



**ANATOMIA DE UM CHOQUE: A DUPLA ECFRÁSTICA COMO CHAVE DE  
LEITURA EM GABRIELA MUREB**

**ANATOMY OF A SHOCK: DOUBLE EKPHRASIS AS AN INTERPRETIVE KEY TO  
GABRIELA MUREB'S WORK**

Laura Borsa Cattani<sup>1</sup>  
Pesquisadora independente  
Associado/a/e ANPAP: Sim

Munir Klamt Souza<sup>2</sup>  
UFRGS  
Associado/a/e ANPAP: Sim

**RESUMO**

O artigo analisa a obra *Para levar um choque, toque nas hastes metálicas simultaneamente* (2017), de Gabriela Mureb, por meio da noção de dupla ecfástica: a descrição visual da instalação e a descrição relacional dos efeitos que ela produz no público. Com base em teóricos como Rancière, Agamben, Simondon e Wittgenstein, discute-se como a obra opera como dispositivo sensível que convoca o corpo do espectador ao risco, à decisão e ao incômodo. A análise aborda ainda aspectos técnicos do circuito elétrico, experiências de montagem e testes empíricos, além da relação entre linguagem imperativa, teatralidade e ativação simbólica. Conclui-se que a obra reconfigura os limites da visualidade na arte contemporânea, acionando o corpo como meio e medida da experiência estética.

**Palavras-Chave:** écfrase relacional. Gabriela Mureb. Dispositivo artístico. Choque háptico. Experiência corporal na arte.

**ABSTRACT**

*This article analyzes Para levar um choque, toque nas hastes metálicas simultaneamente (2017), by Gabriela Mureb, through the notion of double ekphrasis: both the visual description of the installation and the relational description of the effects it produces in the viewer. Drawing on authors such as Veras, Leiris, Rancière, and Wittgenstein, the work is discussed as a sensitive device that summons the spectator's body to risk, decision, and pain. The analysis also addresses the technical aspects of the electric circuit, assembly processes, and empirical testing, as well as the relationship between imperative language, theatricality, and symbolic activation. The article concludes that the work challenges the limits of visibility in contemporary art, engaging the body as both medium and measure of aesthetic experience.*

**KEYWORDS:** relational ekphrasis; Gabriela Mureb; artistic device; haptic shock; bodily experience in art.



## **A efrástica como chave de leitura em Gabriela Mureb, ou: a experiência ontológica**

A efrástica é, por excelência, um exercício retórico — tradicionalmente laudatório — sustentado por uma linguagem intensamente adjetivada, em que o autor ou autora busca evocar, de modo vívido, sensorial e frequentemente dramático, uma obra de arte visual. Antes da era dos dispositivos de reprodução audiovisual doméstica — como o Super-8, o VHS, o DVD ou a ampla difusão telemática —, crianças partilhavam entre si a memória de filmes e séries. Nesse gesto de rememoração coletiva, realizavam um exercício efrástico inconsciente.

Na *Ilíada*, entre os versos 478 e 608, encontra-se um exemplo clássico e fundacional: o escudo de Aquiles, forjado por Hefesto sob o desejo de Tétis, no qual “a confecção do escudo é descrita pelo poeta nos mínimos detalhes e com uma riqueza de pormenores de causar fadiga à imaginação” (Silva Neto, 2023, p.2). Trata-se, consensualmente, da origem mítica da éfrase como recurso literário. Hoje, tal operação pode nos soar anacrônica — como um cinzel parnasiano em hipérbato<sup>3</sup>.

A efrástica, portanto, está historicamente vinculada a contextos em que imagens — gravuras, desenhos, fotografias, frequentemente em preto e branco — eram raras, caras ou inacessíveis, justificando-se como ferramenta literária para dar conta do que não se podia ver. Paradoxalmente, na era atual da superabundância de imagens e da saturação audiovisual, a éfrase pode revelar-se uma estratégia crítica potente, especialmente diante de obras nas quais a visualidade não é o elemento predominante na construção de sentido.

É o caso, por exemplo, da obra de James Turrell, onde os olhos não são meros receptores da imagem, mas instrumentos de orientação proprioceptiva — uma experiência ontológica que envolve a percepção da posição do corpo, da força muscular e da articulação de suas partes no espaço. Embora haja em seu trabalho



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

uma dimensão retiniana — por vezes transcendental —, há algo na vertigem do sublime que escapa à visão e demanda o corpo como intérprete. E, quando esse corpo não pode estar presente, é a linguagem que precisa reconstituir a experiência: descrever para fazer sentir.

A obra *Para levar um choque, toque nas hastes metálicas simultaneamente* (2017), de Gabriela Mureb (imagem 1), exige dois níveis de éfrase. O primeiro — mais imediato e quase redundante diante do seu registro fotográfico — é o da descrição visual. O segundo, mais crucial, refere-se ao efeito que ela produz: à experiência sensível, especulativa e performativa que aciona no público, mobilizando camadas simbólicas, sociais e cognitivas. Trata-se, portanto, de uma éfrase relacional, ou, nos termos de Jacques Rancière (2009), de uma descrição do modo de distribuição do sensível que a obra instaura.



Imagem 1. Gabriela Mureb - *Para levar um choque toque nas hastes metálicas simultaneamente*, 2017 (detalhe da obra). Foto: Ding Musa.

