

Por meio da palavra: obras de Carmela Gross e Rubens Gerchman

Through words: works by Carmela Gross and Rubens Gerchman

Juliana Mafra (PPGArtes-UEMG)
Thiago Alcântara (PPGArtes-UEMG)

Resumo: Obras de Carmela Gross e Rubens Gerchman, que contêm a palavra escrita nas suas superfícies ou são a própria estrutura, foram analisadas nesta pesquisa com o objetivo de perceber o uso particular desse recurso imagético e narrativo, mediante uma crítica apoiada na literatura. Identificou-se que o contexto urbano e a violência conduzem as realizações, concluindo que, para eles, a arte é um território político, mas também de reflexões sobre a natureza conceitual dos escritos.

Palavras-chave: crítica; linguagem; política; Carmela Gross; Rubens Gerchman.

Abstract: Works by Carmela Gross and Rubens Gerchman that contain the written word on their surfaces, or are the structure itself, were analyzed in this research with the aim of understanding the particular use of this imagery and narrative resource through a critique supported by literature. It was identified that the urban context and violence drive the achievements, concluding that, for them, art is a political territory, but also of reflections on the conceptual nature of writings.

Keywords: criticism; language; politics; Carmela Gross; Rubens Gerchman.

DOI: 10.47456/rr.rf.2234.50203

Introdução — Se vende ar

Há um interessante encontro entre os artistas visuais brasileiros Carmela Gross (1946) e Rubens Gerchman (1942-2008), figuras que produziram simultaneamente em um Brasil que enfrentava a ditadura civil-militar. A criação de arte nesse contexto político será constantemente abordada aqui, mas, neste momento introdutório, o desejo é expor a convergência de duas realizações semelhantes, uma elaborada pela paulistana e outra pelo carioca, e que foram instaladas em uma mesma localidade, o que as faz pertencer a um acervo museológico nacional, contemporâneo, permanente e aberto ao público. A aproximação das duas obras, portanto, é vista aqui como uma reunião especial no universo da arte brasileira.

O encontro acontece na Fábrica de Artes Marcos Amaro — FAMA Museu, equipamento cultural localizado no interior de São Paulo, em Itu. As obras que lá dialogam são *SE VENDE*, de Gross (2005), e *AR*, de Gerchman (2003). O uso das palavras como estruturas tridimensionais se destaca, mas os trabalhos também têm grandes dimensões e são somente constituídos por uma escrita que repete os seus títulos. Além disso, as esculturas têm lógicas de funcionamento diferentes. No caso de Gross, as letras construídas são vermelhas, translúcidas e têm aparatos luminosos nos seus interiores. Elas projetam uma luz rubra pelo entorno do espaço de visita, um galpão sem o teto. Para Gerchman, coube deixar as letras vazadas e investir apenas em um tubo de aço azul e dobrado, ligando diretamente o sentido do escrito “ar” à própria materialidade, já que a sua obra também foi instalada em espaço descoberto.

Também é fundamental valorizar as narrativas consequentes. O texto “se vende”, por si só, inserido de qualquer maneira em um espaço artístico, abre passagem para a ironia, deixando tudo que está exibido ali viável à negociação, das obras expostas à edificação. Gross, inclusive, repetiu tal escrito em outros espaços da arte. Sobre a realização de Gerchman, é possível compreender que o artista pediu por liberdade ao escrever “ar”, o que também viria a acontecer em outros de seus trabalhos. *AR* apresenta o lado político da sua arte, uma vez que a obra é uma retomada da sua produção da década de 1970, depois de deixar o Brasil rumo à Nova Iorque, quando foi estudar e produzir mediante prêmio conquistado no Salão Nacional de Belas Artes, em 1967.

Ademais, os escritos dos dois trabalhos se somam quando há interpretações mais atentas ou jocosas, resultando na oferta “se vende ar”. Essa inscrição pode propor uma interpretação crítica do contexto exploratório do fazer, do curar e do expor artístico, visto, por isso, como efêmero ou especulativo pelo público que acessa as suas instâncias tão permeadas pela política. É como se o próprio museu colocasse o seu funcionamento em debate, sem retirar os artistas da mesma questão, praticando um choque entre a ideia de uma instituição representativa ou educativa e um outro lugar em que a glorificação da arte tem maior importância e não se estimula o pensamento crítico. Além disso, pensar a compressão das

palavras em uma só frase também valoriza a parceria virtual entre os dois artistas que não produziram conjuntamente, mas têm obras que guardam semelhanças visuais. Porém, é importante destacar que as criações não estão dispostas lado a lado no FAMA Museu, formando uma frase diretamente, sendo a associação dos seus escritos uma prática livre desta pesquisa.

