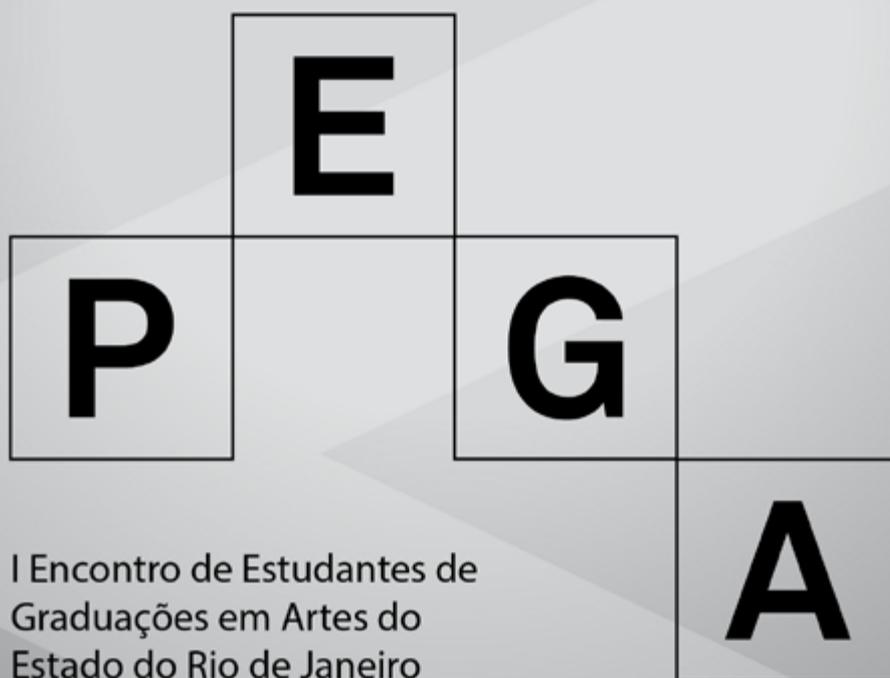


DES<IO #3

EDIÇÃO ESPECIAL



I Encontro de Estudantes de
Graduações em Artes do
Estado do Rio de Janeiro

DES<IO

Revista Desvio / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 2, n. 2 (2017). Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

Semestral

ISSN: 2526-0405

1. Revista publicada por alunos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2. Arte, memória e patrimônio. I. Revista Desvio. II. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. II. UFRJ.

Revista da Graduação da Escola de Belas Artes
da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ano 2 | n. 3 | Novembro 2017

EXPEDIENTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

ESCOLA DE BELAS ARTES

Reitor

Roberto Leher

Vice-reitora

Denise Fernandes Lopez Nascimento

Pró-Reitoria de Graduação – PR1

Eduardo Gonçalves Serra

Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa – PR2

Leila Rodrigues da Silva

Pró-Reitoria de Planejamento e Desenvolvimento – PR3

Roberto Antônio Gambine Moreira

Pró-Reitoria de Pessoal – PR4

Agnaldo Fernandes

Pró-Reitoria de Extensão – PR5

Maria Mello de Malta

Pró-Reitora de Gestão e Governança – PR6

Ivan Ferreira Carmo

Diretor

Carlos Gonçalves Terra

Vice-diretora

Madalena Ribeiro Grimaldi

REVISTA DESVIO

Publicação Semestral de alunos e ex-alunos da Escola de Belas Artes – UFRJ

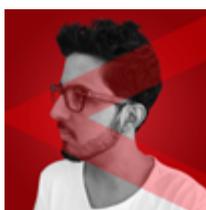
Ano 2 Nº 3 – Novembro de 2017



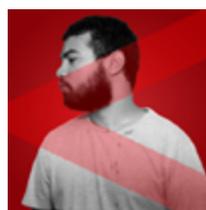
Daniele Machado
Editora chefe



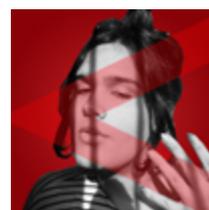
Gabriela Lúcio
Editora executiva



Thiago Fernandes
Design gráfico e diagramação



João Paulo Ovidio
Crítica



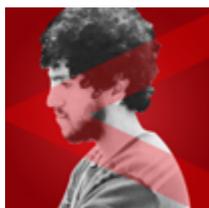
Agrippina Manhattan
Revisão



Marcela Tavares
Revisão



Bárbara de Andrade
Colaboradora



Fernando Rodrigues
Diagramação e revisão



Ana Noronha
Revisão e Fotografias



Carolina Alves
Revisão



Rosângela Pertile
Revisão

CRÉDITOS DO I PEGA – I ENCONTRO DE ESTUDANTES DE GRADUAÇÕES EM ARTES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica

Assessor Executivo

Antonio Manuel

Coordenadora de Pesquisa e Público

Daniele Machado

Coordenadora de Produção

Dandara Renault

Designer

Leonardo Santana

Coordenador Operacional

Cremilson Oliveira

Revista Desvio

Editora-chefe

Daniele Machado

Editora-executiva

Gabriela Lúcio

Designer

Thiago Fernandes

Entrevistador e Revisor

João Paulo Ovidio

Colaboradores

Agrippina R. Manhattan

Ana Noronha

Bárbara de Andrade

Carolina Alves

Fernando Rodrigues

Marcela Tavares

Rosangela Pertile

Universidades

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ana Noronha

Thiago Fernandes

Universidade Federal Fluminense

Ana Pimenta

Daniele Machado

Pedro Peçanha

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Felipe Amancio

SUMÁRIO

07. **Editorial**
08. **Informativos**
11. **Exposição** | I PEGA – Encontro de Estudantes de Graduações em Artes do Estado do Rio de Janeiro
Ana Noronha, Ana Pimenta, Daniele Machado, Felipe Amancio, Pedro Pessanha e Thiago Fernandes
68. **Artigo** | Intersemiose na ditadura: poesia > visualidade < repressão. Estudo de caso: exoesias
Adriana Fernandes
78. **Artigo** | Multiplicidades identitárias: o abstracionismo informal em face da construção de uma nova vanguarda brasileira
Ananda Muylaert
87. **Artigo** | Atravessamentos corporais: a dança e a representatividade negra no empoderamento de mulheres negras e de periferia
Andreza Jorge
94. **Artigo** | Porque não houve grandes artistas travestis?
Agrippina R. Manhattan
99. **Artigo** | Narrativas da região portuária do rio de janeiro: ações artísticas, manifestações culturais e intervenções no cotidiano
Carlaile Souza
108. **Artigo** | Lugares do delírio: trânsitos entre arte e loucura na contemporaneidade
Daniela Cassinelli
123. **Artigo** | Só me interessa o que não é meu: fragmentos para uma genealogia da collage
Diego Franco
132. **Artigo** | Arte contemporânea em Angola: entre o local e o global
Felipe Amancio
139. **Artigo** | Fernando pinto maravilha: um ziriguidum tropicalista
Leonardo Antan
148. **Artigo** | Vênus de urbino: renascimento e gênero
Luiz Henrique Duarte
154. **Artigo** | Parangotiteres ou titerelé: o jogo titerileco insurgindo na obra de Hélio Oiticica e na dança da porta-bandeira
Maria Madeira
160. **Artigo** | Breve reflexão epistemológica no campo da conservação e restauração de bens culturais
Maria Elena Venero Ugarte e Luana Aguiar
167. **Artigo** | As diferenças da figura feminina latina: um paralelo entre representações femininas de artistas latino-americanos
Maria Van Camp



SUMÁRIO

173. **Artigo** | **Metáforas uterinas. Série: rememoração e reconstrução do feminino**
Silvia Cordeiro
182. **Proposta livre** | **Investigações fotográficas: experimentando um outro tempo da imagem**
Fernando Rodrigues
184. **Proposta livre** | **Um monitor**
Jandir Jr.
187. **Proposta livre** | **A Escola de Belas Artes como propulsora de encontros e coletividade: Atrocidades Maravilhosas e Zona Franca como estudos de caso**
Thiago Fernandes



EDITORIAL

A revista *Desvio* chega a sua terceira edição e cumpre um de seus desejos iniciais: mais do que divulgar publicações de estudantes de graduações, tornar possível o encontro desse pesquisadores. Assim, a terceira edição é dedicada ao I PEGA – Encontro de Estudantes das Graduações em Artes do Estado do Rio de Janeiro. Uma proposta organizada em parceria com o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica e estudantes interessados das universidades.

A edição fica assim dividida entre dois cadernos. O primeiro com o conteúdo da exposição – em cartaz entre os dias 14 de outubro e 11 de novembro de 2017. O segundo com as comunicações acadêmicas e livres que ocorreram entre os dias 9 e 11 de novembro.

O objetivo de dar visibilidade a produção dos estudantes de artes de graduação, teve também um resgate histórico de refletir sobre legado da exposição Nova Objetividade Brasileira, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967, onde destacou na Tropicália de Hélio Oiticica, a frase A pureza é um mito, tema do I PEGA. Diante do cenário brasileiro que ataca a cultura de todos os lados, como manobra para invisibili-

zar as drásticas mudanças nos direitos dos trabalhadores atacados dia após dia e os julgamentos sobre processos de corrupção, realizar um projeto colaborativo dá trabalho, mas é uma chave possível para enfrentar esses novos e, ao mesmo tempo, tão velhos tempos.

A edição conta ainda com a memória das eleições que ocorreram para a diretoria da Escola de Belas Artes e com avisos dos projetos e eventos por vir. Encerramos o texto afirmando que ao tornar aberta a construção, organização e realização do I PEGA, convocamos os estudantes para agir dentro do espaço público que é o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. O Estado deve representar a maioria do povo que o elege, garantir direitos fundamentais, mas a participação popular não deve estar restrita a cobranças e participações nos períodos eleitorais. Construir é necessário e preciso!

Boa leitura!

Equipe Desvio
Rio de Janeiro, 09 de novembro de 2017

INFORMATIVOS

ELEIÇÃO PARA DIREÇÃO DE GRADUAÇÃO E PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE BELAS ARTES NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (EBA – UFRJ)

Chapa1 - [RE]NASCER

Diretora: Madalena Grimaldi / Vice-Diretor: Hugo Backx / Diretora de Pós-Graduação: Julie Pires

Apresenta-se o momento em que a nossa bicentenária Escola de Belas Artes irá escolher a sua nova direção para o quadriênio vindouro. Justamente no ano de 2016, de tão importante celebração dos seus 200 anos, a nossa querida Escola de Belas Artes foi abalada por um sinistro incêndio que colocou em risco seriamente todas as suas atividades acadêmicas e administrativas. A união de todo o seu corpo social: estudantes, funcionários técnico-administrativos e professores, permitiu que superássemos esse difícil momento, garantindo que nossa EBA ressurgisse literalmente das cinzas, retomando com vigor e pujança suas atividades. Agora é o momento da reconstrução, da busca incessante por novos objetivos que permitam à nossa Escola encontrar novamente as condições necessárias e adequadas ao pleno desenvolvimento de suas atividades de ensino, pesquisa e extensão, à altura da tradição e da importância que a EBA possui na educação superior na UFRJ e no Brasil.

Caso queira conhecer o nosso Plano de Gestão para o quadriênio 2018-2022 é só acessá-lo na página da EBA. O que ali é exposto é fruto de toda a experiência acumulada em gestão acadêmica e administrativa do grupo, já obtida anteriormente

e, principalmente, requalificada quando do processo para reerguer a Escola após o incêndio.

Chapa 2 – Inovaeba

Diretor: Marcus Dohmann / Vice-Diretor: Robério Dias / Diretor de Pós-Graduação: Felipe Scovino

Em meio à crise política e moral pela qual passa o País, este é um momento de escolhas difíceis. Os desafios são sérios e só serão superados com muito trabalho, sacrifício e união, a partir de respostas que valorizem a tolerância e a unidade. Nesse sentido, estamos empenhados na construção de um novo ambiente colaborativo para a Escola de Belas Artes, que, além de se preocupar com uma cultura inclusiva entre os diferentes cursos, possa se tornar novamente uma referência na formação artística para a sociedade.

