Viso: Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº M.PRES, out/2026

http://www.revistaviso.com.br/

CADERNOS DE ESTÉTICA APLICADA N°M.PRES

O irrepresentável em uma das estéticas da fome

Lara Cipriano

ORCID: 0000-0001-8806-4954

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte (MG)

RESUMO

O irrepresentável em uma das estéticas da fome

A fome, além de ser um fato social, é um mote das vanguardas. É possível identificar pelo menos duas formas pelas quais a fome é mobilizada esteticamente. Por um lado, as vanguardas brasileiras dos anos 1960 e 70, admitidamente sucessoras da metáfora antropofágica introduzida por Oswald de Andrade, mobilizaram não só o canibalismo cultural na sua produção, mas também outras ideias do mesmo campo semântico, como devoração, digestão, gula e fome. Mobilizações iconográficas da fome que são menos sensíveis, por outro lado, são aquelas imagens que exploram visualmente a dor dos outros. Um exemplo disso é a fotografia da fome no Sudão chamada "O abutre e a garotinha", que retrata uma criança desnutrida e um urubu aparentemente prestes a devorá-la. Rancière assinala a dimensão espetacular inerente a essa fotografia afirmando que essa imagem é tão impressionante quanto capaz de derrubar o "muro de indiferença" que separa o espectador ocidental daquelas "fomes longínquas". O fascínio estético por esse espetáculo monstruoso pode ser entendido como pertencente ao domínio do irrepresentável. O irrepresentável, nesse sentido, designa a relação entre o visível e o dizível. O horror está ao lado do indizível na medida em que escapa à representação. Partindo desse contexto, nosso objetivo é investigar como poderíamos pensar, à luz do irrepresentável, esse segundo tipo de mobilização iconográfica da fome.

Palavras-chave

irrepresentável; Rancière; Glauber Rocha; vanguardas brasileiras

ABSTRACT

The Unrepresentable in One of the Aesthetics of Hunger

Hunger, in addition to being a social phenomenon, is a recurring theme in the avant-garde. It is possible to identify at least two ways in which hunger is aesthetically mobilized. On the one hand, the Brazilian avant-garde movements of the 1960s and 70s, admittedly successors to the anthropophagic metaphor introduced by Oswald de Andrade, mobilized not only cultural cannibalism in their work, but also other ideas from the same semantic field, such as devouring, digestion, gluttony, and hunger. Less sensitive iconographic mobilizations of hunger, on the other hand, are those images that visually exploit the suffering of others. An example of this is the photograph of famine in Sudan titled "The Vulture and the Little Girl", which depicts a malnourished child and a vulture seemingly about to devour her. Rancière highlights the spectacular dimension inherent in this photograph, asserting that this image is as striking as it is capable of tearing down the "wall of indifference" that separates the Western viewer from those "distant famines". The aesthetic fascination with this monstrous spectacle can be understood as belonging to the realm of the unrepresentable. The unrepresentable, in this sense, designates the relationship between the visible and the sayable. Horror stands alongside the unspeakable insofar as it escapes representation. Building on this context, our aim is to investigate how we might think, in light of the unrepresentable, this second type of iconographic mobilization of hunger.

Keywords

unrepresentable; Rancière; Glauber Rocha; Brazilian avant-garde movements

CIPRIANO, Lara. “O irrepresentável em uma das estéticas da fome”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 20, n° M.PRES (Especial: Modos de presença), p. 54-74.

DOI: 10.22409/1981-4062/mpres/739

Aprovado: 29.05.2026. Publicado: 05.10.2026.

© 2026 Lara Cipriano. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 29.05.2026. Published: 05.10.2026.

© 2026 Lara Cipriano. This document is distributed under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Introdução

O canibalismo cultural, tal como formulado por Oswald de Andrade, é um marco da busca brasileira por uma arte nacional. A metáfora antropofágica, proposta pelo escritor, instaurou um debate que concebe o Brasil como uma ideia estética. Esse debate encontra expressão no "Manifesto antropófago" (1928), texto em que Oswald tematiza a relação entre Brasil e Europa ou, em seu próprio vocabulário, entre "a floresta e a escola"[1], isto é, entre "o mundo nu", associado ao natural, e o "mundo vestido"[2], ligado ao civilizado.