Estimulado por esse curioso diálogo de Gross com Gerchman, este estudo tem como objetivo apontar mais semelhanças entre algumas obras dos dois artistas, tendo como suporte a literatura especializada. Além disso, para a seleção desses trabalhos, será implicada uma primeira paridade: o uso dos textos escritos, desde que eles estejam registrados sobre uma superfície bidimensional ou se apresentem como uma estrutura tridimensional, caso em que há uma convergência entre o conteúdo e a forma, como nas realizações aqui já apresentadas. Destaca-se que a grande maioria dos exemplares que serão estudados contam com escritos realizados através de letras de forma e maiúsculas, o que demonstra uma primeira relação visual entre as estéticas desempenhadas pelos seus criadores.

Fica também registrada a complexidade das obras de Gross e Gerchman que não fazem o uso da palavra no formato estipulado como recorte deste estudo. Os realizadores, cada um à sua maneira, têm obras extensas com diversos estímulos visuais e narrativos. Eles enfrentaram os diferentes desafios do fazer artístico no Brasil e no exterior, em décadas de extrema complexidade política, seja por conta da ditadura civil-militar deste país ou pelos arranjos sociais que surgiram a partir dela. Como Gross segue ativa no seu exercício, o recorte aqui desempenhado é justificado pelo uso do texto por Gerchman, principalmente, entre os anos de 1960 e 1970, e por Gross, especialmente, nas décadas mais atuais. É como se houvesse uma entrega da palavra de um caso para o outro, o que desperta curiosidade, pois se trata de criar em variações temporais, mas em um planeta que não deixa de suportar ataques à dignidade humana.

Palavra no ambiente

Ainda que representem os processos da comunicação entre si, as palavras também têm na sua materialização a autonomia dos significados. O escrito redigido lida com o desejo vinculado à fala, mas sem deixar de lado o apontamento a múltiplos sentidos a partir da sua compreensão como signo autônomo pelos receptores. Cabe à palavra escrita, assim, trabalhar em duas faixas simultaneamente: aquilo que é a sua atividade de base — representar algo — e o que se espera dela quando assume uma maior desenvoltura e olha para si mesma como produtora de novos sentidos, dependendo aí da interpretação dos leitores que a julgam subjetivamente.

Tratando da imagem, é viável compreender que ela, por si só, é capaz de ser uma síntese de um longo discurso que consente em caber na representação visual, podendo haver uma abertura de sentidos pela falta de detalhes determinadores

de uma direção para a leitura, o que traria múltiplas possibilidades interpretativas através do contexto, da materialidade, da forma, da situação, etc. Além disso, ela é capaz de resolver aquilo que não é possível determinar com os escritos, quando os nomes, os verbos ou as circunstâncias falham durante a narração.

Barthes propõe uma relação fundamental entre os escritos:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, as quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura (Barthes, 2004, p. 62).

Discutindo o domínio efetivo do artista durante a sua prática, Duchamp afirma:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético.

O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência (Duchamp, 1986, p. 73).

Dessa forma, a escrita pode ser vista tanto como um campo de tensão entre o individual e o coletivo, quanto como uma sequência de atos em que as palavras fluem involuntariamente das mãos de seus criadores. Tendo isso em vista, inserir o texto na superfície de uma obra é um ato arriscado, mas Gross e Gerchman toparam tal desafio.

Em uma primeira instância, evidencia-se o uso do ambiente como suporte para a escrita em letras iluminadas e de grande escala na obra de Gross, como em *SE VENDE*. Nessas criações, há um interessante desejo de ocupar o espaço público ou privado da cidade. A artista, inclusive, tem na metrópole a sua localidade de desenvolvimento, apropriando-se dos letreiros luminosos da publicidade para desenvolver mensagens próprias a partir das qualidades desse instrumento popular. Gross fez um aviso ao público escrevendo “*real people are dangerous*”, na obra de 2019 intitulada com o mesmo texto. O aviso, redigido por meio de lâmpadas fluorescentes vermelhas, foi instalado no interior do Farol Santander de Porto Alegre, servindo como uma profecia para quem quisesse se alarmar. Essa foi uma de outras versões desse trabalho, atestando uma insistência nesse dizer, ainda que na exposição SCAPE 2008 Bienal de Arte no Espaço Público – Christchurch (Nova Zelândia) somente a fração “*real people*” tenha sido autorizada para veiculação.