Não temos dúvidas que é preciso investir na Escola de Belas Artes com uma visão empreendedora, buscando parceiros que possam nos ajudar em ações que irão transformar o atual cenário em que nos encontramos. Se quisermos gerir uma mudança, terá que ser de forma coletiva. E isso vai exigir empatia entre todos os que compõem essa instituição: docentes, servidores técnico-administrativos e estudantes. Mudança é a palavra que motiva a nossa mobilização e inovação é a ação necessária para empreendê-la.

O século XXI é um século que traz novas dinâmicas e que passa por uma nova realidade: a de assumir riscos e empreender. Não há como tentar enxergar o futuro pelo retrovisor. Precisamos investir em um capitalismo mais “humano” e ajustado, valorizando a solidariedade, o compartilha-



mento, a sustentabilidade, a justiça e, sobretudo o respeito com o próximo, como temas transversais a todas as disciplinas que oferecemos em nosso escopo, para construção de uma Escola de Belas Artes inovadora, fortalecida e socialmente presente.

Nosso objetivo primordial é implementar e consolidar as ações que revertam as graves consequências vivenciadas atualmente pela Escola de Belas Artes, do exílio sofrido em 1975 ao recente infortúnio do incêndio do Prédio da Reitoria, buscando uma sede própria junto ao polo cultural do Rio de Janeiro, onde haja visibilidade para o Museu Dom João VI e para todas as obras, das mais raras à produção mais atual de nossos estudantes e artistas. Referimo-nos a um lugar que faça jus à insuperável importância do patrimônio histórico, artístico e cultural que a Escola de Belas Artes colecionou ao longo desses seus últimos 200 anos de existência, tão representativo para a nossa Cidade do Rio de Janeiro e para o País.

DIAS DE ELEIÇÃO: 30 e 31/10 e 01/11/2017.

RESULTADO: Chapa 1 venceu com 289 contra 264 da chapa 2.

O quantitativo total de votos por função, além de brancos e nulos pode ser visto no site da EBA – UFRJ: http://www.eba.ufrj.br/images/arquivos/tabela_apuracao.pdf

Saudamos as eleições democráticas e esperamos uma gestão voltada para melhorias da Escola de Belas Artes e especialmente voltadas para o corpo discente.

VI BIENAL DA ESCOLA DE BELAS ARTES

Bienal da Escola de Belas Artes propõe reflexos como temática para a sua sexta edição. A exposição reúne no total 37 alunos dos cursos de graduação e pós-graduação, os quais apresentam suas pesquisas plásticas e contribuem para divulgação de uma Escola plural de práticas e poéticas artísticas. O catálogo da exposição conta com textos críticos escritos por alunos do curso de história da arte, iniciativa que contribui para integração entre teóricos e artistas, e nos permite tratar a instituição como uma unidade sólida. Após duas edições sediadas no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticima, a mostra esse ano ocorrerá nas galerias do Museu Nacional de Belas Artes, com inauguração prevista para o dia 17 de novembro e encerramento no dia 17 de dezembro.



NOTA DE APOIO A FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

A Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) instituição de cultura, pesquisa e ensino, está sendo ameaçada pela possibilidade de ser transformada em Organização Social (OS). Já é sabido que esse tipo de parceria público-privado, especialmente na cultura, resulta em destruição de órgãos e desvalorização, tendo como exemplo as bibliotecas parque fechadas.

Entendemos que as instituições de cultura e sem fins lucrativos dependem de uma administração completamente pública para realizarem suas atividades de maneira justa e independente, a FCRB destaca-se por ser um local de conhecimento e oportunidades de pesquisa para jovens estudantes e pesquisadores já sacramentados, temos como exemplo a editora executiva da Revista

Desvio, Gabriela Lúcio, que iniciou sua carreira acadêmica como estagiária do Setor de Conservação do Museu Casa de Rui Barbosa (MCRB) e atualmente é pesquisadora na categoria IC no MCRB, apresentando uma diversidade de produções relacionadas a sua pesquisa.

Tal espaço tão rico e único não pode ser perdido. Endossamos aqui a fala de nossa editora executiva: **NÃO MEXAM COM A NOSSA CASA!**

A Revista Desvio manifesta-se contra o desmonte que ocorre na cultura, e veemente contra a transformação de qualquer instituição pública de cultura – como a FCRB – em OS.

Equipe editorial da Revista Desvio.



EXPOSIÇÃO

I PEGA – ENCONTRO DE ESTUDANTES DE GRADUAÇÕES EM ARTES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

APRESENTAÇÃO

“A PUREZA É UM MITO”

Era o que enunciava uma parede vermelha da Tropicália de Hélio Oiticica que, apesar de erguida 50 anos atrás, ainda se desdobra como as faces do penetrável onde foi escrita. Esteve presente na exposição Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967. Seus organizadores, Oiticica entre eles, negavam a redução do que se produzia no Brasil a um movimento estético, puro, repleto de dogmas como os “ismos” que o precederam. Defendiam sim uma chegada, uma formulação de múltiplas frentes, onde diversas tendências gerais podiam ser observadas – mas que se dividiam em vários vetores da produção brasileira.

Esta enunciação também integra um imaginário não incomum, conhecido desde o manifesto antropófago de Oswald de Andrade, que aponta para algo que considera crucial para a formação de uma brasilidade: a ideia de uma digestão das influências externas a modelos nacionais, da contaminação como prática, da impureza como elemento central na construção da nossa identidade.

