

**A REPRESENTAÇÃO QUE VEMOS, O PUNCTUM QUE NOS OLHA: UM
PERCURSO DO OLHAR A PARTIR DA AUSÊNCIA**

**THE REPRESENTATION THAT WE SEE, THE PUNCTUM THAT WATCHES US: A
ROUTE OF THE LOOK FROM OF ABSENCE**

Anderson Diego da S. Almeida / UFRGS

RESUMO

A partir da perspectiva conceitual sobre o *punctum*, elaborado por Roland Barthes, o artigo discorre sobre as suas múltiplas possibilidades de interpretação, e uma delas é o pungir da ausência. A primeira proposta é estabelecer um diálogo entre os conceitos de Barthes e Eliane Chiron com o de Representação, elaborado por alguns autores, dentre eles Gombrich. A segunda é apontar o *punctum* a partir da análise de um dos objetos da Coleção Perseverança, a “Bolsa tipo Capanga”. Assim, a narrativa construída mostra a possibilidade do conceito barthesiano para outras manifestações além da fotografia.

PALAVRAS-CHAVE: Punctum; Coleção Perseverança; Ausência; Representação.

ABSTRACT

From the conceptual perspective on punctum, elaborated by Roland Barthes, the article discusses its multiple possibilities of interpretation, and one of them is the pungir of absence. The first proposal is to establish a dialogue between the concepts of Barthes and Eliane Chiron with the of Representation, elaborated by some authors, among them Gombrich. The second is to point out the punctum from the analysis of one of the objects of the Coleção Perseverança, the "Bag-type Capanga". Thus the constructed narrative shows the possibility of the Barthesian concept for other manifestations besides photography.

KEYWORDS: Punctum; Coleção Perseverança; Absence; Representation.

O percurso do olhar

Nesse espaço habitualmente unário, às vezes (mas infelizmente, com raridade) um “detalhe” me atrai. Sinto que basta a sua presença para mudar minha leitura (...) (BARTHES, 1984, p. 68).

No livro *A câmara clara*, de 1980, Roland Barthes discorre sobre dois conceitos co-presentes que ele identifica nas fotografias: o *studium* e o *punctum*. O primeiro, *studium*, é percebido culturalmente e, com isso, gera uma interpretação da foto a partir do conhecimento prévio do *spectator* sobre o mundo. O segundo, *punctum*, diferentemente, se lança sobre nós, de forma insistente. Como escreve Barthes (1984, p. 46), “não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar”.

Esses dois conceitos mencionados pelo autor, permitem, em consequência, uma apreensão diferente por parte de quem observa uma fotografia. O *studium* gera um interesse racional que predispõe o intérprete a uma reflexão e a uma análise, enquanto o *punctum* cria um estado emocional em quem o experiencia, despertando, assim, uma reflexão a partir da memória e da representação – o que nos leva a perceber outros contextos, depois de pungido e a representar as sensações a partir do detalhe, do qual fomos fogados.

Mesmo que Barthes relate os dois conceitos como co-presentes em fotos, podemos perceber que é a constatação da existência específica do *punctum* que move o texto e instiga o autor. Portanto, é partindo deste pressuposto que este artigo envereda-se pela construção de uma narrativa na identificação do *punctum* a partir da ausência – o sentido de não existência, algo que foi tirado –; Este *punctum* encontra-se na falta de uma das medalhas que compõe a “Bolsa tipo Capaganga”. Esta peça faz parte da Coleção Perseverança, catalogada como parte da indumentária de orixás.