Ela também redigiu a palavra “terra” com lâmpadas azuis, no teto da edificação do Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia – MuBE, na cidade de São Paulo, em 2017. Essa criação atesta o uso de uma única cor perante as luzes que estabelecem

a materialização do texto. É como se essa escolha cromática econômica se uniformizasse com o iluminado, estimulando uma leitura concentrada da palavra. Além disso, especificamente no caso de *TERRA*, a cor (azul) apoia a narrativa que comunica uma representação do nosso planeta. Novamente, o título da obra repete a palavra que o representa, mas como ela foi posicionada na horizontal, sua leitura foi endereçada a uma impossível visualização do céu, compondo uma expografia experimental. Sobre essa peculiar iniciativa, em entrevista concedida ao curador Douglas de Freitas, Gross diz:

Ao propor o luminoso *TERRA*, que ninguém poderia ler diretamente, eu quis trabalhar com a des-visibilidade do mundo, em contraposição à ideia de um mundo saturado de visibilidade, via imagens e mais imagens. De repente, se tem um trabalho que não é visível, do qual apenas se tem notícia, por ouvir dizer. E cada um tem que imaginar, pensar, supor ou desejar ver... Queria trabalhar a partir da ideia de desfazer um mundo positivado pela imagem. À noite, quando escurece, é possível ver só uma aura azul sobre a laje do museu (Gross, 2017, p. 207).

Dessa forma, a palavra no ambiente de Gross é instalada tanto dentro quanto fora das edificações. Mas às vezes, nos dois espaços, já que ela escreveu na obra *EU SOU DOLORES* o mesmo texto do seu título e deixou os escritos se assentarem, parte dentro do Sesc Belenzinho, parte fora, entrando por um vão, em 2002. O mesmo se deu em uma repetição dessa escrita, já no Museu da Cidade — Chácara Lane, em 2016, com a frase passando por uma janela. Feita com lâmpadas fluorescentes vermelhas, essa obra fez com que a metrópole paulistana presenciasse, mais uma vez, um enorme texto iluminado que deformou o conjunto das suas luzes, provando que a artista instabiliza o cotidiano, especialmente tensionado pelas diferentes possibilidades de leitura por parte do público. Mas, devido aos seus textos afirmativos, compreende-se que Gross deixa as perguntas para os interlocutores, esses que podem dar sentido às suas palavras.

Gerchman também escreveu “terra” para lidar com o seu sentido elemental, além de outros dizeres no seu curta-metragem *Triunfo hermético*, primeiramente filmado em 35mm e depois convertido para 16mm, realizado em 1972, com seu retorno ao Brasil. A obra de estilo experimental expõe construções de grandes palavras tridimensionais diretamente ligadas ao ambiente, uma vez que os textos esculpidos foram instalados na própria natureza, incluindo até mesmo as ondas do mar. Almerinda Lopes, pesquisadora da área das Artes Visuais, detalha quê:

As palavras escritas na areia, na borda do mar ou na demarcação da linha da maré, têm duração efêmera, sendo quase que instantaneamente desmaterializadas ou apagadas pelo movimento incessante das águas do mar, como se o autor atentasse para a complementaridade, ou talvez para o caráter volátil do significante e do significado daquilo que ali registrava [...] Neste caso, os signos linguísticos são recortados em materiais resistentes ou efêmeros, leves ou pesados, lisos ou rugosos, sendo parte das letras

revestidas com pedaços de espelho, sobre os quais o céu e elementos da paisagem ao redor aparecem refletidos. Em movimentos sempre lentos, a câmara vai passeando, ora focando o céu, o mar, o vai e vem da maré, a vegetação e os acidentes rochosos, intercalando nesse passeio tomadas em *close-up* de palavras fixadas na areia. As palavras enterradas parcialmente na areia são logo arrancadas e carregadas pelas águas do mar. Permanecem alguns instantes flutuando até serem novamente lançadas sobre a areia da praia, num eterno recomeçar (Lopes, 2024, p. 339).