## I. A anatomia do circuito



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

A obra se ergue a partir de uma tomada elétrica com seletor de voltagem (110V ou 220V), conectada à rede. Dela parte um fio cinza de curta metragem, que conduz a energia a um pequeno motor elétrico fixado sobre uma base de madeira, circundado por fios amarelos (detalhe cromático talvez irrelevante, talvez não). Este motor possui um botão giratório que permite uma ampla gradação de interação — desde a ausência de corrente até níveis variados de eletrização. Do motor ascendem dois fios pretos, bifurcados, que alcançam duas hastes metálicas douradas, dispostas verticalmente a aproximadamente 170 cm do solo. À direita, colado à parede, um adesivo feito com rotulador manual (estilo Dymo) exhibe, em letras brancas sobre fundo negro, a instrução imperativa em maiúsculas: “PARA LEVAR UM CHOQUE, TOQUE NAS HASTES METÁLICAS SIMULTANEAMENTE” (imagem 2).

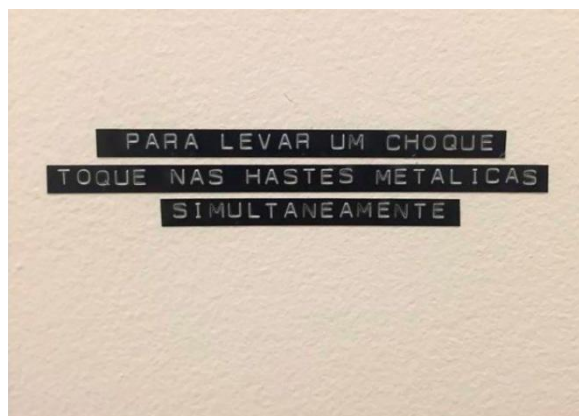


Imagem 2. Gabriela Mureb - *Para levar um choque toque nas hastes metálicas simultaneamente*, 2017 (detalhe da obra). Foto: arquivo da artista.

## II. Ecfástica relacional

Este segundo nível ecfástico transcende a descrição material, focando no circuito relacional que a obra instaura com seu Público Ideal (PI) — figura hipotética que compreende o pacto proposto pela artista e opera dentro dos códigos discursivos e gestuais da Arte Contemporânea.



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

Diante do aviso na forma do título da obra, o PI ativa um dilema imediato: provocação jocosa ou proposição literal? Descartado o humor (há, de fato, corrente elétrica nas hastes), a obra contém o potencial de descarga. Embora a eletrocussão seja, provavelmente, uma impossibilidade técnica, sua sugestão permanece como horizonte poético da obra, reforçado pelo risco real que um choque forte representaria para pessoas cardíacas, por exemplo. O comportamento do PI bifurca-se:

Alternativa A (Recusa Precavida): Assume o risco como real, recusando a interação. Da mesma maneira que não duvidamos da dimensão fática da placa: CUIDADO: CERCA ELÉTRICA, o efeito é imaginado, mas eficaz.

Alternativa B (Ceticismo Punido): Aproxima-se por descrença. O choque surge como verificação — prova de realidade que desautoriza a ironia presumida.

Alternativa C (Rito de Coragem): Vence o receio (muitas vezes ancorado em experiências infantis) e aceita o desafio. O corpo hesita, mas cede sob o olhar alheio, tensionando risco e performance.

Alternativa D (Volúpia do Limiar): O toque é movido por uma pulsão onde temor e prazer se fundem, ecoando dinâmicas de *gadgets* eróticos BDSM.

Alternativa E (Algofobia e Antecipação): Para quem teme a dor, o sofrimento reside na espera; o choque é também o tempo que o precede.

A evolução nos moldou a proteger nossa homeostase. Tocar uma haste é inócuo (circuito aberto); tocar ambas simultaneamente fecha o ciclo — e o choque acontece. A obra não se esgota na descarga, mas é composta pela dramaturgia que a precede (medo, expectativa, dúvida, impulso, recuo, entrega) e pelo seu efeito residual. Um teatro do risco em tempo real, medido em microvolts e hesitações (imagem 3).

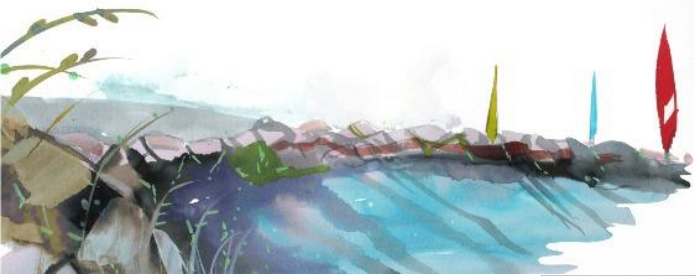
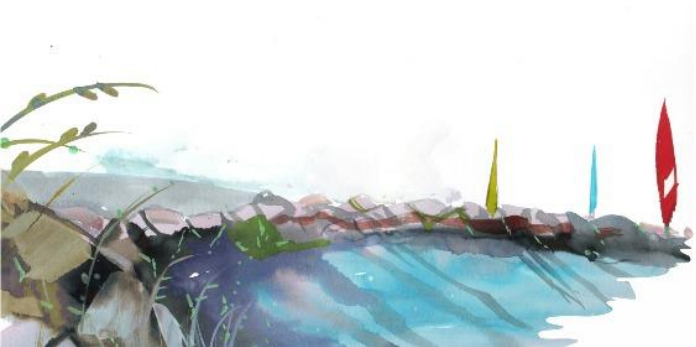


Imagem 3. Gabriela Mureb - *Para levar um choque toque nas hastes metálicas simultaneamente*, 2017 (espectadores interagindo com a obra). Foto: Laura Cattani.