Lembrando que o ritual antropofágico é aquele no qual os povos indígenas ingeriam o inimigo vencido a fim de adquirir as suas qualidades. No Manifesto, esse ritual se torna metáfora para a incorporação de elementos culturais exógenos que quando assimilados produzem algo único, resultante de características nacionais e estrangeiras.[3] Assim, ao introduzir a metáfora antropofágica, Oswald mostra que a presença de estrangeirismos na cultura nacional não faz com que ela deixe de ser original.

Um aforismo que demonstra que a cultura nacional, mesmo exposta a "elementos importados", continua sendo autêntica, porque os estrangeirismos não são assimilados aqui de forma acrítica, é a releitura feita por Oswald da célebre questão existencial de Hamlet: "tupi or not tupi, that's the question".[4] O teor de contradição na busca da identidade nacional passando pela língua inglesa diz muito sobre o impasse.[5] Parafraseando Hélio Oiticica, o pensamento antropofágico consiste no entendimento de que anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados pela cultura dominante e não evitá-los.[6] Com isso, a metáfora antropofágica mostra que é ilusório concluir que basta não repercutir a tendência metropolitana para alcançar uma cultura nacional mais substantiva.[7]

As vanguardas brasileiras subsequentes ao movimento antropófago (como a Tropicália, o Cinema Novo, o Teatro Oficina e a Nova Objetividade Brasileira) herdaram a preocupação, inaugurada pela antropofagia, com a afirmação da cultura nacional. Preocupação essa que não está separada do problema colonial. Lembrando que, segundo Fanon, povo colonizado é aquele no seio do qual surgiu um complexo de inferioridade devido à opressão de sua originalidade cultural.[8] Assim, questionar o colonialismo implica perguntar pela originalidade cultural.

A fome como um tema das vanguardas brasileiras

Em uma confluência entre a antropofagia oswaldiana e a teoria de Fanon, Glauber Rocha escreve *Eztetyka da fome* em 1965. Nesse texto ele afirma que "a nossa originalidade é a nossa fome"[9], respondendo a pergunta pela originalidade cultural e apresentando a fome como um tópico de vanguarda. A proposta de Glauber corresponde a uma estética da violência, já que, de acordo com ele "o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo".[10] Ou seja, a estética da fome aponta para o direito de necessidade, que é a ideia de que mesmo fazendo algo normalmente proibido, a pessoa que passa fome não será considerada criminosa porque a sobrevivência é prioridade em relação à lei.

Glauber opõe a estética da fome ao que ele chama de "tendência do digestivo"[11], ou seja

> filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral [...] ou [...] pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização.[12]

Pensando com Glauber, *vergonha não é a pobreza, mas não a erradicar.* Esconder a miséria seria caráter de um cinema do tipo higienista. Por contraste, em linhas gerais, a proposta de Glauber

consiste em abandonar o discurso de “denúncia” e “vitimização” diante da pobreza, para dar um sentido afirmativo e transformador para ela e outros fenômenos relacionados ao subdesenvolvimento.[13]

É importante sublinhar que a estética da fome não se refere exclusivamente à tematização da fome, mas inclui outros elementos, como o banditismo social, a disputa pela terra, todo tipo de violência, a deficiência física, os retirantes, e, em linhas gerais, a realidade do sertão. Em todo caso, a fome pode ter uma acepção múltipla, porque metaforicamente ela pode configurar a necessidade de liberdade, cultura, diversão, diversidade, arte, lazer etc., especialmente considerando as imposições que o governo ditatorial vinha fazendo naquele contexto.[14] *Se é verdade que não só de pão viverá o humano, mas de toda palavra,* então, a dimensão simbólica é tão vital quanto a orgânica.

Apesar de a estética da fome ser relativa ao Cinema Novo, ela faz parte de uma reflexão sobre o subdesenvolvimento que acontecia de forma panorâmica nas artes brasileiras daquele período. O que nos permite falar em uma “estética da fome no campo ampliado”, parafraseando o conhecido texto de Rosalind Krauss (Cf. 1984). Como escreveu Vilém Flusser, em texto que integra o catálogo da 29ª Bienal de São Paulo, conhecida como “Bienal da antropofagia”: “a palavra fome adquiriu ultimamente uma extraordinária capacidade magnética”.[15] No âmbito literário, por exemplo, é impossível deixar de lembrar de *Morte e vida severina*, escrito em 1956 por João Cabral de Melo Neto, e *Quarto de despejo*, escrito por Carolina de Jesus em 1960, duas obras canônicas que tratam do tema da fome.