Está na obra do artista uma proposta reflexiva sobre o sentido ampliado da palavra na memória do seu leitor, determinando-a como uma agregadora de imagens. Ele criou a série *Cartilha no superlativo*, em 1967 e a retomaria futuramente, investindo nos grandes escritos tridimensionais, como no caso da obra *LUTE*, estabelecida a partir da palavra do título elaborada em madeira pintada de vermelho e com uma pequena fragmentação nas letras. É como se Gerchman fizesse um panfleto gigante, trazendo à tona uma orientação de fato, ainda que revelada por uma palavra solitária. Conforme aponta a pesquisadora Cristina Mura (2013), é possível afirmar que o artista propunha romper com a monotonia ou apatia da linguagem no cotidiano, quando foram censuradas as palavras de combate ou reflexivas direcionadas ao ataque à vida pela ditadura civil-militar brasileira. Trata-se de uma convocação ao retorno do sentido mais natural ou visceral das coisas, como o berro do bebê, instituindo uma proposta raivosa da normalidade. Por isso, em Gerchman, a palavra aplicada no ambiente parece encapsular uma imagem que é invisível, constituindo-se em um rótulo que garante a existência das demais coisas. A imagem depende do texto para emergir na mente do seu público, capacitando essas mesmas palavras à ideia de conceitos que vão valorizar as ideias do artista. O escrito, portanto, abre camadas imagéticas que contam enredos e que devem ser entendidos sem uma ordem pré-estabelecida pelo público.

Na oportunidade da exposição *Carmela Gross: quase circo*, no Sesc Pompeia, na cidade de São Paulo, em 2024, a artista escreveu os nomes de cores em italiano nas passarelas cinzas que ligam os blocos esportivos do complexo, intitulado a obra como *GATO*. *Giallo, rosso, blu e verde* se tornaram grandes letreiros luminosos preenchidos com as suas respectivas cores, determinando que a cromia dialogasse com a sua nomenclatura, em um interessante casamento em que as passarelas foram pintadas indiretamente, valendo, tal qual em *LUTE* de Gerchman, do imaginário do público para ativar uma relação de causa e efeito. Gross (2024) disse que *GATO* surgiu a partir de um desenho da arquiteta do Sesc Pompeia, a ítalo-brasileira Lina Bo Bardi. O croqui imaginava as mesmas áreas coloridas, mas somente a partir do indicativo textual que marcava de onde deveria vir cada uma das cores. A materialização literal dessa ideia foi executada por Gross, indicando que a artista, como na sua prática de se apropriar dos

luminosos da metrópole, apegou-se aos detalhes para maximizar a realidade, desestabilizando a normalidade. Sua prática terminou por aumentar o poder da comunicação através da palavra escrita, oferecendo ao interessado uma interferência planejada, tal qual promove a *Cartilha no superlativo* de Gerchman.

Gross e Gerchman também compartilham uma interessante experiência junto do transporte coletivo urbano, o ônibus. A artista tem na sua obra *CARNE*, de 2006, a constituição de um escrito circulante, uma vez que o texto “carne” é aplicado no letreiro luminoso localizado na testeira de um ônibus. O veículo foi preparado para se locomover por um ano, entre escolas e instituições culturais da capital de São Paulo, a partir de uma proposição do Projeto Arte Passageira, do Centro Universitário Maria Antônia, localizado na mesma cidade. Por conta disso, a palavra circulante de Gross foi uma tática estabelecida como resposta a uma provocação, fazendo com que a artista se apropriasse de uma proposta de terceiros para a realização de um escrito relacionado com suas práticas conceituais. Mas o ônibus também foi preenchido por camadas de materiais em vermelho aplicados pelas educadoras do Projeto, como fitas adesivas que coloriram o interior do ônibus, estabelecendo um trabalho colaborativo.

Ainda sobre essa experiência, a palavra “carne” amplia as noções de representação, tal qual nos trabalhos aqui já apresentados. Ela estimula a visualidade do corpo e, por isso, é possível associá-la ao conjunto de transeuntes que se aglomeram apertados dentro desse tipo de veículo para se deslocarem cotidianamente. Nesse ir e vir, *CARNE* faz com que a palavra se mova junto de suportes semelhantes — outros ônibus e carros —, contaminando com o seu vermelho proposital as ruas cinzas da cidade, que, respingadas de outras cores que correm em paralelo, aprisionam corpos anônimos em uma massa única e entendida como multidão. Gross conta uma história da cidade e dos seus habitantes, sendo possível entender que eles não têm diferenciação. A massa de carne que é decretada pelo dizer não só pode representar a multidão como também a configura em uma cidade feita de gente, espaço constituído de pessoas que se autossustentam, como pilares de carne que iriam expor vastos vermelhos se fossem partidos ao meio.