A coleção Perseverança tem sua origem em um dos mais violentos episódios contra as casas de religiões de matriz africana no Brasil. Na madrugada de 1 para 2 de fevereiro de 1912, uma liga de ex-combatentes, do Estado de Alagoas, decidiu invadir todos os terreiros do Estado, principalmente da capital Maceió, com a justificativa de que o Governador do Estado, Euclides Malta, apelidado como *Legba*, filho do mal, tinha sua administração comandada pelos orixás. O resultado desse

quebra-quebra foi pais e mães de santos violentados e muitos objetos saqueados e queimados em praça pública. As peças que não foram queimadas foram expostas como símbolo de tomada de poder e depois abandonadas num depósito de uma antiga Sociedade de Comerciantes. Depois de 30 anos, os objetos foram encontrados por Abelardo Duarte e Théo Brandão, pesquisadores, que após análise, reconheceram no conjunto de artefatos a memória do fato e principalmente pelo registro da arte africana e possivelmente afro-alagoana. Os Objetos foram levados para o Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas - IHGAL, recebendo o nome Coleção Perseverança em homenagem à antiga Sociedade em que foi encontrada. A coleção possui mais de 215 objetos, dentre eles: estatuária, indumentária, instrumentos musicais, adornos e insígnias. Neste conjunto, encontra-se a Bolsa tipo Capanganga, cuja autoria é desconhecida, assim como os demais objetos.

Este artigo, a partir da ausência da Bolsa tipo Capanga, constrói uma nova possibilidade de leitura dos conceitos barthesianos, para além da fotografia, especificamente o *punctum*.

O que vemos, descrevemos

Produzir conceitos é, antes de tudo, uma atividade criadora que permite inventar novas maneiras de pensar, de sentir, de ver (conceber, perceber), de compreender o incompreensível (HARDY-VALLÉE, 2013, p. 10).

Ao perguntar o que é um conceito, Benoit Hardy-Vallée (2013) apresenta as diferentes concepções de conceito em função dos campos do saber, das teorias, dos discursos. O “que é?” se desdobra rapidamente em “como funcionam os conceitos?”, em “para que servem os conceitos?”, e, sobretudo, em “como se constroem os conceitos?”. Conceitos são universais abstratos, que aplicam a representação de propriedades invariantes de uma categoria a objetos particulares em função de um critério.

Um conceito é um conhecimento mais geral aplicado a um objeto ou a uma situação particular: representa uma categoria de objetos, de eventos ou de situações e pode ser expresso por uma ou mais de uma palavra. Para alguns, essa representação é mental; para outros, ela é linguística e pública. O conceito é a unidade primeira do pensamento e do conhecimento: só pensamos e conhecemos na medida em que

manipulamos conceitos. Neste sentido, como diz Hardy-Vallée (20013, p. 10) “produzir conceitos é, antes de tudo, uma atividade criadora que permite inventar novas maneiras de pensar, de sentir, de ver (conceber, perceber), de compreender o incompreensível”.

A partir da perspectiva conceitual, apresentada anteriormente, e com a finalidade de uma melhor compreensão, sobre a função do *punctum* neste artigo, precisamos, para avançarmos, entender o conceito de *studim*, antagônico ao primeiro, sob o viés de abordagem cultural, necessária neste estudo, para corroborar com a contextualização da representação próxima ao que Barthes define como a sensação do pungir.

Sobre o *studium*, Barthes (1984, p. 44), escreve: "percebo [...] em função de meu saber, de minha cultura [...]", e complementa que "[...] é culturalmente [...] que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações" (BARTHES, 1984, p. 46).

Depreende-se por essas duas frases que a percepção do *studium* passa pela decodificação dos signos presentes em uma fotografia em função do conhecimento prévio de quem observa a foto. Um signo, convencionado como um símbolo, necessita de que o intérprete conheça seu código para sua possível interpretação. É pelo teor convencional que há entre signo e objeto representado que se gera a representação.

Segundo Lévi-Strauss (*apud* VELHO & VIVEIROS DE CASTRO, 1980, p.17), a cultura é "[...] um conjunto complexo de códigos/signos que asseguram a ação coletiva de um grupo". Os indivíduos, ao crescerem dentro de uma determinada cultura, aprendem seus códigos, os internalizam e passam a interpretar o mundo a partir dessas bases. Assim, exemplificando, para uma mesma foto, pode haver níveis diferentes de interpretação, dependendo do conhecimento cultural que o indivíduo tenha.

