



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

O uso dos objetos e o  
desuso poético  
da artista Selma Parreira

---

**Sainy C. B. Veloso**

Brasil. Professora da Faculdade de Artes Visuais  
da Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

---

**Resumo**

O artigo sistematiza o percurso poético da artista goiana Selma Parreira, a partir da exposição *Desuso* (2016), desdobramento de seu projeto *Machina: memória e poética do espaço e objetos* (2015). Por meio de signos picturais, a artista recorre às memórias de infância, contempla o espaço maquínico – um galpão de uma arrozeira em Anápolis, GO –, espólio de sua família, para aprofundar a investigação em poéticas visuais. Neles se entrecruzam memória, história, tempo/espaço/lugar, estética, *performance* cultural goiana e política. Para tanto, faço um enfoque interdisciplinar apoiado em Jacques Rancière (2009), Walter Benjamin (1996), Michel de Certeau (1994), Michael Serres (1998), Charles Baudelaire (1996), Henri Bergson (1999), Jacques Lacan (1998), entre outros, narrativa oral (2016) da artista e texto escrito de Nei Clara de Lima (2016).

**Palavras-chave**

exposição *Desuso*, *performance* cultural goiana, memória, estética, política

**Resumen**

El artículo sistematiza el transcurso poético del artista goiana Selma Parreira, a cerca de la exposición *Desuso* (2016), una de los desarrollos de su proyecto *Machina – memória e poética do espaço e objetos* (2015). A través de signos pictóricos el artista se basa en recuerdos de infancia, contempla el espacio maquínico - un galpón de una arrocería en Anápolis /Goiás, herencia de su familia, para profundizar la investigación en poética visual. Estos enrejados de memoria, historia, tiempo/espaço/lugar, estética, *performance* cultural cultural y política. Con este fin, hago un enfoque interdisciplinario apoyado por Jacques Rancière (2007), Walter Benjamin (1996), Michel de Certeau (1994), Michael Serres (1998), Charles Baudelaire (1996), Henri Bergson (1999), Jacques Lacan (1998), entre otros; narrativa oral (2016) del artista y el texto escrito de Clara Nei Lima (2016).

**Palabras clave**

exposición *Desuso*, *performance* cultural goiana, memoria, estética, política

**Arte, tempos/espacos**

Impossível falar de arte, tempos e espaços sem falar daqueles que os instituem e os habitam, pois os conceitos dessa tríade são por eles pensados e estão, indissociavelmente, interligados. Como as experiências não são isotropas, esses conceitos são maleáveis e se constituem em uma ampla rede de possibilidades que, frequentemente, podem ser redimensionadas. Se espaço é experiência concreta, física, é também e, ao mesmo tempo, ato, prática de lugar (Certeau, 1994), pela qual é

enunciado. Desse modo, as experiências carregam em si a noção de abstração, de experiência como espaço existencial em interatividade com o mundo.

Por esse viés segue a experiência existencial, em tempo não linear que transforma lugares em espaços e/ou espaços em lugares e reorganiza jogos e posições de força (Certeau, 1994; Serres, 1998), desenhando relações mutáveis entre os seres humanos. É o que viabiliza a possibilidade de liberdade, ao viver o tempo da experiência criativa, expressiva e simbólica da arte, manifesta no espaço-matéria, concreto. Falamos, pois, de uma topologia à maneira de Michel Serres (1998), para quem o espaço é criado pelo movimento, seus trajetos e percursos, e não se inscreve em um espaço de coordenadas prévias ou abstratas, mas no trânsito interseccional entre múltiplas linhas. Linhas dobráveis, sinuosas, espiraladas, transversais, que agenciam outras formas de visibilidade, o que nos leva a pensar não em espaço em si, mas na pluralidade de espaços possíveis.

A topologia de Serres amplia esse pensamento ao acolher o tempo e o espaço em sua dinâmica não linear. Ora abarca o fechado, dentro, ora o aberto, fora; os intervalos, o entre, a direção para frente, para trás, transversalmente, sem ordem prévia; a proximidade e a aderência (perto, sobre, contra, a seguir, junto), a imersão (entre, sob), a dimensão e, assim, sucessivamente, todas as realidades sem medida e relacionais.