Além disso, no mesmo ano em que Glauber escreveu *Estética da fome*, em 1965, aconteceu a exposição *Opinião 65*, cuja “ideia central dos organizadores era estabelecer um contraponto entre a produção nacional e estrangeira”, o que vai ao encontro do tema introduzido pela antropofagia oswaldiana. Mas a exposição não se restringia apenas à reavaliação do legado histórico de Oswald de Andrade, uma vez que também configurava uma frente de resistência à ditadura. Ferreira Gullar,

comentando essa exposição afirma: “Os problemas da linguagem pictórica são preocupação de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome e a liberdade são problemas de todos os seres humanos”.[16]

A exposição *Opinião 65* antecedeu a *Opinião 66* e a *Nova Objetividade Brasileira,* três eventos que introduziram a noção de uma “vanguarda nacional”, preocupada em manifestar-se publicamente sobre os problemas da “nação”. Na década de 60, “opinião” foi uma palavra amplamente adotada em diversos âmbitos da produção cultural brasileira.[17] Não só nomeou duas exposições, mas também o show *Opinião*, espetáculo musical dirigido por Augusto Boal. A canção homônima tornou-se uma espécie de “música de protesto”. Interpretada por Nara Leão, essa música está disponível também em francês e em espanhol, fazendo jus à ideia de “poesia de exportação", proposta por Oswald de Andrade no *Manifesto da poesia pau-brasil*. Apesar disso, é Carcará, de João do Vale, que se tornou uma espécie de “hino da estética da fome”. Comentando essa canção, Mário Pedrosa afirma:

> Desse contexto geral opressor surgiu uma formidável criação revolucionária e simbólica que foi Carcará de João do Vale. Pouca gente ouvia então aquele canto, expressando a realidade implacavelmente feia, malvada e egoística da miséria natural e social do Nordeste, sem ser sacudido por dentro e sem lágrimas nos olhos. Desde então Carcará é um hino da revolução social camponesa nordestina.[18]

Muitos artistas que integravam as exposições supracitadas tinham como tema a fome, demonstrando que esse escopo de trabalho era comum no pensamento artístico brasileiro daquele período. A artista Anna Maria Maiolino, presente tanto na *Opinião 66* quanto na *Nova objetividade brasileira*, tem duas obras nessa linha, “Arroz e feijão” e “Monumento à fome”. A obra “Arroz e feijão” consiste em uma instalação que dispõe sobre a mesa pratos com terra em que os grãos estão brotando. Um vídeo também integra a instalação. Levando em conta a divisão sexual do trabalho, a artista faz menção a ofícios historicamente

femininos: desde o cultivo do grão ao preparo da refeição. Então, metaforicamente falando, *arroz e feijão são suor de mulher*.

Figura 1: "Arroz e feijão", Anna Maria Maiolino, 1979.

Sobre essa obra, Maiolino afirma:

> Esta instalação fala de uma necessidade humana básica, real, objetiva: o alimento, no sentido mais amplo da palavra. A metáfora da comida se estende às outras carências de necessidade do homem. No ritual do banquete servido sobre uma mesa semelhante à carreta funerária, repousa uma provocação e um convite à reflexão sobre o fato de que um terço da população mundial come demais enquanto dois terços morrem de desnutrição. Há fome, há ditadura, mas a vida persiste. A semente germinando é promissora. Os ciclos da vida se repetem e renovam as esperanças.[19]

Monumento à fome, por sua vez, consiste em dois sacos de 30 quilos de arroz e de feijão sobre uma mesa amarrados com uma fita preta que, de acordo com a artista, simboliza o luto.[20] Esse trabalho já foi exposto em conjunto com outra obra de Maiolino, intitulada "Estado escatológico", reforçando um sentido que se completa da fome à digestão. Isso remete ao texto *Brasil diarréia* (1969) de Hélio Oiticica, indicando que não só a fome mas também outras ideias do mesmo campo semântico vinham sendo mobilizadas no pensamento artístico brasileiro daquele contexto.

