

# TEMPO CEGO

Patricia Corrêa

*Na obra de Robert Morris, a série Blind Time Drawings (1973-2000) mostra a duradoura vigência de questões ligadas a seu trânsito da pintura para a dança e o minimalismo performativo no início dos anos 60, questões sobre as coincidências e os erros entre intenção, ação e sentido na arte.*

Robert Morris  
desenho  
dança  
pintura

Uma plataforma suspensa e que desliza acima de uma tela estendida no chão; debruçado sobre a plataforma e fazendo-a deslizar, o pintor vai aplicando a tinta diretamente com as mãos, sem ver a pintura logo abaixo de seu corpo (*Untitled*, 1956-57). Um corredor construído em placas de compensado e cuja extensão em curva vai-se estreitando até impedir a quem o percorre o acesso ao ponto final (*Passageway*, 1961). Uma coluna de base quadrada e feita de placas de compensado, concebida para conter e ocultar um corpo que a faria tombar da posição vertical para a horizontal (*Column*, 1961). Um dueto de 17 minutos entre uma mulher imóvel e nua na pose da Olympia da tela de Manet e um homem com o rosto coberto por uma máscara, que movimenta com as mãos grandes placas de compensado, sem parecer notar a mulher (*Site*, 1964).

BLIND TIME | *In the work of Robert Morris, the series Blind Time Drawings (1973-2000) shows the enduring validity of issues relating to his move from painting to dance and the performative minimalism of the early 1960s, questions about the coincidences and errors between intention, action and meaning in art. | Robert Morris, drawing, dance, painting.*

Criados pelo artista norte-americano Robert Morris nos primeiros anos de sua produção, esses quatro trabalhos traçam um percurso de abandono da pintura para imersão na dança experimental relacionada a tarefas e construções. Mas mostram, além disso, uma atração por experiências de invisibilidade, autoencerramento, inacessibilidade e restrição, marcantes nesse momento inicial e, em alguns casos, tão primevas quanto duradouras: algum tipo de bloqueio ou suspensão da visão aproxima os trabalhos mencionados e uma longa série de desenhos realizada anos depois, entre 1973 e 2000, intitulada *Blind Time Drawings*. No cerne dessa série estaria ainda vigente a atração por uma plasticidade de certo modo incompatibilizada com o visível, desligada de toda distância projetiva pelo mergulho em aventuras táteis – o que talvez possa explicar o trânsito da pintura para a dança.

Não qualquer pintura, tampouco qualquer dança. Nos anos 50, as referências imediatas de Morris são obras empenhadas em superar a matriz compositiva moderna: na pintura, Jackson Pollock, que já

*Blind time I, 1973, grafite e óleo sobre papel, 89x117cm  
Fonte: Criquei, Jean-Pierre (org.). Robert Morris: Blind Time Drawings, 1973-2000. Göttingen: Steidl, 2005.*

deslocara a tela do plano projetivo, infundindo-lhe a temporalidade e a gravidade do corpo em ação; na dança, Simone Forti, que então introduzia novas estratégias anticompositivas na criação coreográfica, regras, instruções e mecanismos para produzir movimento. A ideia de não submeter o processo do fazer aos princípios e hierarquias da composição é identificada por Morris na produção dos dois artistas, no *dripping* de Pollock e no reducionismo de Forti. Vários anos depois de deixar de dançar e, mais ainda, de pintar, ele retoma nos *Blind Time Drawings* essa ideia crucial a seu envolvimento nas duas atividades.

Todos esses desenhos têm como base um mesmo procedimento: uma folha de papel é fixada sobre uma mesa, onde também há um cronômetro e material que, na maioria das vezes, é grafite em pó, outras vezes óleo misturado com grafite, óxido de ferro ou algum tipo de tinta. Sentado à essa mesa, ele planeja uma tarefa de desenho, aciona o cronômetro, fecha os olhos e procura realizá-la com as mãos impregnadas do material escolhido, tocando e esfregando a superfície do papel. Quando acaba, de olhos ainda fechados, faz uma estimativa do tempo despendido na realização da tarefa, abre os olhos e confere o cronômetro. Calcula, então, a discrepância de tempo em relação a sua estimativa, anotando-a na parte inferior do papel junto com uma breve descrição da tarefa que se propusera a realizar. Eventualmente, parte da tarefa pode ser realizada de olhos abertos, formas geométricas ou palavras podem ser previamente desenhadas no papel, ou algumas áreas protegidas com fita adesiva. A partir de 1985, citações ou comentários de leituras variadas, pensamentos ou memórias pessoais são anotados ao lado da tarefa. Assim, esses desenhos implicam uma adesão voluntária ao sentido háptico – ou o que também se chama tato ativo, como qual sentem e se orientam especificamente os cegos –, e suas marcas trazem perguntas sem