Essa maleabilidade dos espaços/lugares, assim como o fazer artístico, ocorre em um determinado tempo cronológico, mas também existe fora desse tempo, uma vez que pode ser subjetivado. Há, também, lugares que unem o presente ao passado.<sup>1</sup> É nesse sentido que Michel de Foucault (1967) constrói seu conceito de “heterotopia temporal”. Lugares onde tempos diferentes coexistem. De maneira similar, é nesse movimento incerto de tempos e espaços que a atividade humana estética, imaginativa, e comunicativa da arte se realiza, por uma grande variedade de linguagens e diferentes combinações. E, para além de suas preocupações com as linguagens, a arte contemporânea problematiza, pensa, vive e se concretiza em espaços/lugares/tempos subjetivos. Frequentemente, em direção contrária aos sentidos instituídos.

## O desuso da máquina racional

Em fevereiro do ano de 2016 tive o prazer de despir, segundo uma formulação de Marilena Chauí (1979: 18), “a pele do corpo da obra do outro” em sua dimensão plural de tempos/espacos subjetivos. Vi, senti e mergulhei no universo da exposição **Desuso**, da artista Selma Parreira,<sup>2</sup> na galeria da Faculdade de Artes Visuais – FAV/UFG –, um dos desdobramentos de seu projeto **Machina: memória e poética dos espacos e objetos**.

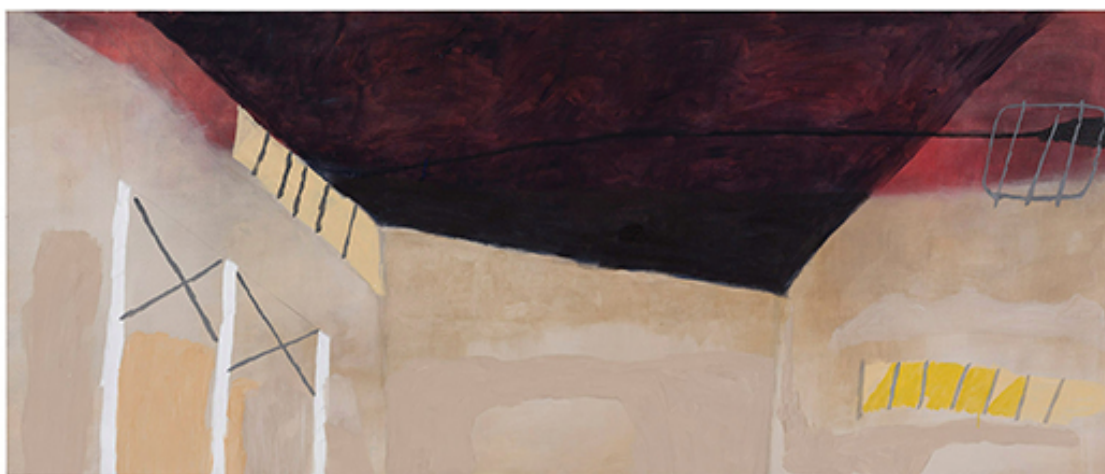


Fig. 1 - Pintura da exposição **Desuso**. Foto: Antônio Bandeira, 2015.

Nascido de uma potencial carga pulsional, esse projeto permite à artista ver, sentir, pensar com e em seu corpo, na fronteira entre o mental e o somático, para além dos objetos materiais, não obstante a partir de suas materialidades. Essa pulsão<sup>3</sup> de lembranças guardadas como percepções e reações vividas no passado é perpassada por uma infinidade de signos anunciadores de antigas imagens. Assim é o caminho da pulsão. Ela só é conhecida pelos seus representantes: o **representante ideativo** e o **afeto** (Lacan, 1998). Esse último corresponde aos processos de descarga, cujas manifestações finais são percebidas como sentimentos. Eles são sentidos conscientemente, ainda que não possamos determinar a origem do afeto ao sentir suas manifestações. Os **representantes ideativos** são catexias, basicamente de traços de memória.

Ambos não estão acorrentados a tempos e espaços cronologicamente demarcados, pois transitam entre o simbólico e o real. No simbólico da arte, o artista, dividido, se encontra em conexão e disjunção com a demanda do Outro. No real, ele se torna seu objeto e percorre o trajeto de ida e volta em torno do objeto, para circunscrevê-lo em linguagem não verbal.