Essa variedade de análise dependerá não apenas da diferença de formação entre intérpretes distintos: a capacidade de interpretação também pode mudar ao longo do tempo para um mesmo intérprete. Vale a reflexão: quem já não viu com outros olhos

livros, filmes e fotografias, depois de anos, de terem tido com eles um primeiro contato? Ao lermos o exemplo citado por Barthes (1984, p. 86-87) da foto da Rainha Vitória montada a cavalo, é necessário que se conheça a história da Inglaterra, a rainha, sua época, seus hábitos, as vestimentas do século XIX, para que se faça a interpretação do *studium*.

Compreender o *studium*, portanto, passa pela decodificação do pensamento racional. É a partir da expressão do signo, pensamento, conceito, cultura e razão, que se infere o *studium* de uma fotografia. Como escreve Barthes (2015, p. 31):

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores.

Barthes enfatiza que escolheu o nome latino *studium* para esse conceito porque o entende como "[...] a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular [grifo nosso]" (BARTHES, 2015, p. 29).

A generalidade presente no *studium* é de ordem diferente da singularidade do outro conceito a que ele denomina *punctum*: este, ele argumenta, "[...] é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte, e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* [...]" (BARTHES, 2015, p. 29). Portanto, "O *studium* está, em definitivo, sempre codificado, o *punctum* não [...]" (BARTHES, 1984, p. 80).

Os dois elementos encontram-se imbricados na foto assim como em outras manifestações do mundo. O primeiro elemento permite o pensamento racional, organizador e analítico. O segundo, alheio ao verbal e tantas vezes deixado de lado pela dificuldade de nossa mente lidar com o indizível, possibilita o sentimento. "Há, assim, uma espécie de resíduo de mundo, algo não recolhível pela linguagem, na sua expressão lógica, algo que é por ela desdenhado porque estranho à sua própria estrutura e interesse [...]" (IBRI, 2008, p. 232).

A concepção de Barthes (1984, p.71) de que "esse *punctum* agita [...] uma grande benevolência, quase um enternecimento" deixa transparecer a forma de apreensão

possível desse segundo elemento. Para apreendê-lo, portanto, deve-se permitir um estado de contemplação e de comunhão próprios da primeira categoria. A sensação de presentidade, citada por Peirce (1958), também pode ser percebida na expressão da experiência de Barthes quando atingido por um *punctum*: "Esse *alguma coisa* deu um *estalo*, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio [...]" (BARTHES, 1984, p. 77).

Para construir o percurso do *punctum* dentro deste artigo, é importante o entendimento de que sua ampliação, para outras artes além da fotografia, dá-se com Eliane Chiron em "Ao 7º X: *trivium com centauro, estrelas e dançarinas*" (1996), onde a autora propõe-se a desvendar inesperados significantes presentes no processo de criação artística com enfoque naquele que cria: o artista.

A abordagem de Chiron está fundamentada em elementos da mitologia, representados por um X, e as encruzilhadas onde se entrecruzam o centauro, as estrelas e as dançarinas. A partir dos vários X, duas linhas sobrepostas que não se tocam e onde no intercruzamento permanece a questão, o vazio, que reside a construção da "atmosfera do *punctum*".