respostas sobre a intencionalidade e o resultado das ações, na arte e na vida.

Trabalhar de olhos fechados é, afinal, uma espécie de estratégia anticompositiva, restrição das relações entre gesto e superfície, modo de suspensão de uma ordem subjacente e atuante nos desdobramentos da ação. Os pretos e cinza espalhados pelas mãos de Morris nas telas dos anos 50 ressoam nos desenhos cegos, mas também a dança, que começara a experimentar quando abandonou essa pintura tateante. Casado com Forti, Morris participou diretamente de seus primeiros trabalhos de dança, atuando como dançarino e construindo os mecanismos empregados em algumas das chamadas *dance constructions* de Forti, em geral estruturas modestas feitas em madeira e compensado, como a gangorra de *See-Saw*, as grandes caixas ocas de *Platforms* e o plano inclinado de *Slant Board*, criados entre 1960 e 1961.<sup>1</sup>

Vale ressaltar a experiência de *See-Saw*, primeira apresentação pública de Morris como dançarino, um dueto feito com Yvonne Rainer na Reuben Gallery de Nova York em 1960: o jogo de equilíbrio dinâmico entre dois corpos, cada qual sobre uma das metades de uma tábua oscilante, apoiada em um cavalete. Durante 20 minutos, eles devem movimentar-se sobre a gangorra, concentrados na constante compensação mútua de forças. Suas ações não são ensaiadas nem determinadas; logo, o desenrolar e a flutuação do todo dependem enfaticamente de sua atenção cinestésica – a percepção da posição, orientação, velocidade e força dos movimentos de seus próprios membros em interação; nas palavras de Forti, “sentir as mudanças de configuração dinâmica em seu próprio corpo”.<sup>2</sup>

A proposta de *See-Saw* tem descrição muito simples, mas, como todo o minimalismo, explora a complexidade do simples: as possibilidades

motoras que se abrem entre a proposição e a realização de movimentos quando a proposição é tudo menos uma coreografia no sentido estrito. Pode ser um conjunto de instruções para ações, uma marcação temporal e/ou espacial, regras para o uso de um mecanismo ou objeto, porém não uma composição de frases de movimento, isto é, uma sequência definida de diferentes qualidades e intensidades de movimento a ser reproduzida pelo dançarino. Como em todas as *dance constructions* de Forti, o empenho de energia deve ser honesto, ou seja, responder às possibilidades e restrições da proposta sem afetações de esforço, postura ou gesto. A adoção dessas estratégias visava eliminar os mimetismos e condicionamentos do dançarino e retirá-lo do dualismo da representação, o que na prática significava que a performance de cada corpo seria uma experiência das convergências e discrepâncias entre seu potencial cinestésico e a proposta empreendida – só nesse “entre” a dança aconteceria.

Em *Passageway*, *Column* e *Site* Morris trabalha direta ou indiretamente sua experiência na dança, sobretudo a construção de estruturas que modulam e restringem a ação. O corredor estreito, a coluna oca e a pesada chapa de compensado limitam a amplitude e a variedade dinâmica do corpo, fazendo-o concentrar-se no embate com condições mínimas de movimento, que resultam na ausência de acentos expressivos e em formas de autoencerramento e repetição. Essas características do minimalismo de Morris estão ligadas ao tipo de restrição sensorial vivida nos desenhos cegos, que também dependem da proximidade entre o corpo e a superfície de objetos por meio do empreendimento tátil-cinestésico de tarefas ou instruções. As operações levadas a cabo nos *Blind Time Drawings* atualizam a crise de um paradigma expressivo na dança que tem muito a ver com o minimalismo performativo de Morris.