Assim, a memória tem uma função decisiva no processo psicológico total. É ela que permite a relação do corpo presente com o passado e, simultaneamente, interfere no processo das representações que se constituem hoje. Pela memória, afirma Henri Bergson (1999), o passado vem à tona no torrencial movimento das águas presentes e também se mistura com as percepções imediatas, além de deslocar estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. “A memória aparece como força subjetiva, profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (Bergson, 1999: 183).



Fig. 2 - Intervenção de Selma Parreira no interior do galpão da Arroeira Boa Safra.  
Foto: Antônio Bandeira, 2015.

Sob essa força, Selma Parreira, desde 2014, seleciona e registra, por meio de fotografias, desenhos, pinturas e vídeo, objetos nos antigos galpões da Arroeira Boa Safra, em Anápolis, GO, correlatos aos fragmentos de sua memória. A artista prioriza em sua seleção o que lhe “fala da história do lugar, objetos quase sempre impregnados de memórias pessoais, sentimentos diversos”, e neles vê muita poesia. Ao falar sobre esse processo, Selma afirma:

me sinto como um filtro receptor que busca e recebe sentimentos, sensações. São imagens e informações que se misturam com meu imaginário e inquietações. É desta junção de realidade e imaginário que detona meu processo de criação. O tempo, memória e outros interesses momentâneos atuam e acenam para novos recortes e direcionamentos dos trabalhos, são como lentes que aguçam, dosam e focam minha percepção e crítica do meu mundo.

Nesse ato estético de configurar a experiência, a artista tem como parceiro o fotógrafo Antonio Ambrósio Bandeira. Ele começou a acompanhá-la no espaço do galpão da Arroeira enquanto pesquisava e se interessou em registrar ações no espaço como também pelas questões históricas e conceituais do trabalho de Selma.

### **Sentido instituído do espaço maquinico**

Durante cinco décadas, o espaço de trabalho do senhor Gercílio Rodrigues da Silva (1891-1989) e seus filhos Anazir Rodrigues da Silva (1925-) e Alício Rodrigues da Silva (1927-2014) foi a antiga área central da cidade de Anápolis, GO. Oriundos de Buriti Alegre, GO, ali se estabeleceram em 1957. Traziam em suas bagagens experiências de trabalho em um pequeno armazém de secos e molhados e manuseios em máquinas de beneficiar arroz e café.

Nesse tempo, a área central da cidade de Anápolis reunia um concentrado de armazéns cerealistas e o comércio de secos e molhados. Para lá se dirigiam os homens da cidade, dia após dia, para nesse local encenarem sua labuta pela vida digna. Espaço dos homens de bem, honrados, que se alimentavam a si e a suas famílias com os frutos colhidos de trabalho realizado pelas suas mãos calejadas em manusear máquinas, sacas e agenciar pessoas. Assim, as máquinas, seus

procedimentos e técnicas engendraram experiências compartilhadas em espaços simbólicos de respeito, união, colaboração e sociabilidade. Um pacto comum enraizado em cenário ritualístico, consciente de sua dimensão histórica acerca da luta pela sobrevivência, em interação social.

A antropóloga Nei Clara de Lima (*e-mail*, 2016) recorda:

As máquinas de beneficiar arroz, substituindo os velhos pilões manuais e os monjolos, tocados à água de bica, chegaram a Goiás, em sua maioria, nos anos 1950 e 1960. Por esse tempo, os pequenos produtores agrícolas levavam individualmente sua produção familiar às máquinas, nas cidades, para ter o arroz descascado e pronto para consumo.

Senhor Gercílio era, conjuntamente com seus filhos, um desses atores sociais. Dono da empresa Gercilio Rodrigo & filhos, posteriormente Arroeira Boa Safra, ativa até meados dos anos 1980. Nessa década, já no comando da empresa, seu filho Anazir Rodrigues viu, pouco a pouco, o comércio se transformar. De maneira abrupta, na década de 1990, compartilhou, com os diversos outros, de um drama social, visto que a política de Fernando Collor de Mello (1990-1992) voltou-se para acordos bilaterais e multilaterais. Para André Averburg (1999), o período que se seguiu, compreendido entre esse governo e o governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2003), foi palco de grandes mudanças na política de controle de produção e comércio de grão no país com a abertura ao comércio exterior.<sup>4</sup> Essas mudanças acarretaram a falência de um grande número de pequenos e médios cerealistas de Anápolis e, conseqüentemente, levaram ao fechamento das portas dos seus estabelecimentos.