Chiron (1996, p. 8-12) afirma o X como enigma dele mesmo:

Tudo que se encontra deslocado, rejeitado fora de categorias, fora de pontos fixos, dos lugares comuns e dos caminhos sinalizados; o que se sustenta sob as aparências, sob as superfícies onde desaparece a claridade da evidência; o que é confiado, (...). Tem-se o X como alvo selado na obra em processo; o X como trajeto e quiasma (da obra); também o X como horizonte (da obra) "esta desconhecida que assegura a promoção ontológica do seu objeto"; o X como paradigma (do criador), estrangeiro a si mesmo; o X como assinatura (do artista): "antes de reportar a uma marca de anonimato, assinar X manifesta uma identidade plural, de muitas maneiras, onde ela se define como anterioridade e alteridade. (...) Cruzamento de natureza e de cultura. Hibridação, enxerto, mestiçagem". O X como cruzamento (do centauro, das estrelas e das dançarinas), "ciclo podendo ser multiplicado"; "X, a figura do artista, entrecruzamento de múltiplas probabilidades, de um nome infinito de domínios possíveis.

Nessa visão, o *punctum* não é fixo, nem estável, é móvel e atualizado na visão do espectador.

Ao investigar o *punctum*, como o que está no meio de duas ou mais possibilidades, Chiron (1996, p. 18) contextualiza a topologia na obra de Degas:

De uma parte, a justaposição das bandas de papel afirmam as duas dimensões do suporte: ela estabelece entre seus diferentes fragmentos relações topológicas de vizinhança e de envolvimento. (...) Casando um espaço topológico em expansão a um espaço perspectivo ascendente e descentrado, Degas concilia dois meios contraditórios de tornar visível um novo tipo de dimensão temporal. Efetivamente, a presença simultânea de duas categorias de espaços reforça esse efeito de instantaneidade que o pintor buscava.

Tendo como o exemplo nas obras de Degas, Chiron (1996, p. 19) trata do movimento vertical na base como “o esquema “verticalizante”, consubstancial ao esquema de elevação, indissociável do nível horizontal. Esta horizontalidade ordena a percepção visual, o élan vertical a qual se subordina a nossa visão”.

Enquanto Barthes concentra-se na fotografia, na visão do espectador e situa o *punctum* em um detalhe específico, único, da ordem do noema do “isso-foi”; Chiron leva o *punctum* para outras artes a partir do processo de criação artística, fixando o *punctum* no vazio, no entre.

Ao corroborar com Chiron, Icleia Cattani (2005, p. 24-25), menciona que este *punctum* está,

entre dois pontos, entre dois núcleos, descentrado – correspondendo não ao círculo, mas a elipse que possui dois centros e que é a forma barroca por excelência, ou seja, vinculada a ambiguidade, à ambivalência, à tensão.

O conceito, segundo Chiron (1996, p. 25), é da ordem do “isso é”: “Em algum ponto desse vazio, encontra-se o *punctum*, ali onde o olhar se perde (como no cruzamento das linhas que compõe o símbolo do infinito)”.

O que nos olha, sentimos

“Em algum ponto desse vazio, encontra-se o *punctum*, ali onde o olhar se perde (como no cruzamento das linhas que compõe o símbolo do infinito)” (CHIRON, 1996, p. 25).

Tomando o primeiro *punctum* como o *punctum* de Barthes, aquele aplicado à fotografia; e o segundo *punctum*, o *punctum* de Chiron que é aquele expandido às demais categorias artísticas, a “Bolsa tipo Capanga¹”, sem autoria e possivelmente usadas nos rituais de Candomblé em terreiros da cidade de Maceió, parte da Coleção Perseverança, apresenta seu *punctum* a partir de um vazio.

Pode-se mencionar que parte do *studium* da peça está em sua plasticidade: formada por figuras geométricas como triângulos, em parte emoldurados, em parte rompidos por linhas em zigue-zague. Foi confeccionada com miçangas nas cores azul claro, azul escuro, marrom, branca, vermelha e rosa sobre tecido de algodão, arrematado em fios de lã vermelha.



Figura 1: Bolsa tipo Capanga – Coleção Perseverança.
Fonte: Arquivo Pessoal.