Alguns desenhos realizados ainda no início dos anos 60, próximos do período em que deixava a pintura e aderiu à dança, já indicavam o tipo de *task-performance* que prevaleceria na série *Blind Time*. *Litanies*, de 1961, é o cumprimento de uma tarefa: uma folha de papel preenchida com o texto de *Litanies of the Chariot*, de Marcel Duchamp, escrito inúmeras vezes em caligrafia miúda e contínua, o que resulta numa coluna cinza e compacta de texto.<sup>3</sup> Em entrevista a Christophe Cherix, Morris explicou a afinidade desse desenho com a pintura que fizera anteriormente:

*Quando chegava à extremidade final da tela, movendo gradualmente a plataforma enquanto cobria o trabalho de tinta, eu havia terminado. Assim também, um trabalho como Litanies se desenvolveu de uma ponta à outra. Eu comecei no alto e escrevi as frases de Duchamp sem espaço entre as linhas. Ou seja, cobri a página, como nas telas anteriores. Registre o tempo e anotei-o ao pé da folha (algo que não fazia com as pinturas).<sup>4</sup>*

*Litanies* é o primeiro desenho em que Morris enfatiza a temporalidade do fazer pelo registro de sua duração; ao pé da folha, a anotação “Duas horas e meia de recitação por R. Morris” dá ao processo do desenho a dimensão de uma performance corporal. Índice de um tempo de ação, o desenho traça nexos com a dança, nexos acentuados na série *Blind Time*, que abrange conjuntos realizados em 1973, 1976, 1985, 1991, 1995, 1999 e 2000. Na obra inconstante de Morris, impressionam o volume e a recorrência desses desenhos – por exemplo, o maior conjunto, de 1973, inclui 98 desenhos. Em toda a série, o tempo cego foi experimentado como exercício de possibilidades motoras frente a uma proposta de ação, seguido da medição de suas diferenças: esse “entre” constitutivo da dança é seu elemento distintivo, aparece pela convivência do desenho com a escrita no papel,

oferecido ao observador para que ele mesmo possa medir o grau de desvio ou adesão fixado em cada trabalho.

Em geral, tais propostas são relacionadas às próprias condições do movimento e do atrito das mãos sobre uma folha de papel – a pressão, a direção, o ritmo, a forma, a quantidade e a distância das marcas, entre si e com relação às margens ou outros limites definidos na área do papel. As descrições anotadas nos desenhos são diretas e concisas, à maneira do reducionismo de Forti:

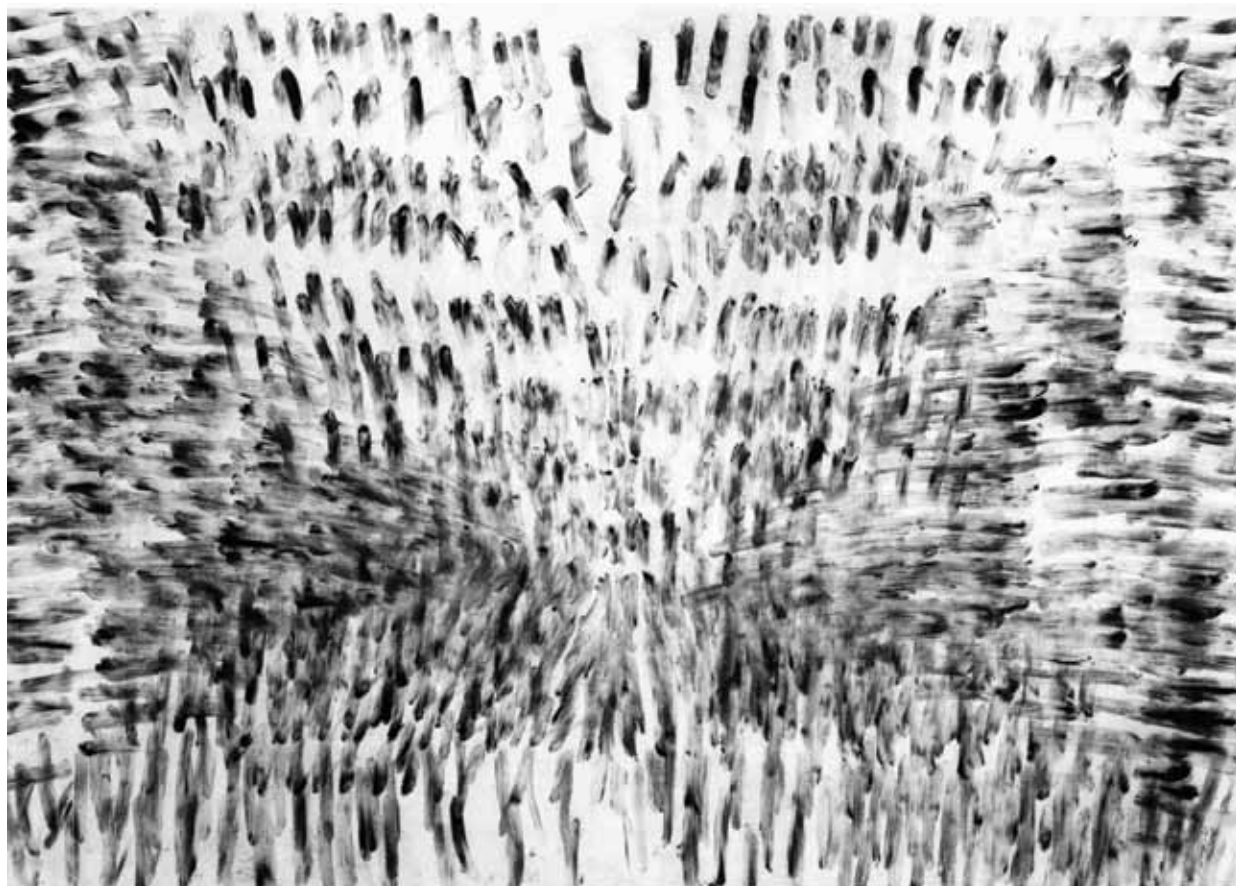
*Com olhos fechados, grafite nas mãos e estimando um decurso de tempo de três*

*minutos, as duas mãos tentam descer pela folha com movimentos de toque idênticos, no esforço de manterem-se em uma coluna vertical e regular de toques. Erro de estimativa de tempo: + 8 segundos.<sup>5</sup>*

Ou em outro desenho, também realizado em 1973:

*Com os olhos fechados e os dez dedos em contato com a folha, as mãos tentam fazer linhas não superpostas de movimentos de contagem, começando pelas bordas e avançando em direção ao centro em um decurso de tempo estimado em três minutos. 1.700 marcas foram contadas. Erro de estimativa de tempo: - 17 segundos.<sup>6</sup>*

*Robert Morris*  
Blind Time I, 1973, grafite  
sobre papel, 89x117cm  
Fonte: Criqui, Jean-Pierre  
(org.). Robert Morris: Blind  
Time Drawings, 1973-2000.  
Göttingen: Steidl, 2005.





Na realização dessas duas tarefas, como, em geral, ao longo de toda a série *Blind Time*, é marcante a oscilação na orientação dos movimentos sobre a folha. A coluna regular, os toques idênticos e as linhas paralelas só existem nos textos manuscritos abaixo dos desenhos. Entre a proposição e a ação, algo literalmente se perde sob os dedos de Morris – a coluna treme, sua base acumula peso, “descer” vira “cair”, enquanto as marcas de contagem perdem o rumo das linhas e desmoronam umas sobre as outras. De fato, a gravidade se faz ver nos desenhos cegos, mas não como forma residual de uma representação projetiva do espaço: é, antes, modo primordial de situação do corpo que desenha sobre a folha. Orientação básica do corpo no espaço, mas também agente entrópico das ordens e estruturas que o corpo procura ativar, a gravidade é objeto e meio na dança, que seguidamente a invoca e modula. Na dança cega dos dedos, entretanto, sobressai sua ação entrópica, sobretudo porque outro estabilizador fundamental do corpo se perdeu, o campo visual.