Nei Clara de Lima (*e-mail*, 2016) explica:

Como o tempo modernizador é também uma máquina que quer nivelar e homogeneizar tudo pelo rolo compressor do mercado capitalista, novas mudanças econômicas e sociais vieram a ocorrer nas últimas décadas do século XX e início deste século. É a economia dos grandes conglomerados, dos supermercados, dos *shopping centers*, das franquias de vários produtos, solapando as iniciativas de pequenos e médios comerciantes e prestadores de serviço. Nesse sistema, desaparecem os empreendimentos de pequeno e médio porte, como os armazéns de secos e molhados, as lojas de tecido, as máquinas de beneficiar grãos, entre outras, que formavam, nas cidades em processo de urbanização, uma rede de prestação de

serviços complementares entre pequenos produtores rurais, comerciários e pequenos comerciantes, costureiras, alfaiates etc.



Fig. 3 - Arrozeira Boa Safra. Foto: Selma Parreira, 2015.

Eis, portanto, um drama social que abre fendas na estrutura da vida cotidiana deste período. Trata-se do conflito, da tensão latente produzida na vida social, por princípios estruturais contraditórios, não apreendidos diretamente pela consciência dos atores sociais. Tensão e conflito que pressionam, contudo, as condutas em direções divergentes (Turner, 1974 [1969]). Um bom exemplo é a atitude do senhor Anazir que na década de 1990, desgostoso com a situação econômica, deixou seu filho Anazir Rodrigues da Silva Junior na administração da Arrozeira Boa e foi trabalhar no Armazém Feliz - secos e molhados, um pequeno armazém varejista.

Posteriormente, Alício decidiu recomeçar, se dedicando a novas atividades na agricultura e pecuária em sua fazenda próxima a Pirenópolis, GO. Hoje, quase todos os galpões do centro de Anápolis estão desativados no que diz respeito às suas funções originais. Selma Parreira, filha de Anazir Rodrigues, conta que “muitos desses armazéns foram demolidos, mas a maioria está destinada a diversas



ocupações e automaticamente sujeita ao apagamento de sua história” (em entrevista oral, 2 fev. 2016).

Com o passar do tempo, os indivíduos transformam os lugares, recriando-os de acordo não somente com suas necessidades, mas, e principalmente, com as demandas da dinâmica da vida social, a qual, por sua vez, exige, segundo Victor Turner (1974 [1969]), novas *performances* para sanar o drama social. São indivíduos criando espaços que, por sua vez, criam indivíduos em tempos diferentes. Eis o percurso da história, apontado por Nei Clara de Lima (*e-mail*, 2016), quando esclarece:

Com a passagem do tempo modernizador, as máquinas vão sendo gradativamente substituídas. Os pilões e os monjolos das fazendas, de tecnologia artesanal e uso de energia humana e água, foram praticamente trocados pelos armazéns de beneficiamento de grãos, especialmente de arroz. Ao serem trocados, aqueles maquinários entram em desuso. Os universos rurais vão se transformando e a maioria da população toma o rumo das cidades. Nessa transformação, o meio rural também vai se modernizando, com o predomínio do agronegócio na exploração da terra.

Em face do novo mundo que se desdobra, Selma recorre às memórias de infância e contempla esse espaço maquínico para aprofundar sua investigação em poéticas visuais voltada para memória, história, lugar, trabalho. Contudo, sem nostalgia.

### **O que fazer com uma herança?**

Em 2000, Selma recebeu mercadorias de um espólio de sua família. Objetos e coisas obsoletas, oriundos do Armazém Feliz, guardados no porão da casa de seu avô paterno. O Armazém Feliz foi o primeiro módulo desativado ao final dos anos 1980 pertencente ao conglomerado de galpões. Entre esses objetos, várias pedras de anil guardadas por quase quinze anos e encontradas em pacotes lacrados no espólio do Armazém Feliz.

O que fazer com essa cor intensa azul? A partir das memórias de infância – pedras de anil usadas pelas lavadeiras para enxaguar as roupas –, ressurgiu o funcionamento da “máquina” sensível, criadora e subjetiva de fazer arte. Selma conta que uma série

de sete obras foram pensadas a partir das possibilidades poéticas da pedra de anil, que culminou com a última instalação audiofotográfica (vinte no total) intitulada **A dor e os segredos** (2014). Nela, a artista explorou a poética dos objetos em desuso e a relação de trabalho das mulheres com a comunidade e as patroas.