Como observa Nicolas Bourriaud (2009), em obras de estética relacional a arte é concebida como forma de produção de relações humanas que toma como ponto de partida a interação com o outro. A obra de Mureb encarna isso, demandando uma aproximação física, ética e sensorial. O choque deflagra estados subjetivos: hesitação, desejo, coragem. Ela opera ainda como dispositivo (Agamben, 2009), estrutura técnico-discursiva que captura e reorganiza afetos e gestos. O que está em jogo é o espaço mental da antecipação e o corpo que se reconfigura diante da ameaça — real ou imaginada — da dor.

### **Prelúdio – ou: *Para levar um choque, toque nas hastes metálicas simultaneamente***

A gênese de *Para levar um choque...* não foi marcada por uma intenção técnica clara. Gabriela Mureb concebeu inicialmente um impacto — uma vibração forte no corpo — mas ainda sem saber como produzi-la. Havia uma imagem vaga: uma superfície mínima que se tocasse com apenas uma das mãos, algo que provocasse um choque imediato, quase como um sismo íntimo — mais como uma vontade que uma visão técnica.



# extremos

34º Encontro Nacional *anpap* FURG Rio Grande/RS

A materialização da obra veio no encontro com a engenharia. Mureb levou o esboço a um técnico da UFRJ, parceiro em outros projetos, formado em engenharia elétrica. Foi ele quem esclareceu a exigência básica do circuito: para haver descarga, era preciso haver dois pontos de contato. A partir desse princípio, a artista começou os testes. A primeira versão (imagem 4) era rudimentar — “tosca”, segundo ela — e sua precariedade deixou rastros que ainda sobrevivem na versão final, mesmo com a depuração dos materiais.

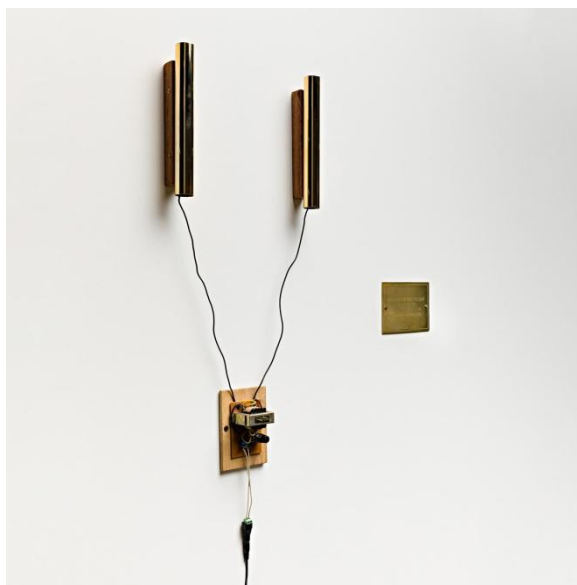


Imagem 4. Gabriela Mureb - *Para levar um choque toque nas hastes metálicas simultaneamente*, 2016 (detalhe da obra em sua primeira versão). Foto: Arquivo da artista.

Em busca de condutividade e forma, Mureb recorreu a uma loja de ferragens: comprou peças metálicas diversas — esferas, pinos, hastes — e as experimentou, entre 2015 e 2016, quando foi convidada para o festival de performance *Esforços*. No ateliê, alternava experimentações com um motor a gasolina (imagem 5) e essa nova “máquina de choque”. Quando mencionou ambas aos organizadores, foi prontamente encorajada a levá-las. Assim, o rascunho da obra ganhou sua primeira aparição pública — ainda bruta, ainda incerta, mas já pulsante.



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS



Imagem 5. Gabriela Mureb – *Máquina – parte 1*, 2017 (detalhe da artista em frente à obra). Foto: Elisa Mendes.

Os testes de *Para levar um choque...* são semelhantes aos de cientistas "autoexperimentadores"<sup>4</sup>: é necessário que alguém leve o choque para entender os efeitos e suas gradações. Mureb e o técnico passavam horas testando diferentes intensidades — um experimento empírico que envolvia o próprio corpo como instrumento de medição. O processo de testes se manteve, e se mantém, como parte da dinâmica da própria obra. Ainda hoje, para montar e calibrar a instalação (que pode variar, dentre outros fatores, conforme as condições climáticas), alguém precisa receber o choque.

A versão atual da obra foi produzida para a exposição *rrrrrrrrrr* na Central Galeria. A artista escolheu tubos banhados a ouro — não apenas pela estética, mas por sua qualidade como condutor não oxidante. Incorporou também um potenciômetro de maior precisão para o controle da carga elétrica. O aparato foi ganhando densidade material e precisão técnica, mas sua potência simbólica permaneceria no gesto mínimo: tocar e fechar o circuito.

