

MESQUITA, Ivo e RIVITTI, Thais. *“Carmela gross: um corpo de ideias”, uma conversa*. In: GROSS, Carmela. *Um corpo de idéias*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

## “CARMELA GROSS: UM CORPO DE IDEIAS”, UMA CONVERSA

A entrevista com Ivo Mesquita, curador da exposição de Carmela Gross na Estação Pinacoteca, foi conduzida por Thais Rivitti, editora desta publicação, alguns dias após a abertura da mostra. O diálogo traz a público momentos significativos do processo de elaboração da curadoria, além de comentar os trabalhos expostos e algumas das questões que envolveram a realização do catálogo.

**Thais Rivitti:** *Nas primeiras conversas que tivemos sobre a exposição de Carmela Gross que você estava organizando, lembro-me de você dizer que ela teria apenas 16 obras, um número pequeno tendo em vista os quarenta anos em que a artista vem produzindo. Como você começou a pensar a lista de obras?*

**Ivo Mesquita:** Quando começo um projeto de exposição, é fundamental saber o espaço onde ela será apresentada. Mais importante do que imaginar conteúdos específicos do trabalho a ser exposto, é saber onde vai ser a exposição. A primeira imagem mostrada para o público tem que levá-lo para dentro do espaço, para dentro do trabalho do artista. Pelo fato de a exposição em questão ser na Estação Pinacoteca, um espaço com o qual tenho intimidade, eu já conhecia as possibilidades de discurso que poderia fazer ali como curador: o número possível de peças, os possíveis percursos. No caso particular de Carmela Gross, a questão que se colocava era qual o recorte a ser feito, pois se trata de uma artista com uma produção vasta e diversificada, seja do ponto de vista dos suportes envolvidos – pintura, desenho, impressões, carimbos, instalações, intervenções urbanas, trabalhos com luz, videotexto, filme –, seja das questões com as quais ela trabalha: a paisagem, o espaço urbano, as formas de construção da representação, o sistema das imagens, a própria arte. Carmela passa por desenvolvimentos mais formais, como na série das *Facas* (1994) ou *Trem* (1990), e estratégias mais radicais, como em *Buracos* (1994) ou nas intervenções com luzes fluorescentes como *AURORA* (2003). Por outro lado, muitas vezes são trabalhos ambiciosos, extensos: muitas cadeiras que se desdobram, muitas facas, muitas lanças, muitas pedras. Isso me levou a muitas considerações, diante de tantas possibilidades.

Paralelamente, havia uma questão sobre pintura, sobretudo a pintura a partir de 1980, um tema ao qual a Pinacoteca tem dedicado várias exposições. Eu mesmo realizei anteriormente dois projetos nesse âmbito: as exposições de Beatriz Milhazes e de Leda Catunda. Pintura, devo dizer, é o que mais eu gosto na história da arte, sem nenhum prejuízo dos outros meios, questões ou estratégias. Daí que, inicialmente, pensei em falar da questão da pintura na obra da Carmela, pois ela lida com isso de uma forma mais conceitual, analítica, como parte constitutiva do sistema das imagens e representações, tomando-a como referência histórica, como em *Projeto para a construção de um céu* (1980-1981), ou muitas vezes ironizando-a como em *Hélices* (1993) ou *Fonte* (1987). Diferentemente das duas artistas mencionadas anteriormente que, embora também tenham uma base conceitual, estão envolvidas com a prática pictórica, ainda que por meio da apropriação, da colagem, procedimentos característicos da geração a que pertencem, Carmela não é uma pintora. Carmela é de uma geração anterior, para qual a pintura é objeto de crítica institucional.

**TR:** *A questão da pintura é mais evidente na primeira sala da exposição, onde estão as obras *Corpo de ideias* (1981), *Carimbos* (1977-1978), *Hélices* e *Recorte preto I* (1995).*

**IM:** Justamente. A ideia era eleger um tema, uma questão, um recorte que desse conta de um percurso do trabalho de forma precisa. Aí está outra coisa interessante do ponto de vista de uma curadoria, o exercício de sintetizar, de falar com pouco. O espaço das galerias tem seus limites, evidentemente, e o grande desafio quando se faz uma exposição panorâmica é o de lograr uma síntese do trabalho do artista. A primeira sala é uma espécie de apresentação do repertório da artista. Essa ideia do desenho como projeto, da representação como uma construção, uma narrativa, portanto uma forma de ficção.