A partir de 1999, Selma investigou as ações praticadas, os objetos e o cotidiano vivido por nove mulheres anônimas que sustentavam suas casas lavando roupa no Rio Vermelho, na cidade de Goiás. A artista se impressionou com as mãos sofridas, maltratadas das lavadeiras – único instrumento de trabalho –, marcadas pela luta diária da profissão.

Elas lavavam de 60 a 80 peças de roupas por dia. Chegavam de manhã e voltavam no final da tarde. Com o dinheiro ganho elas compravam um litro de banha, outro de arroz, uma tira de costela e às vezes o leite. Hoje elas reclamam de problemas na coluna, friagem nas pernas, reumatismo e lesões nas mãos. (Parreira, entrevista oral, 2 fev. 2016).

A primeira obra da série usando pedra de anil aconteceu em 2001. Nela, a artista ressignificou o que lhe tocou no sensível de sua herança: as pedras azuis de anil. Criou uma instalação intitulada **Luzalina**, na qual pedras de anil de intenso azul foram esculpidas tais como pedras preciosas, e foram montadas em uma coleção de quatorze anéis de prata, expostos em pequenas caixas de acrílico. Na exposição, uma única fotografia, em preto e branco – mãos femininas usando um anel. Para essas mãos, um anel de prata cravejado com pedra de anil, símbolo da vaidade feminina perdida no fundo das águas por causa da profissão dessas mulheres anônimas.

Em 2008, a artista retoma o tema e, conjuntamente com as lavadeiras, estendeu, na ponte do Carmo, na cidade de Goiás, por volta das três horas da manhã, precários lençóis pintados de anil na porta do Hospital São Pedro. A proposta era registrar alterações do rio e do lugar provocadas pela intervenção urbana. No ano seguinte (2009), Selma realizou a mostra **Lençóis esquecidos no Rio Vermelho**. Nessa exposição ontológica, a artista utilizou lençóis, bacias e pedras de anil. Em 2013, fez nova instalação, intitulada **Uma pedra azul e um rio vermelho: poética e memória dos objetos**. A exposição reuniu fotografias, instalação e vídeo. Mostrava um conjunto de registros da *performance* com a pedra azul de anil, de instalações

formadas por objetos (anéis de prata e anil) e de obras realizadas no entorno do Rio Vermelho, na cidade de Goiás, GO.

O estranhamento da população e o desejo da artista em trazer à luz os segredos e desabafos das lavadeiras deu origem à instalação audiofotográfica (vinte no total) intitulada **A dor e os segredos** (2014). Para realizá-la, Selma selecionou, inicialmente, nove mulheres. Depois, uma equipe de áudio colheu os depoimentos de sete lavadeiras, já que duas delas, por timidez, não quiseram participar dessa parte da mostra. Na instalação fotográfica, realizada no Museu de Arte de Goiás (MAG), de dois pontos de áudio na sala saía o som das narrativas das lavadeiras.

### **O uso dos objetos e desuso poético**

O primeiro trabalho artístico apresentado a partir da pesquisa nos galpões das máquinas foi em 2014, na exposição **Sintomas estéticos do plural**, uma coletiva na Galeria da FAV-UFG. Nessa mostra, Selma expôs uma instalação composta por plotagem fotográfica e uma pintura, intitulada **Cerealista BC | 1008**, referência ao endereço do galpão: Rua Benjamin Constant 1008. Após esse momento, a artista passou a fazer visitas semanais ao galpão em Anápolis e produziu desenhos, anotações e fotografias que formam um importante banco de imagens para o desenvolvimento de pinturas.

Além da exposição **Desuso** (2016), quatorze pinturas foram feitas a partir de abstrações de objetos encontrados no galpão da Cerealista Boa Safra. Também, outras duas ações artísticas foram ali criadas: uma pintura em grande formato, em uma das paredes do espaço físico do galpão, e uma *performance* de pintura, registrada em vídeo e fotografada por Antonio Bandeira. Para Selma Parreira (entrevista oral, 2016), a exposição individual **Desuso** foi o primeiro produto e lançamento do projeto **Machina**.