O I PEGA surge, em parte, em homenagem aos 50 anos que se completam em 2017 desde que foi realizada a exposição Nova Objetividade Brasileira. Acreditando na importância da pesquisa na graduação, o encontro é organizado pelo CMAHO, pela revista Desvio e por estudantes

das graduações em artes das universidades do RJ com o objetivo visibilizar o trabalho de pesquisadores artistas e/ou teóricos iniciantes, provocar encontros e discussões e resistir no campo das artes em um cenário crítico. Não podemos deixar de marcar aqui os episódios recentes de ataques a exposições de arte e seus profissionais, com intenções de censura e criminalização daquilo que deve gozar da mais absoluta liberdade. Como assinalou o mestre Mario Pedrosa no ano seguinte, em meio a um cenário que lamentavelmente se parece com o atual “arte é o exercício experimental da liberdade”. Não há como não sê-lo. E não deve!

Nos parece que se em 1967 havia a intenção de formular um “estado”, um mapeamento das várias frentes de especificidade da experiência da arte no Brasil de 50 anos atrás, esse gesto se alinha com a vontade atual, de abraçar nossas urgências (que são muitas) e nossos interesses (que são múltiplos). Uma antropofagia não só do que vem de fora, mas do que vem de nós mesmos. Nos devoremos, sem pretender uma falsa homogeneidade. São nossas diferenças que desenham o contorno do nosso encontro. Somos multidão. Somemos.

Ana Pimenta, Ana Noronha, Daniele Machado, Felipe Amancio, Pedro Pessanha e Thiago Fernandes
(Curadores)

A EXPOSIÇÃO PELOS CURADORES

Ana Noronha (UFRJ)

Uma questão que particularmente me interessa no processo de curadoria é o modo como, num sistema específico de obras, cada trabalho parece se reformular de acordo com seus contextos e diálogos. Nesse sentido, durante todo o processo de pesquisa e montagem da exposição observei como um conjunto de obras, selecionadas inicialmente sem uma relação evidente, foram pouco a pouco reconfigurando suas potências e adquirindo outras possibilidades de discussão. De uma forma curiosa, vejo que suas múltiplas potências relacionais convergiram para uma espécie de genealogia das políticas do corpo. E tal fato, no contexto do PEGA, me parece constituir-se em algum nível como uma espécie de retrato das atuais militâncias políticas, seja em âmbito universitário ou não.

As relações entre o corpo e a manutenção de poder, portanto, se apresentam sob diferentes perspectivas sociais. Nas obras de Thiago Ortiz tais questões se manifestam com particular destaque no que se refere à contenção do corpo como medida de controle político. Em *Barricadas*, o artista apresenta o corpo como uma espécie de célula de iniciativa da revolução, e portanto como uma espécie de ameaça às instituições de poder, o que o torna alvo das mais variadas formas de contenção. Dessa forma, o artista reconstitui em si mesmo processos de tortura já realizados por uma série de regimes ditatoriais ao redor do mundo. Já em *Habeas Corpus*, sua segunda obra, realiza um processo quase inverso. Ao projetar em seu próprio corpo fotografias de presos políticos desaparecidos, o artista realiza uma espécie de recomposição desses agentes extintos. De algum modo, tais corpos readquirem sua concretude,

ou ao menos a carga ideológica que representavam demonstra-se mais uma vez presente.

De modo análogo, a obra *Anti-Jardinagem* de Yago Toscano manifesta possibilidades de resistência aos macropoderes à partir da evidenciação de formas de trabalho e produção alternativas. O artista, que atua como professor em uma escola rural da Baixada Fluminense e realizou algumas pesquisas com o MST, desloca através de sua obra algumas técnicas de agroecologia para o âmbito da exposição. Ademais, propõe discussões acerca da potência da utilização de técnicas de produção tradicionais, que podem ser encaradas como estratégias de resistência da população campesina aos constantes avanços da normatização do trabalho impostas pelo agronegócio – o que por sua vez trata-se de uma distensão no cabo de guerra da autonomia dos corpos.

Confluindo a uma reflexão similar, as propostas de “performance-relato” de Marina Jerusalinsky colocam em debate precisamente a noção do que comumente é considerado trabalho. Nesse sentido, a artista propõe diferentes ações e abordagens que tensionam fronteiras comumente estabelecidas entre conceitos como trabalho/ócio e performance/relato. Em uma de suas performances (ou não-performances) anteriores, a artista inclusive contratou alguns indivíduos para não trabalharem por um dia em sua companhia, realizando o que quisessem. E, dessa forma, torna-se instigante observar como tais proposições artísticas podem desarranjar as relações empregado/empregador.

Nesse contexto, a obra *3/1000* de Guido Lamim, que se trata da realização manual de um novelo de lã com 1000 nós e em 3 cores, também tensiona tais relações. Utilizando-se de um modo de

produção compulsivo – similar à produção fabril – o artista também busca subverter essas lógicas. Segundo o artista, o próprio nome da obra demonstra como os processos de produção fabris por vezes reduzem o objeto a uma simples catalogação numérica, de modo que o título 3/1000 poderia inclusive ser comparado ao sistema de catalogação do código de barras.

Ainda em relação às várias formas de manutenção de controle do corpo, vale inclusive citar os recentes episódios de censura de arte ocorridos em grandes instituições como o Santander Cultural (âmbito privado) e Museu de Arte do Rio (parceria público-privada). Episódios estes ocorridos devido à presença de posicionamentos políticos que suscitam discussões de cunho moral (diversidade sexual e nudez) e que são de difícil absorção por parte destas estruturas. E neste contexto, a performance *Cru* de Aline Meira, que apresenta a nudez como um meio possível para discutir questões muito mais abrangentes presentes nas relações humanas, acaba adquirindo um caráter de resistência que talvez não se tornasse tão evidente em momentos anteriores a tais ocorrências.

Desse modo, é interessante observar como tais obras, em um contexto como a realização de um encontro de graduações, ultrapassam tais espaços e suscitam múltiplas discussões que evidenciam diferentes dinâmicas de trabalho e espaços de atuação de macro e micropoderes. Vale, contudo, lembrar que as próprias universidades e os modelos que estas propõem são também espaço de manutenção de uma certa lógica, e que talvez seja interessante repensar este espaço também como uma espécie de laboratório de observação dos caminhos que o ensino acadêmico propõe para a arte.

