. 301-14, Maceió, 1999.

MIYADA, Paulo. **Arjan Martins**. Rio de Janeiro: Cabogó, 2020.

MOLINA, Pablos, Garcia, Antonio. **O que é a criminologia?** 1. ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2013.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras. 2002.

MORISSET, Vanessa. **Michel Leiris: L'homme integral**. Centre Pompidou. Disponível em: <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Leiris/>>. Acesso em: 22 mai. 2022.

MÜLLER, Enrique. Berlim proíbe desenterrar Lênin. **El País**, São Paulo, 21 setembro 2015. Internacional. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/19/internacional/1411145334\\_919715.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/19/internacional/1411145334_919715.html)>. Acesso em: 22 abr. 2022.

NASCIMENTO, Fétima. **Os Munduruku e as “cabeças-troféu”**. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 17: 365-380, 2007.

NASCIMENTO, Fátima. **The Jivaro Shrunk Heads from the national museum**, Rio de Janeiro, Brazil: authentic or counterfeits? In: *World Congress on Mummy Studies*, 2005, Turin. *Journal of biological research*. Turin: societa italiana di biologia sperimentale, 2005. V. Lxxx. P. 129-131.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OPPER, Thorsten. **The Meroe Head of Augustus**. *British Museum Objects in Focus*. London, The British Museum Press, 2014.

OVÍDIO, Publius. **Metamorfoses**. Edição bilingue. Tradução: Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEDROSA, Adriano. **Adriana Varejão: histórias às margens**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

PLATTE, Editha. **Bronze Head from Ife**. *British Museum Objects in Focus*. London, The British Museum Press, 2010.

RENDERS, Helmut. **Cristologia iconográfica**: das suas linguagens imagéticas clássicas a uma expressão única latino-americana no fim do século 20. *PLURA, Revista de Estudos de Religião*, vol. 4, nº 2, 2013, p. 4-31.

RITTO, Isabel. **Albrecht Dürer**: um pioneiro da antropometria. In: *Desenhar, saber desenhar*. Lisboa, 2012.

SANTOS, Miguel Calvo. **Géricault y el gore**. Estudios de miembros amputados. Acerca de HÁ! 08 jul. 2015. Disponível em: <<https://historia-arte.com/obras/gericault-y-el-gore>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola Imperfeita: A História e as Histórias na obra de Adriana Varejão**. 1, ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

TOMMASO, Wilma Steagall de. **O Cristo Pantocrator**: Da origem às igrejas no Brasil, na obra de Cláudio Pastro. São Paulo: Paulus, 2020.

TONELLI, Francesco. **Jacopo Ligozzi painter of fine naturalia and macabre skulls**. *Clin Cases Miner Bone Metab*, 10 dez. 2014. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4269150/>>. Acesso em: 09 jun. 2020.

TSING, Anna. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

VELOSO, Caetano. A tua presença morena. In: VELOSO, Caetano. **Qualquer Coisa**. Rio de Janeiro: Polygram, 1975. Disco de Vinil.

WARBURG, Aby. **A arte do retrato e a burguesia florentina**: Domenico Ghirlandaio em Santa Trinità. Os retratos de Lorenzo de Médici e seus parentes. In: WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

\_\_\_\_\_. **História de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.