Fig. 3 - Pintura da exposição **Desuso**. Foto: Selma Parreira, 2015.

A poética das imagens tem esse poder, que é o de falar de coisas que nos tocam, que “ardem com o real” (Didi-Huberman, 2012: 216). Coisas profundas, às vezes dolorosas, como sobre um mundo que não mais existe. As imagens pictóricas de **Desuso** fundam visibilidades, articulam memórias e as mantêm em outro tempo, em outro espaço. Talvez seja esse o destino das imagens – avivar o fogo daquilo que nos configura como humanos.

Penso que por essa via segue o pensamento de Jacques Rancière (2009: 17) quando fala “das práticas de visibilidade da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum” como uma estética política. Na experiência estética e política de Selma, seu modo de subjetivação, sua qualidade do sentir e competência no fazer expõem os espaços e tempos possíveis. Por suposto acompanhado de um exercício de sensibilidade e imaginação – e sabemos com Didi-Huberman (2012), sem imaginação não existem imagens –, o que Selma faz é dar vida à imagem, rememorando, por meio de sua imaginação, o tempo que ali viveu, partilhado com inúmeros trabalhadores.

Segundo ela, “as marcas nas paredes e piso, as inúmeras portas e janelas obstruídas e rasgos de luz que penetram pela grandiosa e elaborada cobertura se tornaram a matéria primordial de minha produção poética visual” (entrevista oral, 2 fev. 2016). Refere-se a pessoas, situações, lembranças, afetos, transcorridos em um tempo que não existe mais e em um espaço modificado, portanto, outro.

Trabalhar com as questões relacionadas com o espaço/tempo, suas dimensões, desgastes, características da arquitetura e marcas das diversas ocupações, durante mais de meio século que meu pai e outros familiares ali conviveram [...] é trazer para as obras recodificadas as minhas lembranças do lugar, dos trabalhadores e das grandes máquinas com seus ruídos e funções que me causaram fascínio, desafio e medo. (Parreira, entrevista oral, 2 fev. 2016).

As imagens, pinturas da exposição **Desuso**, de uma maneira muito singular falam do fim de um período espaço/temporal, de seus costumes, comportamentos e valores, como expressa Lima (*e-mail*, 2016):

As máquinas e o mobiliário que serviam a esse sistema, que estou considerando idealmente como intermediário entre o mundo rural e o urbano, estão atualmente experimentando sua obsolescência. Não têm mais nenhuma utilidade, já não respondem mais por nenhuma forma econômica (e também social), a não ser em situações raríssimas de pequenas localidades que ainda não sofreram a passagem completa do tempo modernizador. Estão em desuso as máquinas de beneficiar arroz, as máquinas de costura, os manequins de alfaiates, o mostruário de tecidos, os armazéns de produtos variados.

Das ruínas desse tempo, Selma retira signos pictóricos que tornam visíveis a *performance* cultural goiana e lança luz no que temos de mais humano: a capacidade de imaginar, sentir e simbolizar. Por mais que a experiência estética, assim como o processo artístico, tenha sua existência em maneiras muito peculiares de percepção de mundo, o artista fala de si, de seu tempo e “percebe a relação íntima e secreta das coisas” (Baudelaire, 1996: 329). Relação que ecoa no corpo do outro.

Ter vivido, em parte do tempo, essas mudanças me levou a rememorar a infância e as brincadeiras nas montanhas de palha de arroz, estimulada pelos desenhos evocativos de velhos armazéns de beneficiar arroz, seus maquinários em silêncio de ferrugem, seus desvãos deixando entrar os feixes de luz, as paredes marcadas por escritas de um outro tempo, como a deter o tempo modernizador [...] Esses, os desenhos que vi na exposição **Desuso**, de Selma Parreira. O armazém de descascar arroz de Anápolis, palimpsesto do tempo

transformado, insufla a montanha armazenada de memórias da infância. A brincar com desenhos, cores e formas. Selma tem o poder de riscar dentro da gente. Ela sempre busca, no azeitado de nós, uma recomposição amorosa do tempo vivido.

É, pois, no partilhamento de uma memória local, coletiva, de uma experiência comum do tempo/espaço vivido que a atividade artística de Selma se inscreve “dentro da gente”. Mais além desse recorte sensível do cotidiano, a arte – em sua profundidade estética e política – instaura maneiras muito próprias de problematizar, de sentir, de criticar e se relacionar com seus tempos/espaços.