Hoje, Mureb reconhece na obra uma singularidade que a satisfaz, mas também certos tensionamentos. O potenciômetro, por exemplo, é motivo de embate: a artista prefere deixá-lo no máximo, forçando o espectador a lidar com a intensidade plena da proposta, mas com frequência ele é ajustado para o mínimo — o que, para



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

Mureb, compromete o sentido da obra. Não se trata de tornar o choque “fácil” ou “prazeroso”. A obra exige que o espectador atravesse um limite — o do incômodo, do desconforto físico e simbólico. Há humor, sim, mas ele precisa coexistir com o risco, ainda que controlado.

A artista sabe que há variáveis incontroláveis: pele fina, suor, gordura sobre o metal, tudo isso altera a experiência. Mas é justamente essa variação — esse índice instável do corpo — que torna o trabalho interessante. *Para levar um choque...* não é um efeito, é uma prova. Uma convocação ao enfrentamento do mínimo gesto — e ao seu máximo impacto.

## **O Teatro da dispersão de energia, ou: sua própria demonstração**

Gabriela Mureb é uma artista sem pares na construção de sua poética. Seu ímpeto criativo emana, em grande medida, da prática da apropriação — mas uma apropriação enviesada. Não lhe interessa o deslocamento de fronteiras do *ready-made*, tampouco o olhar irônico sobre a natureza dos objetos (ou sobre a sociedade de consumo), muito menos a lógica disjuntiva da colagem. Mureb apropria-se da substância dos dispositivos — e aqui, substância é tanto essência quanto sinônimo de força, vigor. O que a move é a energia contida nos aparelhos: sua potência latente e seus efeitos sensíveis.

Há, em sua obra, um animismo residual e anacrônico: os aparelhos que aloca em sua poética parecem frequentemente dotados de vida interior. Funcionam como personagens beckettianos — obsessivos, movidos por manias repetitivas, alheios à produtividade, envoltos em seu próprio ritmo. Mureb rege motores a combustão e sua fumaça tóxica diante de uma audiência equipada com máscaras respiratórias (*Máquina – Parte I*, 2017); emana um calor inútil, mas sensorial, que estimula os termorreceptores da pele como minúsculos sóis (*Aro*, 2022); engendra uma máquina hipnótica que mistura, de forma infrutífera, substâncias adocicadas (*Sem título (trabalho)*, 2022 (imagem 6)), em um erotismo informe que ecoa Francis Picabia.



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

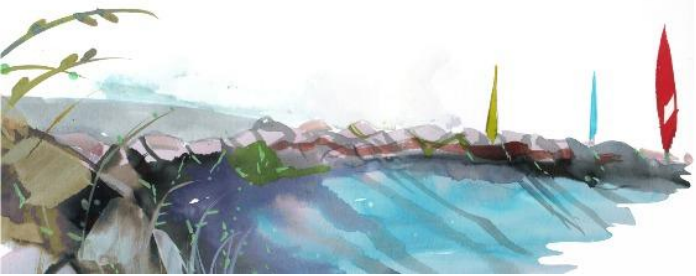


Imagem 6. Gabriela Mureb – *Sem título (trabalho)*, 2022 (detalhe da obra). Foto: Thiéle Elissa.

Sua obra respira grande teatralidade. A artista parte de um viés performático, atravessado por elementos que tangenciam o BDSM — o sufocamento (*Sem Título*, 2009), a desorientação sensorial (*Sem Título*, 2008), o fetiche (*Untitled (tong)*, 2015). Essa estranha antropometria migra, com naturalidade, para o universo das máquinas.

Três teóricos triangulam a obra de Gabriela Mureb. O primeiro é o francês Gilbert Simondon, cuja teoria serve como paradigma para sua pesquisa, especialmente no que se refere à formação de objetos técnicos — como em sua tese *Motor – sobre a formação de um objeto dinâmico* (2022). O segundo é o canadense Marshall McLuhan, cuja afirmação, entre outras passagens, de que “o que chamamos de ‘mecanização’ é uma tradução da natureza, e de nossas próprias naturezas, para formas ampliadas e especializadas” (MCLUHAN, 1969, p. 76) fala diretamente ao núcleo daquilo que há de humano nas máquinas. Os dispositivos, nesse sentido, seriam como sombras do corpo — e as sombras, como nos lembra Otto Rank (2013), são manifestações do duplo<sup>5</sup>.

Simondon e McLuhan representam aproximações esperadas dentro de um pensamento sobre técnica e mediação. Rank, por sua vez, introduz uma camada psicanalítica ao associar os dispositivos ao arquétipo do duplo. Já Ludwig



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

Wittgenstein, o quarto autor, introduz um desvio lógico-formal. A cada obra ou série, Mureb parece realizar uma espécie de especulação lógico-formal sobre a dimensão simbólica e sensorial dos dispositivos. Suas construções se apresentam como experimentos: desmembramentos do funcionamento ordinário da máquina, reconfigurados sob um olhar que, à maneira dos aforismos de Wittgenstein, capta o estranho dentro do banal.