Figura 2: “Monumento à fome”, Anna Maria Maiolino, 1978.

Dentro desse mesmo escopo, vale mencionar também os *Parangolés* de Hélio Oiticica, apresentados na *Opinião 65,* sendo que um deles tem os dizeres: “estamos famintos”. Em *Anotações sobre o Parangolé,* Oiticica esclarece que a ação de vestir

contrapõe-se à de assistir, sublinhando que o "ato" do espectador ao carregar a obra revela sua totalidade expressiva.[21] Assim, o Parangolé não consiste em um objeto, mas em um processo de experimentação[22]. Além do convite à participação do espectador, o que era uma tendência artística comum naquele período, ao transportar a inscrição "estamos famintos" para uma obra que se destina a ser incorporada, Oiticica convida o espectador a incorporar também uma causa.

Figuras 3 e 4: “Parangolés”, Hélio Oiticica, 1964-1969 e Oiticica com Parangolés durante a abertura da exposição Opinião 65.

Figura 5: “Lute”, Carlos Zílio, 1967.

The best for last, a obra “Lute”, de Carlos Zílio, integrante da exposição *Opinião 66*, foi pensada, como esclarece Zilio, para ser uma espécie de panfleto que seria distribuído à porta das fábricas.[23] Nessa peça, o artista soma um imperativo de luta a um elemento do cotidiano, uma marmita, objeto que é também um ícone operário. Essa obra nos leva a pensar que *alimentar-se não é apenas comer* por ser também uma questão de dignidade.

Em suma, se *uma sociedade emancipada é aquela em que ninguém passa fome*, esse tema tornou-se potente tanto para a construção de uma estética do subdesenvolvimento quanto para a oposição ao regime militar. No entanto, a fome, além de ser um tema da arte engajada, é um fato social. Devido a essa ambiguidade que se soma à disputa pelo sentido do caráter nacional, Ivana Bentes estabelece, a partir de Glauber Rocha, uma oposição conceitual entre “estética da fome” e “cosmética da fome”.

O irrepresentável em uma das estéticas da fome

"Cosmética da fome" diz respeito a uma produção cultural cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, mas a estética é "internacional".[24] Ou seja, esse conceito se refere a uma produção que visa a um conteúdo local, mas que apresenta uma forma estrangeira, *maquiada*, como o próprio termo sugere. Isso mostra que a imposição ideológica externa e a expropriação cultural do povo são realidades que não deixam de existir porque há "mistificação nacionalista" a respeito.[25] Segundo Bentes, o que é problemático na "cosmética da fome" é que essa visibilidade midiática não implica uma real intervenção no estado de pobreza, que se torna o centro de um discurso humanista e midiático transformando a denúncia em uma banalidade.[26]

Ao introduzir esse par conceitual, Bentes captura uma ambiguidade que nos permite identificar pelo menos duas formas pelas quais a fome é mobilizada esteticamente. Por um lado, a fome como um tema das vanguardas brasileiras que mobilizam não só o canibalismo cultural na sua produção, mas também ideias afins com o objetivo de construir uma estética nacional. Por outro lado, mobilizações iconográficas da fome que são menos sensíveis são aquelas imagens que exploram visualmente *a dor dos outros* – para usar a expressão da Susan Sontag.

Nessa linha, é possível pensar em uma "cosmética da fome" ligada ao irrepresentável. O irrepresentável está entre o visível e o dizível ou entre a apresentação e a representação, na nomenclatura de Rodrigo Duarte.[27] Rancière esclarece que o "irrepresentável" tem dois sentidos: "num primeiro sentido, que é impossível tornar presente o caráter essencial da coisa em questão".[28] "Essa primeira impossibilidade menciona, portanto, um impoder da arte".[29] "A segunda, ao contrário, põe em causa o exercício de seu poder".[30] Nesses casos, citando Rancière, o "excesso de presença é uma traição à singularidade do acontecimento ou da situação, rebelde a qualquer apresentação sensível integral".[31] "Esse jogo do excesso e da falta funciona

segundo um modo de endereçamento específico que entrega a coisa representada a afetos de prazer, de jogo ou de distância incompatíveis com a gravidade da experiência que ela contém".[32]