### **Sob as cinzas**

Em tempos esfaceladores da experiência pela velocidade da comunicação – em suas diferentes mídias –, lugares e espaços se liquidificam sem antes se constituírem como reais.<sup>5</sup> Nesse cenário, a exposição **Desuso** abre uma fenda por onde deixa entrever signos que não tiveram pressa em se constituírem e organizarem subjetivamente a experiência vivida na infância da artista. Selma retoma a importância da experiência, tão bem anunciada por Walter Benjamin (1996), para não morrer na pobreza da barbárie. Ela segue em direção contrária ao movimento do aniquilamento da experiência, outrora sinônimo de sabedoria e autoridade, consolidada por meio de sua transmissão de geração em geração, própria de uma organização coletiva, comunitária, ritualística e artesanal. Reaviva o fogo da pulsão/memória que arde sob as cinzas. Selma não lamenta nem critica a degradação da experiência na modernidade. Faz mais: se despe da pele de seu corpo para mostrar em carne viva a experiência vivida como memória e a transpõe em signos que perdurarão. Essa é sua ação política.

## Referências

- AVERGURG, André. *Abertura e Integração Comercial Brasileira na década de 90*. 1999. In: BNDES. Disponível em [http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/export/sites/default/bndes\\_pt/Galerias/Arquivos/conhecimento/livro/eco90\\_02.pdf](http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/export/sites/default/bndes_pt/Galerias/Arquivos/conhecimento/livro/eco90_02.pdf). Acesso em 17 mar. 2016.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. I. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: I. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHAUÍ, Marilena S. Os trabalhos da memória: introdução. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. Trad. Pedro Moura. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967 (publicado igualmente em *Architecture, Movement, Continuité*, 5, 1984). Disponível em [http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html). Acesso em 30 mar. 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Revista Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.
- LACAN, Jacques Marie-Emilie. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LIMA, Nei Clara de. Exposição *Desuso* da artista plástica Selma Parreira. Texto enviado por e-mail, em 11 abr. 2016.
- PARREIRA, Selma. Rodrigues. *Entrevista* oral concedida a Sainy C. B. Veloso. Goiânia, 2 fev. 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- SERRES, Michel. *Atlas*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- TURNER, Victor (1969). *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

## Notas

---

<sup>1</sup> Podemos tomar como exemplo os espaços/lugares do museu e da obra de arte que, não obstante serem produzidos em um determinado tempo e espaço cronológico, transitam no tempo sem necessariamente pertencerem ao passado e presente.

<sup>2</sup> Selma Rodrigues Parreira nasceu em Buriti Alegre, GO, em 1955, mas vive em Goiânia desde 1975. A artista ganhou destaque no cenário nacional brasileiro na década de 1980, quando se intensificou a movimentação artístico-cultural na região Centro-Oeste, deslocando-se do eixo Rio-São Paulo. Pintora, gravadora e ilustradora, Selma estudou desenho e plástica no Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás (de 1975 a 1979) e gravura em metal no Instituto Allende Guanajuato no México (1979). Participou de várias mostras, entre elas o Salão Brasileiro de Arte Brasil-Japão, Goiânia, 1981 (Prêmio de Pintura); Salão Nacional de Artes de Goiânia, 1984 (Prêmio D. J. Oliveira); Salon 1990, Paris (França), 1990; Mostra Itaú Cultural: BR/80 Pintura Brasil Década 80, na Galeria Itaú Cultural de Brasília e de Goiânia, 1991; Bienal de Artes de Goiás, no Museu de Arte Contemporânea de Goiânia, 1993.

<sup>3</sup> Tanto Sigmund Freud (1916) quanto Jacques Lacan (1998) pensam a pulsão na fronteira entre o mental e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam no corpo – dentro do organismo – e alcançam a mente, como uma medida da exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo.

<sup>4</sup> O objetivo era a integração comercial brasileira no contexto de uma nova ordem mundial, a globalização, baseada nos moldes do chamado “Novo Regionalismo”, que se caracteriza pela integração de países através de acordos bilaterais e multilaterais (zonas de livre comércio, uniões aduaneiras e mercados comuns) (AVERBUG, 1999).

<sup>5</sup> Considero o subjetivo como uma das categorias do real.