Há, nesse processo, algo de alienígena — como se uma civilização que desconhece os usos e os gestos cotidianos da nossa técnica observasse seus mecanismos com estranhamento absoluto, percebendo neles disfunções e enigmas. Esse deslocamento é perceptível, por exemplo, no aforismo 473 de *Investigações Filosóficas*: “A crença de que o fogo irá me queimar é o medo de que ele irá me queimar” (WITTGENSTEIN, 2005, p.182) — enunciado que poderia perfeitamente sintetizar a lógica de ativação da obra analisada neste artigo. Ou ainda no fragmento 6.1265 do *Tractatus Logico-Philosophicus*: “Sempre se pode entender a lógica de tal modo que toda proposição seja sua própria demonstração” (WITTGENSTEIN, 2001, p.261) — o que ecoa diretamente na poética de Mureb, cuja tautologia performativa transforma a função em gesto e o gesto em proposição.

Se buscássemos aproximar Mureb de outros artistas — numa tentativa de oferecer ao leitor analogias —, talvez nomes como Guto Lacaz ou a dupla Fischli & Weiss surgissem, por certo uso do humor (embora no caso de Mureb ele seja estranho, quase perturbador). Ou Roman Signer, por seu olhar enviesado sobre a vida íntima das coisas; Rebecca Horn, por seu maquinário fetichista e sensual (imagem 7); Richard Wilson, pela presença do *Unheimlich*; ou Luciana Lamothe, sobretudo em sua fase inicial, que compartilha algo desse ímpeto. Tais comparações são, contudo, tão inúteis quanto tentar explicar o Brasil dizendo que ele faz fronteira com países como Uruguai, Bolívia, Colômbia e Suriname.



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS



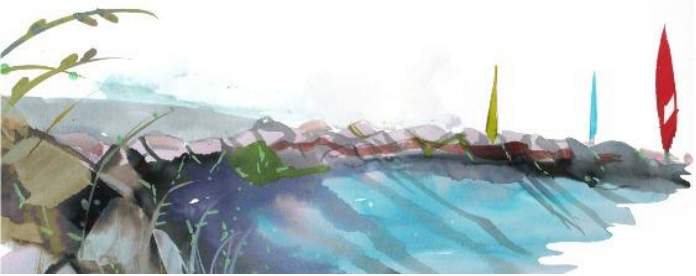
Imagem 7. Rebecca Horn - *Les Délices des évêques*, 2019. Foto: Anthony Picoré.

## **Ou: o touro**

*Para levar um choque...* é uma obra orientada pela experiência do usuário e estruturada da forma mais funcional possível para a obtenção de um resultado ótimo: o choque. Sua estética remete à lógica dos protótipos — com partes expostas, acabamento rudimentar e custo reduzido — evocando a economia material e a precisão instrumental das facas ou armadilhas de caça. Diferentemente das obras minimalistas, que frequentemente se voltam à reflexão sobre os modos da cognição e da percepção, aqui o foco é a ativação imediata da experiência.

Sua dimensão formal, enquanto arranjo específico de componentes visuais, é secundária: a obra poderia ser montada de outras maneiras, com variações na posição dos fios ou na altura das hastes, sem alterar significativamente sua eficácia ou significado. Como observa David Batchelor, ao refletir sobre práticas instalativas, "esse tipo de trabalho não tem forma fixa, mas uma série de instâncias" (BATCHELOR, 2001, p. 40). Tal como a performance, a obra se atualiza em sua ativação — não na permanência de seus elementos.

Ainda assim, a artista opta por um arranjo específico. A pregnância dessa configuração não reside em uma universalidade formal, mas em associações



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

culturais e históricas que emergem do contexto. Quando afirmamos que a obra remete à figura de um touro — os fios e hastes como chifres, o motor como cabeça, a voltagem como força bruta —, falamos de uma síntese quase pictográfica. Há ali uma evocação arquetípica: o touro como potência vital, como urro subterrâneo que invoca as divindades do trovão e do relâmpago, como matriz do próprio signo.

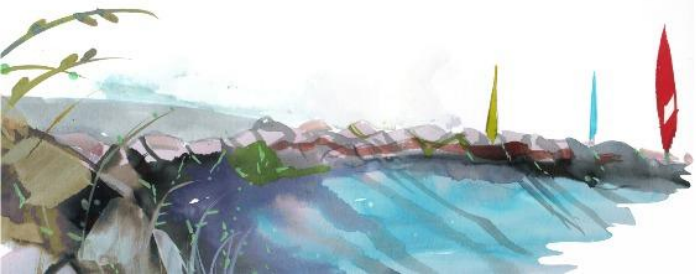
Essa leitura ecoa a obsessão surrealista e picassiana pelo animal, cuja força simbólica transborda o mero referencial zoológico. O touro, afinal, é o alfa do alfabeto, início da linguagem e emblema da força primeva. Michel Leiris, em *Espelho da Tauromaquia*, oferece um indício dessa densidade abissal ao escrever:

Com efeito, certos lugares, certos acontecimentos, certos objetos, certas circunstâncias muito raros sustentam — quando sobrevém que se apresentem, ou que nos envolvemos com eles — a sensação de que sua função na ordem geral das coisas consiste em nos pôr em contato com o que há, em cada qual, de mais profundamente íntimo, de mais cotidianamente turvo e mesmo de mais impenetravelmente oculto. Dir-se-ia que tais lugares, acontecimentos, objetos, circunstâncias têm o poder, por um brevíssimo instante, de trazer à superfície insipidamente uniforme em que habitualmente deslizamos mundo afora alguns dos elementos que pertencem com mais direito à nossa vida abissal.” (LEIRIS, 2002, p. 30).