**TR:** *A pintura entraria por aí, no questionamento sobre a representação, sobre as possibilidades e impossibilidades de se representar algo?*

**IM:** *Projeto para a construção de um céu* trata da representação de nuvens, traz-se a pintura, as nuvens na paisagem. O céu é onde os artistas se mostravam: este faz assim, aquele faz mais empastado... Ao mesmo tempo, é uma coisa totalmente transitória, não existe uma forma permanente da nuvem, ela está constantemente em movimento, então entra o tema da efemeridade. O tempo, que é um tema na pintura, está lá.

**TR:** *Projeto para a construção de um céu apresenta, digamos, um campo de interesse dentro do qual se desenvolvem muitos dos trabalhos da artista...*

**IM:** Num certo sentido, a mostra toma como um ponto privilegiado a obra *Projeto para a construção de um céu*, de 1980-1981. Desse trabalho surgiu a questão central da mostra, ou seja, a passagem do plano da representação para a materialização de uma presença real no espaço, transformadora da percepção. Embora os primeiros trabalhos da artista sejam do final dos anos 1960, poderia se dizer que a década seguinte se caracteriza como um período experimental, em que a artista realiza trabalhos sobre a construção da imagem e da representação usando meios tais como carimbos de borracha, heliografias, projeções, construindo assim um repertório de questões e estratégias. É com *Projeto para a construção de um céu* que a artista afirma a questão do desenho como fio condutor de seu trabalho, como base conceitual para qualquer projeto e como referência primeira para o pensamento sobre a arte e a prática artística. Trata-se de um trabalho afirmativo, extenso, consistente, uma dissertação – papel que ele realmente teve na vida acadêmica da artista. Além do que, dentro da ideia inicial de uma exposição em torno da pintura, ele apresenta um tema clássico: a paisagem. Entretanto, esse tema não é tratado de modo tradicional, a partir de impressões da observação do real, mas a partir de procedimentos normatizados e catalogados para a construção de uma representação considerada mais “verdadeira” da natureza e da paisagem, segundo os procedimentos da topografia. Assim, ele orientou o recorte para esta exposição: ela descreve o percurso que vai da representação de uma paisagem para os trabalhos mais recentes que são intervenções no espaço urbano e em sítios específicos.

Mas ainda sobre pintura, também são fundamentais os *Carimbos*, que decodificam os procedimentos do desenho – tipos de linhas, de pinceladas – de forma fria, com carimbos de borracha, para construir uma pintura mecânica, mas ainda assim manual. O trabalho é uma pintura que tem gesto, é um desenho que tem gesto, ainda é uma mão que faz, mesmo que de modo repetitivo ou mecânico. E essa ideia da repetição, que também acho muito importante, essa multiplicação ocorre em todo o trabalho de Carmela.

Acontece também em *Corpo de ideias*, que dá título à exposição. Nesse trabalho a artista reproduz imagens de livros milhares de vezes, sobrepondo-as por meio da heliografia, criando essa grande plataforma, esse grande monocromo heliográfico formado pela acumulação de imagens. Há aí, a meu ver, uma marcação de um território artificial, que é todo construído, manipulado. É uma questão combinatória. *Corpo de ideias* é um grande monocromo, tem essa memória de pintura, e, de novo, por ele ser uma heliografia e estar exposto à luz, é natural que vá azulando cada vez mais. O tempo fica marcado, é uma pintura que dá conta da sua passagem. Acho muito bonito esse aspecto do trabalho.

**TR:** *Ele se transforma no decorrer da exposição?*

**IM:** Ele vai escurecendo. No processo da heliografia, o papel é sensibilizado por um produto que queima a imagem sobreposta pela incidência da luz do sol. Portanto toda vez que você mostra essa imagem, ela é exposta à luz e continua queimando. O papel está sensibilizado e continua aquele processo. É até curioso quando você pega plantas velhas que têm faces mais queimadas que outras. *Corpo de ideias* vai queimando no processo da exposição, como o registro da passagem do tempo de existência do trabalho.