A bolsa tem como pingentes sete moedas enfiadas em linhas de algodão, canutilhos de alpaca, seguis e miçangas azul-marinho, três de cinco centavos da República dos Estados Unidos del Paraguay² e quatro de 100 réis da República dos Estados Unidos do Brasil. Integra, possivelmente, indumentária dos orixás Xangô e/ou Oxum. Percebe-se que o fazer possui influência da arte do bordado com miçanga da República dos Camarões, indumentária do século XIX (ANDRADE, 2014).

É nesta sequência, de sete moedas, que se encontra o *punctum*. A partir da ausência de uma delas, o pungir acontece e fisga o *spectator*, como menciona Barthes (1984), levando-o a compreender o contexto a partir do estado gerado, imbricado de história e emoção.

O fisgar constrói no *espectator* a necessidade de reconstrução do fato, onde a ausência pede uma resposta sobre o sentir. E é nessa tentativa, de responder o *punctum* como ausência, que é criado o que se chama de representação, que será apresentada a partir do ponto de vista de E. H. Gombrich, Pierre Bourdieu e Jacques Le Goff.



Figura 2: O *punctum* na ausência da moeda
 Fonte: Arquivo Pessoal

É na visão de Eliane Chiron que o *punctum* da peça apresentada se insere. E é sobre o conceito onde Iceia Cattani (2005), no artigo “O *desenho como abismo*”, menciona que a artista sente a necessidade de encontrar, em cada desenho, seu *punctum*. Contrariamente à definição de Barthes, que o situa num detalhe

ALMEIDA, Anderson Diego da S. A representação que vemos, o *punctum* que nos olha: um percurso do olhar a partir da ausência, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.842-855.

específico, para ela o *punctum* encontra-se no vazio, no entre dois pontos, entre dois núcleos, descentrado, “corresponde não ao círculo, mas à elipse que possui dois centros e que é a forma barroca por excelência, ou seja, vinculada à ambiguidade, à ambivalência e à tensão” (CATTANI, 2005, p. 24).

Ao trazer a visão crítica de Cattani, sobre o conceito nos desenhos de Eliane Chiron, para à análise do *punctum* como ausência na “Bolsa tipo Capanga”, percebe-se que nesta ausência, como um ponto vazio, mostrado na figura acima, encontra-se um *punctum*, “onde o olhar se perde como no cruzamento das linhas que compõem o símbolo do infinito”, como menciona Cattani (2005, p. 24). Onde o *punctum* representa, simultaneamente, abismo e ponto de ancoragem, ponto móvel, jamais fixo, nem estável.

Nesta ideia de ancoragem, abismo e dinamismo, a ausência da oitava moeda da peça desperta a proeza de desvendar a intenção do *punctum* no outro. O *spectator*, mesmo conhecendo a história em que surgiu a peça, é remetido para um lugar que contextualiza, de forma subjetiva, a história da falta dessa moeda que proporcionou esse fisgar.

Na experiência vivida por esta ausência, o autor deste artigo perdeu o seu olhar no vazio, que foi preenchido, imediatamente, por metáforas. Talvez o desejo de saber em que situação aquela moeda foi tirada, se o artista (não identificado) a tirou propositalmente, querendo correr o risco, de jogar-se no abismo e convidar os outros a o acompanharem, como menciona Cattani (2005), fez do vazio uma nova forma de enxergar a peça. Nesta perspectiva, a “Bolsa tipo Capanga” deixou de ser apenas uma peça, como parte da Coleção Perseverança, para ser o testemunho de representação de algo inexistente, vivo, e que é ressignificado a cada olhar.

Para alguns teóricos a representação é um conceito amplo e complicado de ser entendido sobre um determinado recorte. Porém, a seguir, apresentamos algumas formas conceituais, a partir de pressupostos teóricos, que corroboram com a ideia do *punctum* como ausência e como forma de representação.

Para Le Goff (Apud. PESAVENTO, 1995, p.15), representação é a tradução mental de uma realidade exterior percebida e se liga ao processo de abstração. O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade.