A desorientação típica do desenho cego, explica Kenneth Surin, resulta da perda do campo visual como mediador entre a ação intencional e seu objeto:

*É aqui que a experiência háptica difere mais radicalmente de sua contrapartida visual. Na experiência visual, as aparências do objeto são diretamente constituídas por mediação de um campo visual, que dá ao objeto estabilidade relativa a seu ambiente. Essa estabilidade está necessariamente ausente no caso da percepção tátil.<sup>7</sup>*

De olhos fechados, Morris elimina recursos de planejamento e controle viabilizados pelo contínuo mapeamento da visão; adere à instabilidade da experiência háptica, mas sem deixar de pesar seu teor de renúncia e perda. “Tateante e patético, sem ilusões de vista. Fragmentado e espástico, sem ilusões de totalidade”;<sup>8</sup> é como resume seu estado nessa incursão na cegueira. A questão, discutida por Surin, é que a suspensão da visão – e, assim, da “unidade funcional” entre atividade física e

*Blind Time IV (Drawing with Davidson), 1991, grafite sobre papel, 96,5 x 127 cm*  
Fonte: Criquei, Jean-Pierre (org.), Robert Morris: Blind Time Drawings, 1973-2000. Göttingen: Steidl, 2005

percepção visual – também põe em suspenso os vínculos causais entre intenção, ação e resultado na arte. Ver o que se faz, fazer vendo: disso dependeria, em grande parte, a suposição da correspondência entre intencionalidade e sentido no trabalho artístico. Porém, bem antes dos desenhos cegos, o interesse pelo espaço que surge da dissolução desses vínculos já levava Morris à dança, quando aventuras tátil-cinestésicas como *See-Saw* o ensinaram a mover-se sem chão estável. Por isso, ele poderia mais tarde afirmar que trabalhar de olhos fechados era um modo de dar continuidade a “investigações que levam a revelações de certo conhecimento somático que nada tem a ver com a teorizada totalidade da visão”.<sup>9</sup>

Ao desenhar sem acesso visual às marcas e aos “objetos” da ação em curso, Morris também quer retirar o desenho de uma dialética da representação. Em suas palavras, a iniciativa dos desenhos cegos em 1973 estava ligada à busca de “uma base para o desenho diferente da representação estrita, por um lado, e da não representação, por outro”.<sup>10</sup> A série *Blind Time* é uma espécie de exercício de dança pelo qual Morris tenta tocar os limites entre arte e sentido. Tateando a gravidade, ele testa as convergências e discrepâncias entre os propósitos do fazer e seus resultados:

*Trabalhando de olhos vendados e estimando o decurso de tempo, as mãos começam abaixo, logo à direita do centro estimado, e trabalham para cima, em direção ao estimado meio horizontal, e então para fora, em direção à margem direita. Depois de vários passes, tento uma imagem espelhada no lado esquerdo. Erro de estimativa do tempo: -2’8”.*<sup>11</sup>

A proposta acima pertence ao quarto conjunto da série, feito em 1991, em que todos os desenhos também trazem ao pé da folha uma citação do

filósofo norte-americano Donald Davidson (1917-2003), nesse caso:

*Devemos concluir, talvez com um choque de surpresa, que nossas ações primitivas, aquelas que não fazemos por fazer alguma outra coisa, meros movimentos do corpo – são todas as ações que existem. Nós nunca fazemos mais do que mover nossos corpos: o resto depende da natureza.*<sup>12</sup>

Fruto da tradição analítica, a filosofia de Davidson desmonta o dualismo entre eventos mentais e físicos, argumentando pela impossibilidade de sustentarem-se leis estritas para a causalidade entre intenções e ações humanas, pois uma mesma ação sempre pode ser descrita como intencional ou não intencional – como consequência de crenças e desejos ou como movimentos do corpo. Isoladas de sua discussão mais ampla, as frases de Davidson podem funcionar, no desenho de Morris, como um aspecto da tarefa a ser empreendida: medir o tempo que o desenho leva para dissolver seus nexos intencionais em meros movimentos do corpo. Entre a metade direita do desenho e a posterior tentativa de seu espelhamento na metade esquerda, as manchas se afastam mais dos eixos previstos; nessa temporalidade equívoca (dois minutos e oito segundos de erro) o corpo se solta. Aqui, a série ganha um acento davidsoniano: “devemos nos perguntar se ‘perdemos de vista’ aquela região mais clara das razões como causas tanto quanto aquela mais escura das causas sem razões”;<sup>13</sup> propõe Morris diante de seus desenhos.