Ana Pimenta (UFF)

Pude perceber que os trabalhos dos artistas do grupo o qual fiz a curadoria envolvem direta ou indiretamente a temática da existência do ser para além dos limites do corpo ou do indivíduo, mas à sua ativação como sujeito, ator social no mundo. Assim, pensando talvez em um grau de maior para a menor evidência dessa relação ressoante, organizo este texto.

A obra de Paula Isabelle (bacharelado em Artes Visuais com ênfase em Pintura/UFRJ), intitulada “*War Zone*”, é composta por dois suportes de papel nos quais a artista trabalha a aquarela na figuração de dois corpos. As pinturas ligadas e distanciadas por uma linha de costura vermelha evocam a proposição da artista para uma reflexão das relações traçadas pelo sujeito contemporâneo. Baseando-se no conceito de uma substancialidade fluída dos contatos, a partir de Zygmunt Bauman, o trabalho de Isabelle possui incrível potência plástica, tanto na escolha da aquarela decisiva para uma representação não delimitada dos corpos, que mediante o processo contemporâneo de constante fragmentação passam a encontrar-se a si próprios em fluidez; como na opção da artista por não usar molduras, trazendo para a obra fragilidade e proficuidade de uma impermanência, características justamente formadoras das relações contemporâneas.

Mariana Paraizo (bacharelado em Artes Visuais com ênfase em Escultura/UFRJ) expõe pela primeira vez videoarte, na qual aparecem desdobramentos de uma pesquisa e interesse da artista no âmbito da performance filmada. Paraizo, em “*Cúmplice*”, realiza o que chama por roubo encenado, onde vem revisitar a apresentação de objetos, afetivos ou não, furtados de amigos; e narrativamente traçar diálogos com escândalos



políticos de corrupção fomentados pela mídia. No registro de uma câmera de vigilância, vemos a artista transitar de maneira orgânica por sua sala-de-estar recolhendo os bens dos presentes, convidados simplesmente para uma celebração informal. A ação se inspira nas táticas de “pickpockets” dos anos 60, em português “batedores de carteiras”, ladrões estrategistas de “mãos leves” conhecidos como mestres na prática do furto. O vídeo segue com movimentações da artista e uma maleta preta sem serem percebidas, circulando a todo tempo por capturas. O material foi então editado por Mariana utilizando recursos de efeitos visuais – marcações cíclicas e fundo escurecido interferem à imagem – para simular quando nos telejornais gravações de câmeras de segurança são exibidas e se pretende mostrar ações ilícitas, como provas de crimes ou flagrantes. Desse modo, suportado pela relação de confiança construída entre amigos, é estabelecido espaço específico para a realização da performance.

Laura Vainer (licenciatura em Dança/UFRJ) convida o público à troca, por meio do bilhete preso à prancheta que integra a instalação “*exercícios para despoluir o amor_prática de leitura*”. De forma carinhosa e redação poética, o recado dirigido ao visitante – “meu bem” – traz instruções para a ativação do trabalho, que se dão a partir da proposta de livre intervenção no caderno de 64 folhas depositado sobre a mesa. Ali na baixa banca de madeira, acompanhada dos pequenos banquinhos, Laura expõe sua monografia, o bloco encontrado entre papéis rasgados, envelopes vazios destinados para o seu endereço e uma sopeira de louça preenchida por parafusos que se encontram espalhados. Todos objetos ali manuseáveis, postos para interação, e idealmente para uma “desorganização” da disposição construída. Ao lado do bilhete estão canetas e lápis, ofertados

para que se interfira na tese. Vainer vê na potência do encontro com as pessoas que visitarem a instalação, caminhos de comunicação e expansão do trabalho que dá conclusão à todas as graduações. Penso que sua preposição torna a monografia metodologicamente processual; rasante para outras direções além das estantes da Academia; exposta, discutível e disposta para atualizações coletivas.

A proposta dos artistas Daniele Machado, Victor Oliveira e Thaina Iná (bacharelado em Teoria da Dança/UFRJ) realiza-se em uma série de encontros, conversas e práticas denominada “*encontro de escrita coletiva*”. A ação, estendida em instalação, ocupou o espaço da sala de leitura do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica constituída de computador, projetor e pedaços de fita crepe, que percorreram toda a extensão aérea, criando uma espécie de teia na formação de sutis obstáculos para os corpos adentrados, parecendo ressoar tridimensionalmente tudo o que por ali se conversaria. Na sala, os visitantes são convidados para o desenvolvimento da escrita de uma carta-e-mail destinada à Instituição artística, iniciada no questionamento sobre o lugar da dança nos espaços expositivos e sua própria indefinição como prática dentro da Academia: “Não somos Belas Artes, não somos esporte, não somos terapia - e somos - porque nós não sabemos o que somos”, manifestam os artistas. O arquivo, reeditável a todo tempo (dentro e fora da galeria) por qualquer pessoa com acesso à internet e uma conta cadastrada, ser plataforma coletiva e expansiva para a discussão que tende a ser cristalizada no âmbito da Universidade.

Jean Carlos Azuos (mestrado em Artes Visuais/UERJ) e Alan Muniz (bacharelado em História da Arte/UFRJ) recriam o quarto na galeria 4. “*Quarto e as alegorias do afeto*” desdobra-se de

uma série de instalações relacionadas à pesquisa dos artistas sobre o cômodo da casa enquanto território de construção de subjetividades. Como tentativa, o trabalho busca evocar aspectos íntimos e pessoais dos indivíduos, que no espaço do quarto se passam e entrecruzam. A noção do quarto para os artistas se constrói significativamente para além de suas estruturas físicas, mas em âmbito virtual, a partir de diversos atravessamentos e sobreposições de memórias, histórias, sensações, alegorias. Portanto, por tratar-se desse espaço de alta potência imagética e construtiva, torna-se possível sua alusão para o espaço da galeria, mediante apresentação de alguns objetos/e formas que dele derivam. A exemplo, a figura de anjinhos que Jean e Alan trazem penduradas em cabides: seres da guarda a quem pede-se proteção antes de dormir, encontrados em suspensão sobre as camas da infância, pelo quarto.