A citação, descontextualizada de sua reflexão sobre o vórtice das touradas, nos serve como chave interpretativa para a obra de Mureb. Tal como o touro evoca forças subterrâneas ao investir contra a arena, a corrente elétrica se manifesta como epifania de um campo invisível — um acontecimento que desestabiliza a superfície da experiência e convoca o corpo a um contato com sua própria vulnerabilidade.

## **Imperativo - ou: sobre o título**

Há uma proliferação de enunciados imperativos na arte contemporânea. Esse tipo de expressão verbal — que, na vida cotidiana, está ligado ao ordenamento de nossos gestos mais ordinários (entre sem bater), mas que também diz respeito ao consumo (não perca), às convocações (participe) e às súplicas (orai por nós) — aparece em um sem-número de trabalhos artísticos recentes. São palavras que convidam, incitam, ordenam. Têm caráter prescritivo e muitas vezes reproduzem a lógica dos manuais de instruções. Claramente se endereçam a alguém. Fazem apelo direto,



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

franco, sem maiores rodeios, na tentativa de mobilizar as atenções do leitor (é preciso que se admita logo: não se trata de arte para quem não lê). Esses enunciados pedem que abandonemos condições mais passivas diante do mundo. Costumam indicar caminhos para ação, seja ela real ou imaginária. (VERAS, 2012, p. 13).

O título da obra de Gabriela Mureb, *Para levar um choque, toque nas hastes metálicas simultaneamente*, é tautológico e autoexplicativo. Tem algo da beleza funcional de um manual técnico. Lembra também a extensão sinóptica de *Cândido*, de Voltaire, cujos capítulos se estendem em frases que já contêm a narrativa inteira: “Capítulo XVI – Do que aconteceu aos dois viajantes com duas raparigas, dois macacos e os selvagens chamados orelhões” (VOLTAIRE, 2001, p. 29).

A inscrição em letras maiúsculas (CAIXA ALTA) amplifica seu tom autoritário: reproduz a convenção tipográfica da voz alta que parece almejar se impor sem necessidade de argumento constituído. E o faz com a frieza impessoal das placas que regem o cotidiano urbano: PARE! CUIDADO! PROIBIDO FUMAR! Frases sem assinatura, sem rodeios, sem dúvida. São comandos incorporados desde a infância ao nosso imaginário de segurança e obediência: ANTES DE ENTRAR NO ELEVADOR, VERIFIQUE SE O MESMO ENCONTRA-SE PARADO NESTE ANDAR. Este aviso, sobre o qual escreve Nuno Ramos, tem “a linguagem burocrática, sem molejo, mas em situação privada, onde estamos quase sempre sozinhos, ou seja: dirigida, como alguns textos de Kafka, diretamente a você, lembrança mórbida de acidente horrroso” (RAMOS, 2019, p.7-8).

O título, posicionado ao lado da obra de Mureb, assume essa ambiguidade entre ordem e ironia, entre dispositivo de segurança e desafio velado. Há nele uma troça, um riso fino que põe à prova a coragem (ou a indolência) de quem o lê. O tom imperativo não apenas orienta — ele provoca. E a provocação está condensada no advérbio final: simultaneamente. Não basta tocar as hastes — é preciso fazê-lo de forma exata, precisa, sem hesitação, com os dois braços, no tempo correto. É uma convocação à sincronia, à entrega, ao risco total.



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

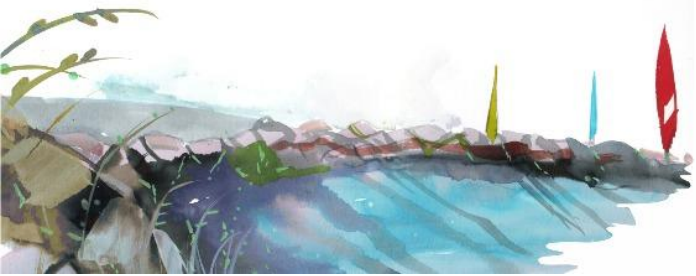
Etimologicamente, o modo imperativo provém do latim *imperare* — “comandar”. Trata-se de uma forma verbal utilizada para expressar ordens, pedidos, conselhos ou instruções. O sujeito do enunciado é oculto, tal como o artista é oculto na obra. Já o interlocutor — o leitor-espectador — é aquele a quem a ordem se dirige, mas também aquele que a atualiza (ou a recusa). O imperativo, assim, não é uma forma neutra: é sempre um gesto político, uma forma de endereçamento.

Conforme Jacques Rancière (2009), obras assim atuam no regime estético do dissenso, interrompendo as evidências do sensível e redistribuindo o campo perceptivo. O espectador é convocado a decidir entre risco e crença, corpo e linguagem. Fechar o circuito não é um fim, mas a ativação estética do corpo em presença. *Para levar um choque, toque nas hastes metálicas simultaneamente* ressoa como um aforismo técnico, quase gnômico — enunciado de sabedoria cifrada, como um *koan* zen: sua tautologia não o esvazia, mas o intensifica. Como certas narrativas zen budistas ou contos sufis, o sentido pleno do enunciado não é acessível à razão discursiva, mas à experiência — mais ainda, à experiência do corpo. Somos inábeis a discerni-lo até que este nos atravesse — literalmente — por uma corrente.