A multidão inserida nos ônibus foi constantemente retratada por Gerchman, pois a cidade como tema é diretamente ligada às crônicas urbanas e visuais que ele realizou, destacando o funcionamento do ordinário humano e dos seus desejos mais básicos, como um erotismo romântico e o consumo de grandes carros particulares. Escrevendo apenas “ônibus” em uma de suas criações com esse assunto (*A cidade*, de 1965), exatamente na representação da faixa de rua reservada para ele, o artista registra a palavra e experimenta diante da figuração, concebendo uma multidão de cabeças muito densa e que ocupa o interior do aparente veículo. Ao lado da sua escrita objetiva, Gerchman representa a multidão relacionada de modo abstrato, valendo-se da diluição dos corpos e do

alto contraste entre a luz e a sombra para desafiar a interpretação do público diante do que são indivíduos reunidos. Em adição, a pesquisadora da área das Artes, Jocély Rosa (2007), destaca que há uma coerência visual na totalidade do exercício de Gerchman e que revela, ainda, o *kitsch* ou o mau gosto mediante um sentido crítico. Portanto, o visual estabelecido para as multidões de Gerchman é, também, vinculado ao precário proposital, podendo ter na palavra que corre ao lado dessas figuras uma possível aliada para a comunicação do enredo almejado.

Gerchman é muito conhecido pela sua série de cubos achatados que simulam a aglomeração do povo em ambientes domésticos urbanos. São elementos como a *Caixa de morar*, de 1966, em que o artista escreveu na superfície disponível o título da obra e a palavra “ar”. Mais do que uma rima, nesse exercício, Gerchman pode dizer do sufoco vivenciado pela população nas grandes cidades, principalmente nos subúrbios, devido à falta de recursos para a manutenção de seus gastos. Se em *AR*, apresentada na introdução deste artigo, o fôlego é capaz de ser ligado à ditadura civil-militar brasileira como um pedido de liberdade, nessa *Caixa de morar* é a pobreza que pode ser o resultado da aplicação da palavra, em um cenário que mostra a precariedade como protagonista e não a dignidade social (tal qual em um ônibus lotado). É importante salientar que o artista novamente estabelece uma figuração mais abstrata para representar seus personagens e, nessa obra, a associação da palavra à imagem não tem precisão. Gerchman faz um exercício que estimula a interpretação por todas as vias de informação presentes, permitindo que o possível se manifeste no texto e em todo o conjunto. Em um risco talvez calculado ou em uma atitude desprovida de qualquer segurança, o artista parece se permitir imaginar um contexto em que faltam determinantes para a constituição do assunto central, incluindo o uso das palavras, mas sobram possibilidades de compreensão a partir de uma visualidade complexa o suficiente para despertar a imaginação do público.

Ainda relacionada à multidão no ambiente, a paixão do artista pelo futebol brasileiro guarda um interessante caso do uso do registro textual. A obra *O futebol — Flamengo campeão*, de 1965, contém os escritos “campeão” e “flame” junto ao público de um estádio. Trata-se de um exercício em que as palavras resolvem uma parte fundamental da narrativa, já que a figuração não tem foco na conquista desse time de futebol, expondo principalmente uma aglomeração de torcedores em uma arquibancada. Tais escritos, dessa forma, ganham protagonismo, ainda que o nome da equipe esteja partido, gerando o termo “*flame*” em inglês. É como se a imagem se permitisse representar o segundo plano de interesse, já que tem na palavra a sustentação para o entendimento do enredo. Portanto, quando colocado em destaque, o registro textual consegue extrapolar a figuração, o que faz o artista atuar como um agente estratégico nesse jogo entre a imagem e a palavra, dosando e utilizando cada recurso na sua potencialidade, mesmo em exercícios em que os personagens têm maior peso pela quantidade, dimensões

ou centralidade. A conhecida obra de Gerchman, *A bela Lindonéia — a Gioconda do subúrbio*, de 1966, é um desses casos em que a figura habita o centro da composição que é acompanhada por palavras.