**TR:** *E é uma pintura que está no chão, e por isso mantém outra relação com o público.*

**IM:** Não é uma pintura convencional. Mesmo as duas *Hélices* são dois azuis em movimento.

**TR:** *Pinturas instáveis, em mutação, não se consegue congelar uma imagem dela.*

**IM:** Exatamente. E tem o trabalho de tecido de que eu gosto muito, *Recorte preto I*, que é a topografia que permite fazer a passagem da pintura da parede, conceitual (que está em *Cascata* [2005] e às vezes em pinturas mais antigas como *Luar* [1987]), para o volume, a topografia real.

**TR:** *Recorte preto I também remete a Buracos, não? Há um espaço que está aquém do plano.*

**IM:** Isso, ele se projeta, você não sabe se ele é para dentro ou para fora. Isso está novamente nos *Quasares* (1983) e em *A negra* (1997), que têm a evocação dessa sombra, essa negação do espaço.

**TR:** *Nesse sentido também é curioso o título Corpo de ideias, porque é uma obra totalmente plana, superficial, que ela chama de corpo criando certa ambiguidade entre o bidimensional e o tridimensional.*

**IM:** É curioso. Você olha para o trabalho e vê as imagens sobrepostas, então ele se oferece como uma visão em profundidade do plano, algo para dentro, mas é quase como uma negação dessa presença, para remeter à imaterialidade da ideia.

**TR:** *Já na outra sala, sua escolha foi orientada em outro sentido, não mais tendo como referência a questão da pintura, me parece.*

**IM:** Tenho que dizer que trabalhei um pouco a partir das obras de que mais gostava. Claro que tudo isso foi conversado com a artista. Em vários dos encontros realizados em seu estúdio, nem falávamos da exposição, ficávamos apenas considerando um trabalho ou outro. Naturalmente, há trabalhos com os quais tenho maior afinidade ou interesse – algo normal para qualquer curador – sem nenhum desinteresse pelos outros, claro. Mas alguns fazem parte da minha própria história, constituem minha experiência visual, fazem parte da minha história profissional. Coincidentemente, na primeira vez em que fui monitor – ou educador, como se diz agora – na Bienal de São Paulo, em 1969, estavam expostas as obras *A Carga* (1968) e *Presunto* (1968). Ficavam em frente a um grande painel de ferro, uma pintura do Roberto Aguilar feita a maçarico, vazando a superfície na forma de um grafite; e, às vezes, porque não funcionava sempre, armava-se a grande *Bolha amarela* (1968) de Marcelo Nitsche, que enchia e ocupava o espaço do pavilhão de um modo nunca visto antes. Os três trabalhos juntos traziam algo da rua – escala e conteúdos – para dentro daquela Bienal, algo fresco em uma mostra boicotada internacionalmente por conta da censura prévia imposta pelo governo militar. Estavam entre as melhores coisas daquela exposição.

A Carmela é uma artista cujo trabalho acompanhei, mas numa relação um pouco diferente da que eu tenho com as obras do Iran [do Espírito Santo], da Beatriz [Milhazes] ou da Leda [Catunda], que, digamos, são artistas da minha geração. A Carmela não, ela já era A artista, A jovem artista daquele momento, e eu só tinha 17 anos.

**TR:** *A Carga e Presunto, então, remetem a uma produção mais escultórica, uma outra linha de investigação da artista.*

**IM:** Há uma outra questão no trabalho da Carmela que é o corpo. Um corpo feminino sem ser feminista, um corpo que vem da escultura, é um corpo escultórico. Da mesma forma, é uma coisa que ela guarda da pintura. Como digo, na verdade, ela fala sobre pintura, ela tem uma memória de pintura, mas não é uma pintora. Ela é uma escultora. O desenho é a base do trabalho, mas ela é uma escultora, pois o trabalho sempre põe em questão o espaço. Acho que *A Carga*, sobretudo, mostra bem isso. A obra tem uma frontalidade na sua apresentação, um enfrentamento do espectador. A lona é modelada em pregas, dobras, um corpo feito pela acumulação de gestos calculados. Da mesma forma que *Presunto*, que se apropria da forma de um presunto industrializado, um corpo transformado.