## **Corrente elétrica, ou: o beijo**

Na instalação *Para levar um choque...*, Gabriela Mureb sugere que se regule a carga elétrica para sua máxima potência, por meio de um potenciômetro acoplado ao motor. O que poderia ser entendido como um problema de dosimetria, torna-se, na prática, um exercício de subjetividade e abstração: o choque é relativo.

Poderíamos, em paralelo, questionar: o vermelho atávico da cortina no fundo de *Retrato do Papa Inocêncio X* (1650), de Velázquez, é o mesmo vermelho percebido por cada observador? A gradação cognitiva de uma cor — o que chamamos de *qualia* cromático<sup>6</sup> — é moldada por variações fisiológicas (como a distribuição dos cones oculares, ou diferenças etárias), mas também por experiências culturais e



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

afetivas. Seriam, então, os vermelhos, e não o vermelho? A amplitude dessas incertezas é parte constitutiva da própria natureza das práticas poéticas.

Ao tentar regular a obra de Mureb em uma exposição, descobriu-se o quão subjetivo é interpretar e aplicar a diretriz da artista. O que para uma pessoa era um choque doloroso, para outra não passava de um leve formigamento. A gradação da experiência não está no dispositivo, mas no corpo que o ativa.

O choque elétrico é resultado da passagem de corrente — fluxo ordenado de cargas elétricas, geralmente elétrons — através de um material condutor. No corpo humano, ele ocorre quando se completa um circuito entre dois pontos com diferença de potencial (voltagem). Usualmente, a corrente entra pela mão e sai pelo pé. A pele úmida, os tecidos internos ricos em íons como sódio e potássio, os músculos e nervos, todos se comportam como condutores. Dependendo da intensidade, a corrente pode causar desde contrações musculares involuntárias até queimaduras, parada respiratória ou arritmias cardíacas.

A experiência do choque tem uma fisicalidade singular. Seu efeito não se confunde com o da pancada ou da queimadura — outras formas de dor aguda —, pois seu ritmo é dissonante, oscilatório, quase musical. A corrente elétrica interfere nos sinais nervosos e motores, provocando tetania (espasmos musculares violentos), e deixa no corpo não apenas dor, mas uma memória sensorial precisa, difícil de esquecer.

Nosso imaginário cultural está povoado por sua presença: da tortura com eletrochoques (com água como condutor e amplificador da dor), aos dispositivos de autodefesa como os *tasers*, dos acidentes domésticos (gerações anteriores tinham medo de um simples banho) até os mitos celestes do raio. A eletricidade é uma entidade paradoxal: cotidiana e misteriosa, técnica e mítica, banal e sagrada. Nunca houve um “deus da eletricidade” na mitologia — mas talvez devesse haver, dado seu poder de atravessar corpos e animar sistemas. Invisível, a eletricidade move as máquinas e as sinapses, sendo, ao mesmo tempo, matéria e metáfora.



# extremos

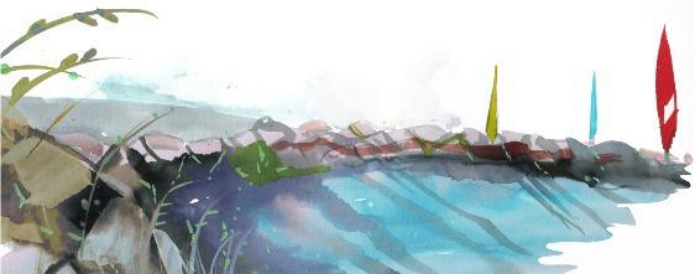
34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

O planeta é costurado por essa força. Estima-se que os fios elétricos que abastecem o mundo somem até 2030 cerca de 80 milhões de quilômetros (MACHADO, 2025), como veias artificiais que atam o planeta. Uma corrente que se origina em uma usina pode percorrer vastas distâncias antes de atravessar um corpo humano — que, ao tocar as hastes de Mureb, torna-se breve canal de passagem para a terra. O termo “corrente elétrica”, cunhado por Alessandro Volta, dá conta desta força vital que irrompe: “o material que saía de sua pilha percorria um fio como se fosse água que corre no rio” (BODANIS, 2008, p.15).

Como metáfora vital, essa força que irrompe é também encontro — choque como afeto, como ligação. Em uma das exposições da obra, durante a abertura de uma exposição, um grupo de dez pessoas organizou-se em círculo em torno da instalação: o primeiro e o último tocavam cada uma das hastes, enquanto os participantes ao centro formavam uma corrente humana. No meio do círculo, duas pessoas — a quinta e a sexta — se beijavam. Era o toque entre seus lábios que fechava o circuito e acionava a descarga. O choque era, ali, não apenas uma descarga elétrica, mas um evento estético e simbólico. Quando o grupo se dispersou, ficou no ar, entre o riso nervoso e o silêncio, uma imagem involuntária: a de uma *Dança* elétrica, remanescente da tela de Henri Matisse (1910), onde os corpos se unem em roda, tomados por uma força que os ultrapassa.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. O QUE É UM DISPOSITIVO? Florianópolis: Travessia, n. 5, p. 9-16, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>  
Acesso em: 01 Junho 2025.