Palavra e violência

Não se postula apenas observar a personagem feminina Lindonéia e admirar uma versão da Mona Lisa feita nos trópicos. Poder-se-ia dizer que o seu visual, propositalmente simplificado e utilizando materiais industriais, como o espelho e o vidro bisotê, apresenta ao mundo uma proposta de *pop art* realizada por aqui, a partir dos anos de 1960. Inclusive, coube ao movimento artístico Novas Figurações relacionar a representação humana e a indústria com a política ditatorial, não deixando o Brasil de fora de tendências internacionais para a elaboração da figuração. O curador José Augusto Ribeiro (2017) indica que a participação do próprio público no trabalho de arte foi valorizada nessa corrente, além de terem sido realizadas reflexões sobre a posição brasileira no cenário artístico internacional e a viabilidade de construir uma arte de vanguarda em uma situação de subdesenvolvimento, no que era entendido até então como um território de terceiro mundo. Já a professora da área das Artes e Música, Claudia Calirman, arremata:

Em 1968, a questão que dominava o discurso cultural brasileiro era o envolvimento da política nas artes: teriam artistas e intelectuais o dever de produzir arte política e socialmente engajada? Dez anos depois, esse debate parecia coisa do passado e as suas proposições, impraticáveis. A ligação entre o artista e a massa havia sido cortada pelo regime militar, a cultura produzida pela esquerda ortodoxa falhara e o envolvimento de certos setores culturais com as instituições (sobretudo o cinema, que recebia abundantes recursos governamentais) tornara-se infame. Os artistas se recusavam veementemente a ceder a pressões e a interferências políticas, tanto da esquerda quanto da direita, e a autonomia artística passou a ser defendida com unhas e dentes no meio intelectual (Calirman, 2013, p. 147).

Detalhando a obra narrativamente, é possível refletir sobre a criação do artista entendendo que ela se baseia em uma corriqueira reportagem de jornal impresso e exibe a face de uma mulher simples e que, vulnerável à sociedade, termina morta em um instante, como aponta o escrito — “de 18 anos, morreu instantaneamente”. Outro texto que também se apresenta — “um amor impossível” — leva a imaginar um conflito entre partes, o que pode ter gerado o final trágico da personagem. Tendo isso em vista, as palavras dessa obra ampliam o sentido da imagem, implicando na violência vivida pela figura retratada, mas tratando-a sem entrar em muitos detalhes, deixando para o público a possibilidade da interpretação determinante e estimulada por tais escritos. Esse complexo arranjo narrativo teve a sua indefinição explorada em *Lindonéia*, canção de Caetano Veloso e Gilberto

Gil, de 1968, e cantada por Nara Leão. A pesquisadora em Comunicação Social e Semiótica, Mylène Goudet, indica:

Na sua ambiguidade, a música alcança maior precisão poética. Seu jogo movediço traçou um retrato daquela sociedade brasileira: lírica, violenta, complexa e inconclusa. *Lindonéia* fricciona a repressão com amores anônimos, gente invisível com classe média alienada... e a cidade pulsando, a feira, as frutas, o sangue, a igreja (Goudet, 2017, p. 177).

Também está no exercício de Gross a presença da figura feminina, como na já mencionada *EU SOU DOLORES*. Em outro trabalho, a artista escreveu o nome “Aurora” em diferentes oportunidades, como em 2007, durante a 2ª Bienal de Arte Contemporânea de Moscou, na Rússia. *AURORA*, título da obra, foi feita por meio de lâmpadas fluorescentes na cor rosa. Conforme Gross aponta (2017), tal nome é livremente associado a uma canção popular e carnavalesca de 1941, dentre outras possíveis relações, como com a famosa rua paulistana assim também nomeada e conhecida por seus cinemas pornográficos e pela prostituição feminina. A artista ainda destaca que a forma da obra lembra os grafites de rua realizados noturnamente em empenas de prédios abandonados. Com as letras compostas por várias linhas e que deixam os fios da instalação à mostra, *AURORA* bota suas vísceras para fora do corpo. Por isso, ainda que em rosa, a criação não apresenta qualquer delicadeza, dando força ao nome feminino que pode ser entendido como uma marcação de território diante das violências de gênero endereçadas às mulheres neste país e no mundo. *AURORA*, portanto, é uma peça de resistência, um convite à luta, ainda que funcione de forma cifrada, deixando que as subjetividades ajam no entorno do texto e que a convocação para a defesa das identidades femininas só se estabeleça para quem tem alguma chave que resolva o código oculto da palavra. Novamente, há um exercício conceitual que abre espaço para algumas camadas interpretativas, mas o que está em jogo no caso dessa obra é justamente a possibilidade de acessar diversas ideias orientadas pelo registro visceral do feminino, ou seja, elucubrações direcionadas à tomada de direitos por esse gênero.