É nesse segundo sentido que estamos evocando a noção de irrepresentável. A representação do horror pode ser considerada um abuso de poder da arte e de outros meios de comunicação, na medida em que implica a estetização de problemas reais, quando a resposta para tais problemas certamente não é transformá-los em imagem. Geralmente, fotografias de guerra e do holocausto são lembradas nessa discussão. Mas também poderiam se somar a elas determinadas representações da fome, já que, como sublinha Susan Sontag, "as ondas de fome na Índia, na África [e na América Latina], não constituem meros desastres "naturais"; eram evitáveis; foram crimes de enorme magnitude".[33] Nos termos de Carolina de Jesus, "*as privações e a pólvora são idênticas*".[34]

Figura 6: "O abutre e a garotinha", Kevin Carter, 1993.

Um exemplo da cosmética da fome do tipo irrepresentável seria a fotografia da fome no Sudão conhecida como "O abutre e a garotinha". A imagem retrata uma criança desnutrida e um urubu aparentemente prestes a devorá-la. Comentando a fotografia da fome no Sudão, Rancière assinala a dimensão espetacular inerente a ela, afirmando que essa imagem é tão impressionante quanto capaz de derrubar o "muro de indiferença" que separa o espectador ocidental daquelas "fomes longínquas".[35] Segundo Rancière, "o problema não é saber se cabe ou não mostrar os

horrores sofridos pelas vítimas desta ou daquela violência. Está na construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível".[36] Nesse ponto, cabe questionar se transformar a vítima numa imagem espetacular não seria uma segunda violência contra ela.

Considerações finais

Concluindo, por um lado, a estética da fome caracterizou não só o Cinema Novo, mas, em sentido amplo, toda arte brasileira feita nos anos 1960 em seu percurso contra a ditadura militar e rumo à afirmação do caráter nacional. Pensar a estética da fome além do cinema é também pensar em Glauber Rocha como teórico, além de cineasta. Apesar de essa discussão ter sido introduzida por Glauber Rocha, ela já estava em gérmen na antropofagia oswaldiana de 1928. Por outro lado, a "cosmética da fome" é o termo que Ivana Bentes usou para se referir a um enfoque da pobreza que transforma a miséria em um objeto de consumo. Dando um passo além, mobilizamos a noção de "irrepresentável" para pensar um outro tipo de abordagem da fome, colocando em questão o papel ético da arte frente ao horror. É digno de nota como um mesmo tema pode ser explorado de forma múltipla, gerando trabalhos artísticos a serviço de interesses políticos antagônicos.

Agora, nos interessa pensar como essa discussão pode ser atual. Ou seja, como a busca brasileira por uma arte nacional que, em uma leitura, a antropofagia originou, persiste nas obras feitas hoje? Certamente, o ingresso significativo de artistas indígenas no circuito artístico é um elemento para pensar essa questão, como está explicitado na tela "Reantropofagia" de Denilson Baniwa.

Figura 7: “Reantropofagia”, Denilson Baniwa, 2018.

E como a fome continua sendo um tema caro à construção de uma estética do subdesenvolvimento? A exposição “Carolina Maria de Jesus: um Brasil para brasileiros”, sediada no Instituto Moreira Salles recentemente, apresentou trabalhos que estão em consonância com essa discussão. Entre esses, os pães mofados do artista Marcos Dutra e, por contraste, os pães de bronze, material nobre, esculpido por Sidney Amaral. O título de ambos é uma menção à oração do Pai Nosso, conferindo ironia a esses trabalhos.

Figura 8: "O pão nosso de cada dia", Marcos Dutra, 2020.

Figura 9: "O pão nosso", Sidney Amaral, 2014.

Outra questão que poderia ser feita é: como a polarização política se traduz em diferentes abordagens estéticas do tema da fome e, em sentido amplo, da pobreza, em obras de arte feitas hoje? Mas, para responder isso seria necessário mais tempo de pesquisa.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald. "Manifesto antropófago". In: ANDRADE, Oswald. *Obras Completas. vi. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. “Manifesto da poesia pau-brasil”. In: ANDRADE, Oswald. *Obras Completas. vi*. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. *ALCEU*, v. 8, n. 15 (2007), p. 242-255.