O tempo cego invoca, enfim, o que seria uma condição fundamental da arte: dito novamente pelo próprio artista, o “campo de obstáculos obscuros”<sup>14</sup> que se estende entre os seus desejos e pensamentos no trabalho solitário, as ações que se sucedem no contato com os materiais e o devir do trabalho no mundo da arte. Agora, a série revela

seu acento duchampiano – a concepção de um tempo discrepante como tempo de movimentos instáveis entre intenção, ação e recepção mostra sintonia com a concepção da temporalidade como força dissipativa, equívoca, de sinal negativo, de Marcel Duchamp. Na verdade, esse é um diálogo antigo na obra de Morris: vale lembrar que sua primeira anotação de tempo foi feita em 1961, quando recitou e escreveu o texto de *Litanies of the Chariot* durante duas horas e meia, parecendo seguir as *specifications for readymades* incluídas em *Green Box*: “O que importa então é apenas a questão da cronometragem (...). Naturalmente inscreva essa data, hora, minuto, no ready-made como informação”.<sup>15</sup> O que importa, nesse caso, é o momento único e fugaz do ato criativo, o encontro, o *rendez-vous* do artista com certos materiais e objetos – mas isso coloca todos os posteriores encontros do público com esses mesmos objetos em situação de “atraso”, “reunião não decisiva”.<sup>16</sup> Podemos seguir aqui o raciocínio sugerido por Thierry de Duve a esse respeito: se “atraso” substitui “quadro”, e se é o observador quem faz o quadro, então o observador faz o atraso.<sup>17</sup>

Essa discordância temporal constitutiva da arte – que nos aproximaria dos celibatários do *Large Glass*, impossibilitados de consumir o desejado encontro com a noiva-arte – mistura-se, na verdade, a outra discordância fundamental: “a diferença entre a intenção e sua realização, uma diferença da qual o artista não está ciente”,<sup>18</sup> ou seja, o coeficiente artístico sobre o qual falou Duchamp em sua famosa palestra de 1957. A arte, então, seria feita de uma complexa e imprevisível equação de atrasos, perdas e diferenças, que se estendem por um campo semântico que o artista está longe de conhecer ou controlar. Além disso, a arte seria uma operação que põe em colapso a proeminência da visão: a troca do olhar [*regard*] pelo atraso [*retard*] como elemento principal do jogo da arte também produz um deslocamento

de ênfase para a “lacuna”, o que está ausente, a medida do que falta – o que não pode ser visto e só se insinua em seus índices. Tudo isso configuraria uma versão própria de tempo cego em Duchamp, marcada pela descrença e pela ironia quanto a qualquer tipo de comunicabilidade em arte – seja entre o artista e seu trabalho, seja entre o público e o trabalho do artista.

Diante dos desenhos cegos de Morris, como acontece quando nos deparamos com um conjunto de marcas indiciais, percebemos que chegamos atrasados. Damo-nos conta de nosso desencontro com o corpo em ação de Morris, com a performance da tarefa abaixo descrita, que deixou apenas vestígios, impressões digitais. Mas igualmente notamos a discordância no próprio trabalho de Morris, entre a duração do que ele sentiu mas não viu e a duração que constatou vendo. Não é à toa que nos primeiros conjuntos da série ele sempre mencionava a estimativa de tempo e, a seguir, o erro de estimativa, enquanto a partir de 1991 passou quase sempre a mencionar apenas seu erro, sem informar a estimativa às cegas. O erro, de fato, é o que importa: ele equivale à “relação aritmética entre o inexpresso porém intencionado e o não intencionalmente expresso”;<sup>19</sup> é a medida do coeficiente artístico do trabalho. Além disso, em um dos desenhos realizados em 1985 a diferença entre o que se busca e o que se obtém da expressão também se aproxima da descrição de um intervalo, uma lacuna, um “entre”:

*Trabalhando de olhos vendados por estimados cinco minutos, as mãos esfregam da esquerda inferior para cima até a divisão, em traços pequenos com o máximo de pressão. Na divisão, a pressão é liberada e as mãos se movem lentamente para baixo na folha. Uma lacuna inevitavelmente surge na busca dedicada do eu por sua própria narrativa. Nessa pausa, a deriva imponderável flutua no vazio.*<sup>20</sup>



Ao tocar a fita adesiva que cobre a área central do papel, os dedos levemente se descolam da superfície, a força da ação se dissolve, e um atrito mais suave resulta dessa passagem. No tempo cego, Morris parece sempre testar a ausência ou inacessibilidade de algum sentido substancial na ação humana. Mas se o artista nada sabe sobre “o que ele está fazendo ou por que está fazendo”,<sup>21</sup> como diz Duchamp, e se constata, como Davidson, que todas as ações são “meros movimentos do

corpo”, talvez com a dança ele tenha aprendido a se mover sem certeza de direção, a flutuar no vazio.

#### NOTAS

- 1 Forti descreve as *dance constructions* criadas entre 1960 e 1961 em seu livro sobre dança. Forti, Simone. *Handbook in Motion*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974.
- 2 Id., *ibid.*:31.
- 3 Inevitável observar que o desenho *Litanies* de Mor-

Blind time IV (Drawing with Davidson), 1991, grafite sobre papel, 96,5x127cm  
Fonte: Criqui, Jean-Pierre (org.). Robert Morris: Blind Time Drawings, 1973-2000. Göttingen: Steidl, 2005.



ris guarda semelhanças com o desenho *Litanies of the Chariot*, que Jasper Johns também fez em 1961. Mas essa seria outra história.

**4** Morris, Robert; Cherix, Christophe. Questions for Robert Morris. In Cherix, Christophe (org.). *Robert Morris, Estampes et Multiples, 1952-1998: Catalogue Raisonné*. Genève: Cabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire/Centre National de l'Estampe et de l'Art Imprimé, 1999:151.

**5** Morris, Robert. Blind Time I. In Criqui, Jean-Pierre (org.). *Robert Morris: blind time drawings, 1973-2000*. Göttingen: Steidl, 2005.

**6** Id., ibid.

**7** Surin, Kenneth. Morris drawing blindfolded. In Tsouti-Schillinger, Nena; Surin, Kenneth. *Robert Morris: blind time drawings*. New York: Haim Chanin Fine Arts, 2003:14.

**8** Morris, apud Tsouti-Schillinger, Nena. Drawing in time. In Tsouti-Schillinger; Surin, op. cit.:8.

**9** Morris, Robert. Writing with Davidson: some afterthoughts after doing Blind Time IV: Drawing with Davidson. In *Critical Inquiry* 19, Summer 1993:620.

**10** Id., ibid.:619.

**11** Morris, Robert. Blind Time IV (Drawing with Davidson). In Criqui (org.), op. cit.

**12** Davidson, Donald apud Morris. Blind Time IV (Drawing with Davidson), op. cit.

**13** Morris. Writing with Davidson: some afterthoughts after doing Blind Time IV: Drawing with Davidson, op. cit.:620.

**14** Morris, Robert. Professional Rules. In *Critical Inquiry* 23, Winter 1997:299.

**15** Duchamp, Marcel. The Green Box. In *The Writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo Press, 1989:32.

**16** Id., ibid.:26.

**17** De Duve, Thierry. Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism. In Buskirk, Martha; Nixon, Mignon (orgs.). *The Duchamp Effect*. Cambridge/London: The MIT Press, 1996:115. De Duve se refere às notas em *The Green Box*, que dizem “Use ‘atraso’ em vez de quadro ou pintura; quadro em vidro se transforma em atraso em vidro” e ao texto *The Creative Act*, segundo o qual o artista “terá que esperar pelo veredicto do espectador”.

**18** Duchamp, Marcel. *The Creative Act*. In *The Writings of Marcel Duchamp*, op. cit.:139.

**19** Id., ibid.

**20** Morris, Robert. Blind Time III. In Criqui (org.), op. cit.

**21** Duchamp, Marcel. *The Creative Act*, op. cit.:138.

**Patricia Corrêa** é doutora em história pela PUC-Rio, com estágio na New York University/EUA, e professora adjunta da Escola de Belas Artes da UFRJ.