O primeiro nome do líder da revolução cubana de 1959, o argentino Che Guevara, foi redigido por Gerchman na obra *Sem Título (Che wanted)*, de 1967. Na criação ainda está visível a cabeça de Guevara acompanhada da palavra “wanted” e da cifra U\$1.000.000.000,00, oferecendo um comentário objetivo sobre a posição persecutória dos Estados Unidos diante dessa expoente liderança da esquerda latino-americana. Como em uma conversa informal entre pares, Gerchman parece versar sobre o herói e seus desafios, tendo na palavra, à primeira vista, um guia que foge à conceituação. A cabeça de Guevara está obviamente desejada, mas qual é a posição do artista diante da situação? Nesse caso, é possível interpretar que Gerchman realiza uma propaganda política indireta a respeito do

revolucionário, driblando qualquer possibilidade de retaliação militar brasileira que poderia surgir devido a um comentário elogioso e ligado aos movimentos sociais da esquerda. Como em *AURORA*, pode-se considerar que há uma mensagem oculta, mas, nesse caso, é a soma das palavras “Che” e “wanted” que estabelece a capa que cobre a informação que deve ser lida apenas por aqueles que têm condições ou interesse no que não está posto objetivamente. Salienta-se que o líder revolucionário também foi retratado pelo paulistano Claudio Tozzi (1944) em *Guevara vivo ou morto*, no mesmo ano e com destaque para a sua perseguição, o que promove mais um diálogo entre artistas, agora a partir do mesmo assunto e personagem.

Ainda sobre nomenclaturas, Gross tem na obra *FIGURANTES*, de 2016, um importante exercício que usa substantivos para determinar agentes que estão à margem da sociedade ou que desafiam as noções de uma política da produtividade. Essa realização foi exposta na Galeria Vermelho, na cidade de São Paulo, apresentando palavras como “degenerados”, “vagabundos” e “gatunos” em um tipo de letreiro que é normalmente utilizado para a comunicação visual de projetos informacionais ou da publicidade. Trata-se da segunda versão desse trabalho, já que a primeira, de 2015, usa as mesmas palavras em placas de sinalização de rua e outros espaços públicos. O equipamento negro é aquecido pelo vermelho aplicado nos escritos, o que torna possível imaginar que haja um destacamento das atividades desses cidadãos indesejados socialmente. A violência, nesse caso, cria e mantém os personagens de Gross aprisionados em um ciclo que define quem é o herói e quem deve ser entendido como o rejeito. Essas criaturas não precisam de mais nada além das palavras para se caracterizarem: o escrito pesa, age como um carimbo que mancha as reputações e estabiliza o lugar dos dominantes, que se valem dos desvirtuados para justificar os seus atos violentos. Gross (2017) também afirma que as suas figuras são aquelas listadas por Marx como os membros da Sociedade 10 de Dezembro, em *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* (1852). O que a artista nos oferece, portanto, é uma apropriação de palavras que ajuda a determinar uma atualização visual do suposto defeito social.

Gross ainda apresentou *ARTE À MÃO ARMADA*, em 2009, em Campina Grande (PB), criada como um mural de lambe-lambe amarelo vibrante e com texto em preto que repete o seu título. Preenchendo a superfície de uma proteção cilíndrica de um caixa eletrônico do Banco do Brasil (cujas logomarcas se fazem presentes no topo), a obra brinca com a ideia de um “assalto à mão armada”, o que é diretamente relacionado à presença do banco no local expositivo. Com a substituição do crime pela arte, uma dessacralização do fazer artístico se impõe, colocando-o no aspecto urbano, desligado de uma aura divina em que o desejo por conforto é determinante para o consumo da imagem. Dependente da palavra para tanto, essa criação é uma saudação aos grafites de rua, como *AURORA*. Isso porque o modelo da caligrafia

aplicado nos cartazes tem relação visual com essa modalidade expressiva, o que é coerente com a ideia de um assalto por meio da arte, já que esse tipo de intervenção urbana não é reconhecida por pedir e obter autorizações oficiais para a sua realização. Portanto, *ARTE À MÃO ARMADA* solidifica a relação de Gross com a linguagem das ruas e, sobretudo, com a sua capacidade de coletar uma parte da metrópole e transformá-la conceitualmente por meio das suas aplicações textuais. No caso dessa criação, adquirir um pedaço da cidade também é receber uma fatia da violência, dado o entorno que qualifica as condições de realização de um grafite urbano ou o funcionamento de uma instituição bancária e os seus juros, taxas e imposições para a circulação do capital.