Mas as imagens e discursos sobre o real não são exatamente o real ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade, como um fiel espelho (PESAVENTO, 1995, p. 15).

Para Bourdieu (Apud. PESAVENTO, 1995, p.15), as representações mentais envolvem atos de apreciação, de conhecimento e reconhecimento e constituem um campo onde os agentes sociais investem seus interesses e sua bagagem cultural. Este autor se reporta mais às cinco estratégias de poder, dizendo que as representações objetuais, expressas em coisas ou atos, são produtos de estratégias de interesse e manipulação:

Ou seja, no domínio da representação, as coisas ditas, pensadas e expressas têm outro sentido além daquele manifesto. Enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a um 'outro' ausente. O imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente. Este processo, portanto, envolve a relação que se estabelece entre significantes (imagens, palavras) com os seus significados (representações e significações). Processo este que envolve uma dimensão simbólica (PESAVENTO, 1995, p.15).

Sobre esta ausência que desperta o imaginário, Pesavento (1995) reafirma que é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o 'verdadeiro' e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação de ser e parecer.

Dialogando com Gombrich (1986, p. 89), percebe-se o quanto a ideia de *punctum* se aproxima da perspectiva representacional, a partir do ausente. Este autor afirma que a arte da representação tem uma história longa e complexa. E exemplifica ao mencionar que decifrar a pintura do artista é mobilizar nossas memórias e nossa experiência do mundo visível e testar a imagem produzida pelos artistas através de projeções e tentativas. Para decifrar o mundo visível como arte, temos que fazer o contrário: mobilizar nossas memórias e nossa experiência das pinturas vistas e testar o motivo outra vez, projetando-as experimentalmente contra o panorama emoldurado. "Nem no pensamento, nem na percepção, aprende-se a generalizar". E completa mencionando que a representação,

(...) pode ser usada no sentido de 'invocar mediante descrição ou retrato ou imaginação, figurar, simular na mente ou pelos sentidos, servir de ou ser tido por aparência de, estar para, ser espécime de, ocupar o lugar de, ser substituto de'. O retrato de um cavalo? Certamente que não. O substituto para um cavalo? Sim, é isso. Talvez exista nessa fórmula mais do que o olho pode ver (GOMBRICH,1999, p.1).

Ao afirmar ainda que o artista "imita" a "forma exterior" do objeto que está à sua frente, comparamos com a ideia de *studium* – o contexto conhecido e percebido; e o *espectador*, por seu turno, reconhece por essa "forma", o "assunto" da obra de arte, que, nesta perspectiva seria o *punctum*, a partir do fisgar, outras leituras serão possíveis. Contudo, é isso que se poderia chamar a concepção da representação.

O fim do percurso

O conceito de *punctum*, proveniente de Roland Barthes, principalmente da obra *A câmara clara* (1984), neste artigo, ganhou mais uma interpretação para além dos estudos da fotografia; e o de Eliane Chiron (1991) trouxe a perspectiva de entender o conceito sobre uma visão mais aprofundada sobre seus sentidos e sua função a partir da ideia de ausência.

Barthes nomeou um "detalhe" na foto que chama a atenção daquele que olha – o *punctum*, enquanto o que me punge, o que me toca. Claro que Barthes coloca esse conceito enquanto recepção de um olhar na foto, um detalhe expansivo e metonímico que leva o receptor da foto para estados outros. Mas, Eliane Chiron constrói a relação de fruição dinâmica com o ser poético suscitado em um *punctum* construído na ideia de vazio, do não estático e do entre.

A ideia de Chiron suscitou, nesta proposição, pensar o seu conceito, não como elemento metodológico, nem de análise, como apresentado no *studium* de Barthes, mas, como configuração de um ato sensível, que é disparado, quando fisga, e remete o *spectador* a diferentes situações.