Por fim, seguindo a lógica apresentada em início, mas que já não sei se faz ideal sentido, pois somos e tudo está na relação com o outro (!), a vídeo-performance de Jean Carlos Azuos, “Um abrigo. Um mar”. Em plano único e estático, há uma caixa de papelão na areia e o mar ao fundo. O registro foi realizado pelo artista de forma orgânica em torno de questões que norteiam as configurações de abrigo, e como prolongamento do seu processo artístico na escala do quarto. Ali, a caixa converte-se em casulo no ato de encontro entre corpo e mar, interno e externo.

E concluo por enxergar com a mesma evidência nos seis trabalhos, assim como na vida, a importância dos entrelaçamentos humanos e a valorização da alteridade como potencializadores da experiência artística.

Daniele Machado (UFF)

Pensar a atividade da curadoria pelas vias da “cura”, sugerida pela palavra, pelo cuidado, traz o afeto que esse exercício pode propor. Cuidado consigo e entre todos, em colaboração. A construção do discurso polifônico que se encontra no PEGA, aqui no recorte dos seis artistas com os quais lidei de forma direta, forma um lindo coral. Coral sem tom, desafinado talvez, mas onde é possível acessar uma pequena amostra da diversidade presente na produção dos artistas atuantes na cidade. Aqui, em maioria, no início de suas carreiras.

Para começar os trabalhos *Ningen* de Barbara Bandini e *Metamorfose* de Mateus A. Krustx. Trabalhos de gestos íntimos. No primeiro, o esforço por guardar as memórias cotidianas da artista que as escreve em carvão. Ao virar as frágeis páginas de papel vegetal, presas entre si por uma delicada pulseira, o carvão desfaz as curvas das letras. No segundo, um vídeo de emoção intensa. O artista, de unhas coloridas, acaricia seu peito nu. Tateia a textura, os buracos e o relevo de cada parte. Trabalhos de gestos íntimos e de uma ironia refinada. Guardar compulsivamente as memórias para que se percam. Tocar delicadamente o próprio corpo e exhibir. Em tempos de ódio, se amar, se tocar, é de uma brutalidade revolucionária.

A ironia é um recurso presente em todos estes seis artistas. Luísa Marinho com *In: cuerpo* e Vitor Canhamaque com *Máscara de Imersão*. Luísa cria um roteiro de quatro performances que realizou no México a partir de trabalhos já existentes de outros artistas. Estavam expostos o roteiro, os relatos sobre as ações, uma pequena imagem instantânea que expunha os registros de cada uma das quatro ações... Uma dessas não

aconteceu. Um jogo que brinca com a atmosfera ritualística entre a performance e os seus registros. Vitor propôs uma cena com a ideia de que o visitante participasse da obra toda em tom azul: o quadro, a máscara e o barulho do mar que sonorizava seu ambiente. A ideia inicial do artista, do público imergir no escuro da máscara ao vesti-la e abstraísse a galeria ouvindo o som do mar, contrastava com a tensão que vibrava dos olhos sinistros na tela e na máscara e seguiam todos pela sala e com a rigidez e aspereza da máscara que aparentava alguma fobia antes de ser vestida.

Por fim, ainda a ironia, dessa vez escancarada, circulava pelos trabalhos de Bruna Mendez-Franco, *Queira providenciar*, e de Cyanogaster Noctivaga *Arte barata + falência*. “De: __ Para: __ Queira providenciar: __”. Bruna deixou ao público formulários para reivindicar o que quisessem diante do incêndio catastrófico que atingiu o prédio Jorge Machado Moreira da UFRJ em outubro de 2016 e precarizou, ainda mais, o funcionamento da Escola de Belas Artes. As solicitações penduradas em um varal, é claro, ultrapassaram as demandas da EBA e se estenderam às urgências que todos compartilhamos sobre o ambiente público. Cyanogaster Noctivaga encerra esse breve texto com um conjunto de lambe-lambes colados em meio a imagens aleatórias que denunciam graves eventos ocorridos na EBA e na UFRJ, e anunciando que vende arte barata. Quem sabe assim alguém se interessa por comprar... será?

Felipe Amancio (PUC-Rio)

Uma vez aberta a exposição, pode-se agora refletir com mais calma sobre os rumos que se tomou. Como um dos curadores do PEGA, fiquei responsável por um grupo de artistas a partir de uma seleção prévia de trabalhos com os quais me identifiquei. No entanto, sabendo que tais trabalhos muito dificilmente ficariam próximos, não houve uma preocupação de constituir um eixo temático ou narrativa, seguindo apenas o livre curso das afinidades estéticas. E se, de início, não havia nenhuma preocupação sistêmica a organizar os trabalhos, não é o que, como uma estratégia de racionalização, pretende o presente texto. Escolho então comentar os trabalhos a partir da disposição espacial nas galerias.

O primeiro deles é da artista Andréa Nasci (EBA-UFRJ) que, anteriormente composto por três trabalhos individuais, é exposto como um só trabalho sob o título de *Emaranhado de nós* (2017). Isso foi possível por Nasci ter como temática de sua produção a construção de identidades, não fixas, mas plurais que se desenvolvem ao longo da vida como muitos nós. Há aqui uma brincadeira com a homonímia entre o pronome pessoal e um dos elementos de seus trabalhos, o nó, uma ambiguidade fortalecida através do uso constante de linhas como símbolos da tessitura da vida, seus descaminhos e os vínculos que amarram um “nós”. Inversamente, as investigações de Gabriel Fampa (PPGAV-UFRJ) não partem de uma atitude reflexiva, da interioridade em relação ao social, e sim desse primeiro núcleo de sociabilidade que é a nossa casa. Preocupado com o significado, ou sua falta, dos objetos que mantemos ao nosso redor, o artista recompõe de modo curioso uma pilha de móveis e eletrônicos (brinquedos), formando uma espécie de torre, uma coluna que pode ser completada e recomposta pela imaginação do espectador. Mais do que invalidar a utili-

dade de tais objetos ao transformá-los em arte, Fampa busca nos questionar o quão necessário eles são para nós.