BATCHELOR, David. Minimalismo. 2ª. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LEIRIS, Michel. Espelho da tauromaquia. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MACHADO, Nayara. Mundo precisa de 80 milhões de km de redes para escoar energia limpa até 2040. Eixos, S. I., 2024. Disponível em: <https://eixos.com.br/energia-eletrica/mundo-precisa-de-80-milhoes-de-km-de-redes-para-escoar-energia-limpa-ate-2040/>. Acesso em: 13 junho 2025.

MCLUHAN, Herbert Marshall. Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem. São Paulo: Cultrix, 1969.

RAMOS, Nuno. Verifique se o mesmo: São Paulo: Todavia, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANK, Otto. O duplo: um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

SILVA NETO, Sertório de Amorin e. A querela moderna acerca do “escudo de Aquiles”: sobre um capítulo da questão homérica no Século de Luís XIV. Dialogos, v. 26, n. 3, p. 1-15, 14 mar. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/dialogos.v26i3.62686> Acesso em: 05 Junho 2025.

SIMONDON, Gilbert. Du mode d’existence des objets techniques. Paris: Aubier, 1989.

VERAS, Eduardo Ferreira. Seja faça experimente: enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000). 2012. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Orientadora: Monica Zielinsky. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre/RS, 2012.

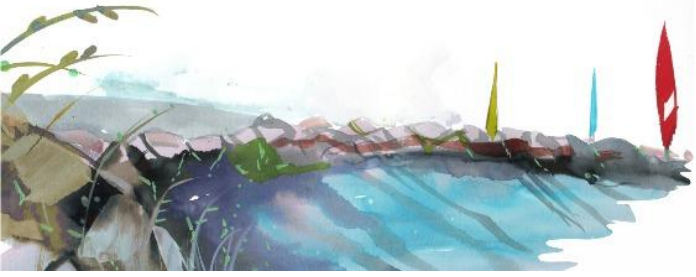
WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações filosóficas. 4ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, Edusf, 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Tractatus logico-philosophicus. 3ª. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

## Notas

---

<sup>1</sup> Laura Cattani (Les Lilas/França, 1980), também conhecida como Ío, é artista, curadora e pesquisadora em arte contemporânea. Doutora e mestre em Poéticas Visuais (UFRGS), com pós-doutorado na UnB, foi indicada ao Prêmio Capes de Tese. Criadora do Instituto Cultural Torus e do selo Névoa, integrou a 13ª Bienal do Mercosul



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

como curadora adjunta e integra o grupo de pesquisa Apagamentos da Memória na Arte (CNPq), sua obra foi premiada (Açorianos, IEAVi, Funarte, FAC, e outros). <http://lattes.cnpq.br/6381812662927519>.

<sup>2</sup> Munir Klamt (Porto Alegre, 1970) é curador, pesquisador e artista. Doutor em Poéticas Visuais (UFRGS), com pós-doutorado na UnB, recebeu Menção Honrosa no Prêmio Capes de Tese. Professor no Instituto de Artes da UFRGS, coordena a Galeria PBSA e integra o comitê curatorial do MARGS. Foi curador adjunto da 13ª Bienal do Mercosul, integra o grupo de pesquisa Apagamentos da Memória na Arte (CNPq). Realizou exposições em diversas cidades do Brasil bem como Uruguai, Argentina e França. <http://lattes.cnpq.br/9832079655395902>

<sup>3</sup> Hipérbato: figura de linguagem que consiste na inversão da ordem natural dos termos da frase, com efeito estilístico ou expressivo.

<sup>4</sup> Caso notório é o do infectologista Barry Marshall, que ingeriu uma cultura de *Helicobacter pylori* para demonstrar que a bactéria era a causa das úlceras estomacais — feito que lhe rendeu o Prêmio Nobel de Medicina em 2005.

<sup>5</sup> No ensaio *O Duplo*, Otto Rank propõe que a figura da sombra, amplamente presente em mitologias e narrativas arquetípicas, atua como manifestação simbólica do “duplo” — uma projeção psíquica que representa simultaneamente proteção e ameaça. O duplo seria, segundo Rank, um reflexo da consciência de si, que emerge do medo da morte e da tentativa de perpetuar a identidade. No contexto das obras de Mureb, os dispositivos técnicos assumem essa função: são extensões do corpo, mas também entidades autônomas, com vida e lógica próprias, que desafiam o sujeito e produzem um tipo de estranhamento especular.

<sup>6</sup> *Qualia* (plural de *quale*) são, na filosofia da mente, as qualidades subjetivas da experiência consciente — como a sensação única de ver uma determinada cor, sentir uma dor ou perceber um sabor. Referem-se àquilo que é vivido “de dentro”, e que não pode ser plenamente traduzido em termos objetivos ou físicos. No caso da percepção cromática, fala-se em *qualia cromático* para designar a experiência individual da cor — como o vermelho que cada sujeito percebe, sem que se possa garantir que dois indivíduos vejam exatamente o mesmo tom.