**TR:** *Em A negra também podem ser percebidas essas qualidades escultóricas, não?*

**IM:** *A negra*, por certo, também tem as qualidades de uma escultura tradicional, mas é um volume sobre rodas, que pode ser movido, e neste sentido é uma obra um pouco irônica, como as pinturas da série *Hélices*, que giram sobre a parede, criando, ao se movimentarem, uma mancha de cor maior do que a sua presença física. Mas *A negra* traz qualidades e questões enunciadas em outros trabalhos. Ela flutua como uma sombra, tem uma presença evanescente por conta do tule, que lhe confere uma materialidade difusa como a linha de luz em *Uma Casa* (2006), onde os limites parecem estar vibrando em lugar de definir um volume. A abertura no topo de *A negra* parece sugar o espaço exterior, evocando os *Quasares*, que são esses espaços negativos, contrariando, portanto, a afirmação de um corpo escultórico. Ao mesmo tempo, ela pode ser vista como o oposto dos *Compactos* (1991-1992), na medida em que eles são projeções de uma pintura para fora do plano, corpos que se lançam da parede para o espaço, criando protuberâncias como “corpos prenhes”, para usarmos uma imagem feminina.

**TR:** *Assim, a retirada dos painéis de uma das salas expositivas, deixando o espaço da galeria em comunicação com o exterior do prédio, poderia ser entendida como uma decisão decorrente dessa ligação estreita que os trabalhos de Carmela mantêm com cidade.*

**IM:** A ideia de abrir alguma das galerias para que se pudesse ver a cidade, o espaço do trabalho, existia desde o começo. No processo, chegou um momento em que reunimos um conjunto de projetos, maquetes, registros e documentação sobre trabalhos específicos ou relacionados com essa ideia de intervenção na arquitetura ou na cidade, e pensamos em fazer uma grande vitrine que ocupasse toda a extensão da sala central, de modo a explicitar essa relação. Daí as outras duas galerias, laterais a esse espaço, transformariam-se obrigatoriamente em salas de síntese do percurso da artista, com trabalhos escolhidos. Mas, para mim, essa montagem repetia um pouco a estratégia curatorial usada na exposição da Leda [Catunda]: uma sala central de projetos, de desenhos, explicando duas extremidades definidas temporalmente. Foi a Carmela que propôs usarmos a obra *Hotel balsa* (2003), que é do acervo da Pinacoteca, para fazermos a ligação entre as duas salas, abrindo a última delas para permitir a visão dos trabalhos colocados na parte externa, *Iluminuras* (2010) e *Se Vende* (2008). Dessa forma, enxugamos ainda mais a exposição e o trabalho passou a ter um papel fundamental no discurso curatorial: ele faz a passagem da primeira sala, um espaço interior, para a contemplação, diretamente ligado à experiência do estúdio, com trabalhos mais conceituais e elaborados, para a outra galeria totalmente aberta para a cidade, com peças elaboradas a partir de gestos diretos e incisivos, que confrontam diretamente o espectador. Olhando-se para fora,

então, pode-se ver fragmentos de *Iluminuras* e *Se Vende*, um trabalho que ironiza e desafia uma situação específica nos movimentos das políticas de urbanização e desenvolvimento da cidade.

**TR:** *Iluminuras é um trabalho novo, feito para a exposição, Se Vende também nunca havia sido apresentado no Brasil. Neles há uma relação mais direta com a cidade, eles se inserem no espaço urbano. Talvez eles sejam a ponta de um processo que se inicia com A Carga e Presunto.*

**IM:** *A Carga e Presunto trazem a experiência da rua para dentro do espaço institucional da arte. Os trabalhos realizados por Carmela a partir dos anos 1990 retornam a esse espaço na forma de intervenções pontuais e específicas, afirmando-se cada vez mais como um comentário sobre a paisagem real e sobre as possibilidades do exercício da arte.*

*Iluminuras é um trabalho particularmente significativo. Evidentemente há nele aspectos mais narrativos, relacionados com a história do edifício (que foi o antigo DEOPS). O caráter de alerta que emana das luzes amarelas pontua essa referência. Mas ele também pode ser visto como uma grande escultura. O prédio da Estação Pinacoteca é de 1911 e, hoje, faz parte do patrimônio histórico da cidade de São Paulo. Entretanto, a cidade cresceu e desenvolveu-se, transformando a escala de suas edificações, do planejamento urbano, das relações nesse espaço. Quando se olha o trabalho, principalmente durante a noite, o que se percebe é um grande volume, uma escultura urbana, na proporção das dimensões atuais da cidade. É como se fosse uma nova versão para *A Carga* ou uma nova carga.*