Ainda sobre objetos, doméstico ou não, é o que propõem os trabalhos de Nicolle Crys (UFRRJ) e Silvia Schiavone (UERJ). Crys, com sua obra *PRI-SÃO* (2017) cria através de uma pequena instalação, um território inóspito que discute o mal-estar contemporâneo, e o modo como constituímos nossas vidas a partir de arranjos prisionais, e relações que cerceiam a liberdade; já a instalação de Schiavone propõe discutir sua luta pessoal contra as doenças pélvicas a partir de uma cama – móvel de grande simbolismo, que nos acompanha do nascimento ao leito de morte, e no intervalo do sono, na passagem do dia para a noite. A artista reveste esta cama com uma padronagem uterina sem esconder a estranheza dessa justaposição.

Por mais caro que seja à história pessoal da artista este também é um gesto de libertação desse órgão enfermo, libertação da função sociobiológica da reprodução. Esse gesto de destituição também é observável no ato final da performance: *Algo tão doce* (2017), de Flora Bulcão (UERJ). A artista, após cobrir sua nudez pelo tecer uma vestimenta de algodão doce, se dirige ao público oferecendo os pedaços disso que a cobria. Longe de ser uma cena leve, lúdica, a performance é marcada por uma forte carga dramática, pela doação, destituição da docilidade que as mulheres, desde meninas, são incentivadas a se cobrir. Rosa, o algodão doce remete não só à feminilidade, mas a certa infantilidade imposta às mulheres, como o dever de permanecer jovial, e as restrições de assumir posições de comando e direção numa sociedade que as vê como um ser menor. Fecha-se aqui um relato parcial, uma amostra dessa exposição plural, de trabalhos e temas diversos que foi o PEGA.

Pedro Pessanha (UFF)

Muitos dos trabalhos expostos no PEGA se debruçam sobre questões do corpo, em questões que atravessam a formação de seus contornos no mundo, na sua relação com o outro e consigo: e todas as linhas de tensão que emergem das fronteiras entre os dois.

O vídeo de Rodrigo Pinheiro, estudante de Artes Visuais na EBA-UFRJ, registra *SUGADOURO*, três intervenções em espaços de convívio que, se utilizando de fita adesiva, visam a criação de novas relações com o encontro e o contato com o outro. Dessas três, uma foi remontada para a exposição: *RALO-SUGADOURO*. Placas aderentes e pegajosas estendidas no chão da na qual os espectadores interagem (de forma deliberada ou não) logo ao entrar na galeria, abrindo a percepção para as outras proposições que a procedem. Segundo Rodrigo, “O meu trabalho inscreve-se no esforço por perverter a dormência do corpo em face aos contínuos encontros desestabilizadores; dessilenciá-los.”

Tanto as obras de Carine Caz quanto as de Alice Ferraro tensionam materiais que costumam estar atrelados à adequação do corpo da mulher e os subvertem numa direção contrária, de libertação. Em *Quedra Livre*, Alice se utiliza do silicone, plástico comumente usado em cirurgias estéticas para modificação e aumento dos seios, e o usa para moldar peitos naturais de mulheres numa escultura disforme e flácida que se derrete num banquinho, que no seu próprio movimento natural de queda parece desafiar a cultura vigente que insiste em exigir sua rigidez eterna. Já em *Moça de Família*, Carine se apropria de porcelanas típicas de uma mesa familiar tradicional e, usando uma tipografia oriunda das pichações dos muros da cidade, rabisca adjetivos atrelados ao compor-



tamento esperados da mulher “do lar”. Seu gesto consiste numa profanação análoga àquela do pixo, que usa uma plataforma de opressão (muros/pratos) como suporte para expressão de si no mundo. O resultado é uma instalação que se suspende entre o peso dos enunciados pichados e a fragilidade da porcelana que parece quase não suportá-los, numa ironia equilibrada.

As duas artistas estudam Artes Visuais na EBA-UFRJ, e têm um projeto conjunto de experiências performáticas e intervenções urbanas chamado Mina Preciosa.

Antonio Amador, formado pela EBA-UFRJ e mestrando em Estudos Contemporâneos das Artes no PPGCA/UFF, apresentou uma leitura performática de suas prescrições do *Cuidados de si #6*. Antonio trabalha usando sua rotina como método para elaboração de uma série de propostas que visam o cuidado consigo mesmo, pensando o corpo e suas condições biológicas, particularmente sua relação com a diabetes. Nesta, ele criou textos que emulam receituários médicos, misturando a linguagem clínica com escritos de artistas e poetas, com prescrições de leitura e práticas para “atletas do coração” e a quem mais interessar interpretar suas dosagens no auxílio do cuidar de si.

Júlia Vita, estudante de Artes na UFF, apresentou seu Trabalho Doméstico na abertura do PEGA. O trabalho consiste na lavagem das camisinhas que Júlia coletou por alguns meses em suas relações sexuais. Depois de lavadas, as camisinhas foram estendidas num varal. A performance se mostra como parte de um processo, num movimento de exteriorização do íntimo e manutenção das marcas de relacionamentos que transparecem nos seus resquícios, no visual e no odor dos preservativos estendidos na corda. Ela descreve esse

trabalho como “Parte do ciclo constante de trabalho realizado por mulheres - doméstico, estético, corpóreo. O corpo presente em casa, lares; o corpo enquanto moradia - as relações sexuais que permanecem e a carga atemporal que é contida como marcas nesses corpos.”

Fernando Rodrigues, estudante de Artes de Licenciatura em Educação Artística na EBA-UFRJ, expôs um auto-retrato sem título que mostra parte de uma pesquisa pessoal de identidade e sexualidade, onde o artista aparece engolindo diversos alimentos fálcos. Fernando usa a fotografia como um espaço de investigação de si e de seus desejos, num jogo de exposição e esconde-rijo envolvido no gesto dúbio de engolir e de se retratar.