DUARTE, Rodrigo. “Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas”. In: HERMANN, Nadja; RAJOBAC, Raimundo (orgs.). *A questão do estético*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2019. p. 117-132.

_____. “A antropofagia e a ‘busca do novo homem’: Sobre a peculiaridade do Brasil em Oswald de Andrade e Vilém Flusser”. *Revista Ideação*, n. 9 (2024), p.101-120.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EdUFBA, 2008.

FLUSSER, Vilém. “Da Gula”. In: *Catálogo da exposição: XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: Um e/entre outro/s*. São Paulo: A Fundação, 1998. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name423574>. Acesso em 10/10/2024.

GALEAZZI, Annelise E. “A poética pública de Hélio Oiticica: 19 obras inespecíficas”. *Palíndromo*, v. 13, n. 31 (2021), p. 43-57. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/20257>. Acesso em 31/07/2025.

GULLAR, Ferreira. “Opinião 65”. *Civilização Brasileira*, n. 4 (set. 1965), p. 221-225.

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria: volume 2: Santana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. *Revista Gávea*, v. 1, p. 87-93, 1984.

MAIOLINO, Anna Maria. “A Conversation between Anna Maria Maiolino and Helena Tatay”, 2020. Disponível em: <https://annamariamaiolino.com/textos-amm.html>. Acesso em 01/10/2025.

_____. “O encontro com a arte brasileira”. In: ZEGHER, Catherine de (org.). *Vida afora/A life line: Anna Maria Maiolino: Vida*. Nova York: The Drawing Center, 2002.

MIYADA, Paulo. *AI-5–Ainda não terminou de acabar*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2018.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. “Brasil Diarréia (1969)”. In: GULLAR, Ferreira (org.). *Arte Brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

PEDROSA, Mário. “Opinião, opinião, opinião…”. In: PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. “Arte ambiental, Arte Pós- Moderna, Hélio Oiticica”. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco. 1986, p. 9-13.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

_____. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto . Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROCHA, Glauber. “Eztetyka da fome”. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: SCHWARZ, Roberto . *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ZILIO, Carlos; SEVERO, Helena. *Carlos Zilio: arte e política*. Catálogo. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996.

Lara Cipriano é doutoranda em filosofia na UFMG

[1] ANDRADE, 1972, p. 10.

[2] Cf. ANDRADE, 1972, p. 16.

[3] Cf. DUARTE, 2024, p. 103.

[4] ANDRADE, 1972, p. 13.

[5] SCHWARZ, 2006, p. 8.

[6] OITICICA, 1973, p. 150.

[7] Cf. SCHWARZ, 2006, p. 3.

[8] FANON, 2008, p. 34.

[9] ROCHA, 2004, p. 65.

[10] ROCHA, 2004, p. 66.

[11] ROCHA, 2004, p. 65.

[12] ROCHA, 2004, p. 65.

[13] Cf. BENTES, 2007, p. 243.

[14] GALEAZZI, 2021, p. 53.

[15] FLUSSER, 1998, p. 156.

[16] GULLAR, 1965, p. 225.

[17] Cf. MIYADA, 2018, p. 71.

[18] PEDROSA, 1986, p. 100.

[19] MAIOLINO apud DE ZEGHER, 2002, p. 8.

[20] Maiolino, 2020, s/p.

[21] Cf. OITICICA, 1986, p. 70-71.

[22] Cf. OITICICA, 1986, s/p.

[23] ZILIO; SEVERO; 1996, p. 15.

[24] Cf. BENTES, 2007, p. 245.

[25] SCHWARZ, 2006, p. 5.

[26] BENTES, 2007, p. 245.

[27] Cf. DUARTE. 2019, p. 131.

[28] RANCIÈRE, 2012, p. 119.

[29] RANCIÈRE, 2012, p. 120.

[30] RANCIÈRE, 2012, p. 120.

[31] RANCIÈRE, 2012, p. 120.

[32] RANCIÈRE, 2012, p. 120.

[33] SONTAG, 2003, p. 35.

[34] JESUS, 2021, p. 100.

[35] RANCIÈRE, 2017, p. 97.

[36] RANCIÈRE, 2017, p. 96.