**TR:** *Se Vende talvez seja o trabalho mais polêmico, por mobilizar mais diretamente conteúdos políticos facilmente perceptíveis. Sobretudo pela provocação que foi montá-lo entre dois prédios públicos no centro de São Paulo.*

**IM:** *Se Vende é um signo aumentado, como *Uma Casa*. E é por essa escala urbana que ele resiste à literalidade do seu significado para dar lugar a uma poética específica: a escolha da cor – o vermelho –, o gesto irregular de uma escritura manual, a memória de algo comum, impessoal, mas preciso no seu sentido. A ideia de um signo está muito presente no trabalho da Carmela. *Uma Casa* é um signo, os *Carimbos* são um signo, isso é algo que vem da geração dela, que trabalhou muito com semiótica, nos anos 1970. A própria ideia de uma metarrepresentação, como nos *Carimbos* ou em *Projeto para a construção de um céu*, deve-se à presença da semiótica na articulação das questões e debates sobre a imagem, a linguagem, o aparecimento de novos meios como o vídeo, a cópia eletrônica, o cinema experimental naquele momento. Da mesma forma, o interesse pela paisagem é também desse momento. Em 1968, Robert Smithson publicou *The sedimentation of the mind*, onde ele fala da paisagem como ideia, ao mesmo tempo em que começa a desenvolver seus projetos de *land art*. Essa noção também pode ser percebida no *Projeto para a construção de um céu*, assim como no trabalho de outros artistas dessa geração como Luiz Alphonsus, Mario Cravo Neto (antes de dedicar-se integralmente à fotografia) e Marcelo Nitsche entre outros.*

Mas, voltando a *Se Vende*, ele é, ao mesmo tempo, uma escultura e uma pintura vermelha, que colore tudo... Evidentemente que se ele for colocado no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, daqui a cinquenta anos, talvez já não faça mais sentido. Não o mesmo sentido que tem agora quando o bairro vem passando por transformações, buscando a sua restauração e valorização. É curioso pensar que, no contexto onde ele foi mostrado pela primeira vez, em Madri, onde fazia parte dos projetos especiais da feira de arte ARCO, era percebido como algo irônico sobre a natureza do evento, onde tudo pode estar ou está a venda. Entretanto, ao ser apresentado no Matadero, um recém-criado centro cultural no bairro de Arganzuela, ele fazia uma referência a estratégias usadas nos processos de reurbanização e revitalização de zonas degradadas da cidade, de qualquer cidade, com a criação de dispositivos e equipamentos culturais muito potentes, agregando valor e promovendo a mudança do padrão de vida nessas vizinhanças.

**TR:** *Uma Casa também é uma obra do acervo da Pinacoteca e não está nem na primeira nem na segunda sala, está entre as duas.*

**IM:** *Uma Casa é um signo luminoso. O desenho não tem, alguém já disse isso, uma linha delimitada, precisa, porque é luz. Mas ao mesmo tempo o signo dela é tão preciso, novamente um jogo se constrói.*

**TR:** *Algo bastante concreto, sólido, como uma casa, apresentado de forma evanescente. E aqui novamente, como em A Carga e Presunto, há o uso de um material industrializado, as lâmpadas, que ela não manda fazer de um certo tamanho, mas usa as já existentes.*

**IM:** *Assim como as próprias estantes de partitura adaptadas para sustentar os tubos de luz fluorescente. A escolha do cor-de-rosa, uma cor muito artificial, de novo remete à pintura, pois colore todo o espaço e invade outros. Ao mesmo tempo, é enorme a quantidade de fios – fios prateados! – que tem esse trabalho. Eles funcionam como “escorridos”, como se fosse um muro pichado, se você olhar de repente, chapar, a obra dá essa impressão de um muro pichado.*

**TR:** *Uma Casa é um trabalho no espaço que pode ser visto como pintura, num certo sentido... Alagados (2000) também faz um pouco essa passagem, me parece: do desenho, do traço, para o tridimensional.*

**IM:** *Isso, Alagados também é uma peça fundamental ali, porque cria esses contornos e ao mesmo tempo dá um peso na sala. Traz a ideia de desenho, do traço, da linha muito bem delimitada, porque é uma fieira de barrinhas de ferro engatadas. É uma peça fundamental.*