Esse contexto memorativo, despertado pela ausência, foi conectado com a ideia de representação, algo que é configurado a partir das referências culturais do

observador pungido, descrita por alguns autores, dentre eles E. H. Gombrich, Pierre Bourdieu e Jacques Le Goff.

Enquanto o *punctum* da foto afeta, o *punctum* como ausência dinamiza. Portanto, o ponto de encontro dinâmico de recriação de uma ação observada na “Bolsa tipo Capanga”, na ausência de sua oitava medalha, pelo conceito de *punctum*, gerou a ideia de que a representação é enraizada em condições culturais, e que pode ser construída no contexto do fisgar *do punctum*, percebido em Eliane Chiron. Contudo, nossa posição crítica se intercruza com a de Jacques Lenhardt (2013, p. 7), que resume esta percepção: “para entender o método seguido por Eliane Chiron, devemos seguir as palavras que vêm à mente”. Estas imagens, portanto, são geradas no ausente, no vazio, no entre meios e entre dois pontos, que constituem o que se chama representação [grifo nosso].

Notas

¹ Peça pertencente à Coleção Perseverança. Catalogada como parte da indumentária de Orixás. Recebe este nome devido a sua configuração. Pertencia a orixás que possuíam espírito de caça e de aventura, como por exemplo, Ogum.

² A presença das moedas do Paraguai evidencia a possibilidade de, entre os participantes dos xangôs alagoanos, existir ex-combatentes da Guerra do Paraguai. Alagoas enviou grande contingente de soldados negros que, depois de finalizada a guerra, foram libertados. A guerra do Paraguai, com início em 1864 e término em 1870, foi usada como pretexto para retardar a extinção da escravidão.

Referências

- ANDRADE, Fernando Antônio Gomes de. *Legba: a guerra contra o xangô em 1912*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2014.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira: 1984.
- _____. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- CATTANI, Icléia. O Desenho como Abismo. In: *Revista Porto Alegre*, Instituto de Artes / UFRGS, v. 13, n. 23, novembro de 2005.
- CHIRON, Eliane. Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e dançarinas. In: *Revista Porto Alegre*, Instituto de Artes / UFRGS, n° 13, v.7, novembro de 1996.
- _____. *L'énigme Du visible*. Poïétique des arts visuels. Paris: Éditions de La Sorbonne/CRAV, 2013.
- GOMBRICH, Ernst .H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *Meditações sobre um cavaleiro de pau*. São Paulo: Edusp, 1999.
- HARDY-VALLÉE, Benoit; MAGNO, Marcos. (Trad.). *O que é um conceito?* São Paulo: Parábola, 2013.
- IBRI, Ivo Assad. O significado de primeiridade em Schelling, Schopenhauer e Peirce. In: *Cognitio: Revista de filosofia/ Centro de Estudo do Pragmatismo*. Programa de Estudos Pós-

Graduados em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, v. 9, n. 2 (jun/dez). São Paulo: EDUC, 2008.

LENHARDT, Jacques. Préface. In: CHIRON, Eliane. *L'énigme Du visible*. Poïétique des arts visuels. Paris: Éditions de La Sorbonne/CRAV, 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. Eletronic Edition reproducing Vols. I. Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935), Vols. VII-VIII ed. Arthur W. Burks (same publisher, 1958).

PESAVENTO, SANDRA J. Representações. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/ Contexto, vol.15, nº 29, 1995.

VELHO, Gilberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O conceito de cultura e o estudo das sociedades complexas. In: *Espaço: cadernos de cultura*, v.2. USU: 1980, p. 11-26.

Anderson Diego da Silva Almeida

Doutorando em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica de Arte (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS); Mestrado em História (Universidade Federal de Alagoas - UFAL) e graduado em Design (Instituto Federal de Alagoas - IFAL). Foi Professor Substituto no Instituto de Artes – UFRGS. Pesquisa as seguintes temáticas: Etnodesign, história e arte afro-brasileira, memória e imagem. E-mail: andersondiego.almeida@gmail.com