Considerações finais

As obras de Gross e Gerchman que foram selecionadas para este estudo carregam aspectos políticos variados que se comunicam, muitas vezes, diretamente. Mas é preciso destacar que o registro textual aplicado na paisagem ou que aborda as múltiplas formas da violência se apresenta como uma interseção, mesmo que a sua materialização, em cada caso, seja viabilizada por técnicas diferentes que resultam em características visuais específicas. Ademais, o tempo interage com cada uma das abordagens, estipulando mensagens que tratam das questões implicadas na ditadura civil-militar brasileira até a contaminação das artes visuais pela linguagem das ruas, na atualidade.

É possível compreender que os textos presentes nos exemplares estudados também estruturam o próprio exercício de criação dos artistas, pois sem as suas palavras, algumas obras não existiriam ou deveriam ser totalmente reformuladas. Ainda, essas realizações têm um potencial de diálogo objetivo, pois são determinadas por frases curtas ou apenas por meio de uma inserção textual, mas essa economia, atrelada à paisagem ou aos outros componentes escolhidos, salta da uniformidade vinda da definição rumo à riqueza encontrada na multiplicidade de sentidos, sugerindo experiências visuais que tentam atuar no engajamento de um público plural, composto por pessoas atentas às disputas presentes no seu cotidiano e que colocam as suas dignidades em jogo.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua** / Roland Barthes. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar**: Antonio Manuel, Arthur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

CARMELA GROSS. **Conversa com Carmela Gross**. Disponível em: <https://carmelagross.com/conversa-com-carmela-gross/>. Acesso em: 27 jun. 2025.

CARMELA GROSS. **Aurora, 2007**. Disponível em: <https://carmelagross.com/portfolio/aurora-2007/>. Acesso em: 27 jun. 2025

CARMELA GROSS. **Gato / Cat, 2024**. Disponível em: <https://carmelagross.com/gato-cat-2024/>. Acesso em: 27 jun. 2025

CARMELA GROSS. **Figurantes / Extras, 2016**. Disponível em: <https://carmelagross.com/portfolio/figurantes-led-extras/>. Acesso em: 27 jun. 2025

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory (org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 71-74.

GOUDET, Mylène. Lindonéia, Clandestinas e a prosa anônima das ruas: conversações entre arte, jornal e paisagem urbano-cultural. **Galaxia**, São Paulo, n. 36, p. 172-135, set/dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/31685>. Acesso em: 27 jun. 2025.

LOPES, Almerinda da Silva. O filme “Triunfo Hermético” e a contribuição de Rubens Gerchman ao cinema experimental e conceitual. **Arteriais**, Belém, v. 10, n. 16, p. 331-347, jan./jun. 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/16898/11321>. Acesso em: 27 jun. 2025.

MURA, Cristina. **Rubens Gerchman e o Brasil dos anos 60 e 70**. São Paulo: Alameda, 2013.

RIBEIRO, José Augusto. As vanguardas brasileiras dos anos 1960. In: RIBEIRO, José Augusto (org.). **Vanguarda brasileira dos anos 1960** – Coleção Roger Wrigth. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017. p. 23-25.

ROSA, Jocély Peixoto Osório da. A materialidade artística de Rubens Gerchman: polêmica inventiva frente a realidade brasileira. **Revista Agora**, Vitória, n. 6, p. 1-17. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/agora/article/view/1914/1426>. Acesso em: 27 jun. 2025.

Juliana Mafra

Licenciada em Educação Artística e graduada em Pintura e Fotografia (2002), pela Escola Guignard-UEMG. Doutora em Artes, pela Escola de Belas Artes da UFMG. Professora de pintura da Escola Guignard (UEMG) e do PPGArtes-UEMG.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3369218037531423>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7298-194X>.

Thiago Alcântara

Doutorando e mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3367745601384328>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3066-6394>.