**TR:** *E em relação ao catálogo? Como conservar essas relações todas entre os trabalhos em um livro?*

**IM:** *É, o projeto não é só a exposição. Ele é um seminário, ele é esta publicação. Isso faz parte, todas as escolhas feitas são a partir de movimentos que buscam a afirmação dessa leitura, dessa interpretação do trabalho que a Pinacoteca do Estado está fazendo, neste momento, por meio de nossa curadoria.*

*É muito importante para abrir essa leitura aparecerem dois textos novos, que foram encomendados, na publicação. Começamos a oferecer mais possibilidades de leitura do trabalho junto com aquela que é a da exposição. Você precisa de coisas complementares, porque aquela da exposição não é final, totalizante, definitiva. É um recorte. O livro tem muito essa função de remeter, de dar o contexto em que essa obra foi produzida.*

**TR:** *Falando dos textos, você encomendou um deles para a Marta Bogéa, que é arquiteta.*

**IM:** *Ela, curiosamente, adotou uma estratégia para construir o texto ao acompanhá-lo de imagens. Acho que foi extremamente produtivo, ela remete de novo a esse olhar da rua. Mas fala sob a perspectiva de uma experiência. E das redes, dos mapas que o trabalho constrói.*

**TR:** *E há também o texto da Carla Zaccagnini, artista, que traz uma visão muito diferente daquela de um crítico de arte. Ela se permite leituras mais pessoais, menos comprometidas com a história da arte.*

**IM:** Eu sempre acho que o artista olha o trabalho de outro artista de um jeito diferente do resto. Sou muito atento a comentários de artistas sobre outros artistas, eles entram por outro lugar que não é o do crítico, nem o do historiador.

O texto da Carla fala de uma noção de pertencimento, que acho que os artistas têm e que talvez a gente não saiba. É importante isso, até porque é uma forma de reconhecer a presença desses trabalhos, dessas obras, digamos, constituídas, e como as outras gerações olham para elas, percebem que têm uma relação com elas. No caso, a Carmela é uma artista de quem a Pinacoteca tem várias obras, de diferentes momentos. É uma artista que está nessa grande narrativa que a Pinacoteca constitui com sua coleção, uma artista muito citada por outros artistas, ela é influente e, também nesse sentido, uma referência. Era importante o livro dar conta dessa questão. Acho fundamental isso no trabalho do museu, não apenas ir acumulando, mas ir propondo reflexões diversas sobre as obras.

**TR:** *E o livro permanece, enquanto a exposição é temporária. Nesse sentido, seu alcance é maior e seus desdobramentos ocorrem num tempo mais alargado.*

**IM:** Exatamente, eu acho que é uma segunda curadoria. Não é simplesmente a escolha das obras numa sequência, mas é algo relativo ao sentido total do projeto, do que a gente quer que ele dê conta. A publicação tem que se articular como outra narrativa, ela não tem os mesmos recursos da exposição.

Neste caso isso foi tão evidente, aqui neste projeto... Quando, no primeiro desenho do livro, as vistas das galerias apareciam emolduradas pelo branco da página, parecia que era uma foto sobre a exposição, enquanto que se você rasga, sangra, toda a página vira a exposição.

**TR:** *São opções editoriais que realmente mudam a leitura. Foi importante neste livro priorizar as fotos de vistas, as relações entre os trabalhos. Claro que depois eles aparecem na lista de obras, grandes, nítidos também.*

**IM:** Pois é. De alguma forma o olhar não domina a página sangrada, do mesmo modo que ele não domina a sala quando entramos nela. Na foto emoldurada, está tudo lá. Quando a exposição é muito enxuta, ela tem que oferecer uma experiência. E *Hotel balsa*, nesse sentido, joga um papel muito forte, que é a ideia de uma experiência interativa da exposição, de uma interação da exposição com o espectador. E que tem a ver com a experiência do trabalho mesmo. Ele fala disso, dessa coisa mais recente, dos trabalhos dos últimos dez anos, eles têm jogado nessa relação, quase um corpo a corpo com o espectador, que é o que está na última sala. É um corpo a corpo, uma experiência urbana, onde o sujeito é obrigado a se colocar. Acho que é importante o livro passar um pouco essa possibilidade. É disso que estamos falando, dessa passagem da representação para a realidade.