Essa amostragem do trabalho de estudantes de Arte do Rio de Janeiro parece apontar tentativas de dar conta da relação deles com suas urgências e presenças num contexto precário que é o de estudar e pensar artes hoje por aqui. Uma produção que surge do estar no mundo de cada um, com suas complexidades e questões particulares, mas interligados por uma necessidade de lidar com os atravessamentos que moldam seus corpos e identidades.

Thiago Fernandes (UFRJ)

O PEGA vai muito além de uma seleção de obras de estudantes de artes. Esta exposição reflete a pluralidade da produção artística contemporânea e afirma a potência dos estudantes de graduação. Revela seus anseios, suas angústias, amplifica suas vozes em um momento em que tanto tentam calar os artistas e censurar instituições.

A cidade como espaço plural, onde se afirmam as diferenças, é um objeto de interesse de uma

grande parcela dos artistas que integram a mostra. Como Analu Zimmer (UERJ), que em sua *Deriva e coleta: mapeamento afetivo*, traz à memória a ideia de “delírio ambulatório” de Hélio Oiticica. Zimmer se entrega ao acaso, se debruça sobre um mapa da cidade, que se encontra exposto no PEGA, e sobre ele lança três moedas, que formam um triângulo dentro do qual a artista encontra um bairro para realizar sua caminhada, entre eles: Santa Teresa, Fundão, Anchieta e Barra da Tijuca, quatro pontos totalmente diversos da cidade, escolhidos ao acaso, e de grande distância entre si. Suas singularidades são ilustradas através de objetos colhidos pela artista em sua caminhada, que são expostos em vitrines, ao lado de desenhos dos mesmos, como uma catalogação de sua coleta. Além dos objetos, as vitrines exibem pequenas fotografias espontâneas, que são conferidas pela artista apenas no ato da revelação. Uma chave, componentes eletrônicos, fragmentos de brinquedos, um pedaço de papel com um texto erótico manuscrito, objetos que foram de encontro à artista são exibidos fora de seu contexto original e resignificados pelo olhar do observador.

Uma catalogação do imaginário da cidade também é realizada por Bárbara da Paz (UERJ), em *Cidade Expressiva*. A artista expõe um photo-book de 11 páginas com imagens de cartazes e estênceis encontrados por ela em suas caminhadas. Bárbara explora o universo das imagens de rua e as estratégias populares de comunicação, onde se misturam anúncios publicitários, políticos e poéticos, alguns parcialmente rasgados e destruídos, mas que têm sua duração prolongada através do registro fotográfico da artista.

A ideia de “delírio ambulatório” é retomada ainda por Pedro Ambrosoli (UFRJ), com a performance *Cores Proibidas*, onde o artista faz refe-

rência à performance homônima realizada pelo dançarino japonês Hijikata Tatsumi. Pedro sai do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica acompanhado por outros performers que vestem roupas cujas cores lhes agradam e refletem suas identidades. Após um “delírio ambulatório” pelas ruas do Centro do Rio de Janeiro, os artistas se encontram no Largo da Carioca, um dos pontos de maior movimentação de cidade, onde deitam-se no chão por alguns minutos, se opondo ao fluxo da massa que circula naquela região. Em seguida, os participantes se levantam e circulam pela praça em um ritmo acelerado, para então se unirem, formando uma massa corporal, explorando as maneiras de circular no espaço respeitando a individualidade de cada um. A ação segue para a Praça Tiradentes e é finalizada no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica.

Também no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Ana Alves (UERJ) se encontrou, ao longo da exposição, com pessoas em situação de rua, que convidou para se juntar a ela em um almoço dentro do espaço expositivo do PEGA. Não acredito que poderia catalogar *2 quentinhas no museu, porque sim* como uma performance, ou um happening, ou nem mesmo como estética relacional. O que Ana Alves propõe é um momento de comunhão com uma pessoa, onde dividem a mesma sala, a mesma mesa, a mesma comida. Figuras comuns pelos arredores da Praça Tiradentes, porém invisibilizadas devido à banalidade como é encarada suas situações, adentram um espaço que, apesar de público e de livre acesso, os intimida. Um espaço onde a presença de seus corpos causa estranhamento, devido à atipicidade dessa situação. No entanto, a casualidade do encontro é reforçada pela ausência de registros, que se justifica por um cuidado de não se criar uma estetização da situação e uma objetificação de uma pessoa que foi convidada pela artista

única e exclusivamente com o intuito de realizar uma refeição e de se ter um momento de convívio. Quem, por acaso, esteve na exposição durante o encontro, se deparou com duas pessoas almoçando sobre uma mesa de bar vermelha. Quem não presenciou o encontro (parcela em que eu, mesmo como curador, me incluo), observou no espaço expositivo apenas uma mesa com duas cadeiras, pratos, copos e talheres, os únicos vestígios do acontecimento.

O universo das imagens de rua aparece mais uma vez no trabalho de Camilla Braga (UFRJ), *Faixa de Divulgação*, que consiste em uma faixa de ráfia, muito comum no subúrbio como uma estratégia de comunicação, onde a artista anuncia seus serviços de “performance, vídeoarte, instalação, fotografia e etc...”. Camilla Braga ironiza seu papel como artista inserida em um contexto capitalista onde seu trabalho torna-se uma mera mercadoria. No contexto do PEGA, podemos pensar ainda na artista em formação, que busca meios de ter seu trabalho reconhecido e de manter sua estabilidade financeira diante das dificuldades de encarar um circuito de difícil inserção e uma sociedade que enxerga sua profissão como apenas um *hobby*.

Agrippina Manhattan (UFRJ) também traz a figura da artista como um produto. Seu trabalho, *Comunhão*, consiste em um perfume fabricado artesanalmente com o seu próprio sangue e oferecido ao público da exposição. Além da referência à tradição cristã, *Comunhão* provoca reflexões sobre autoria, uma vez que o sangue contém seu DNA, e problematiza a fetichização da imagem da artista. Seria impossível não relacionar o trabalho de Agrippina à famosa *Merda de Artista*, de Piero Manzoni. No entanto, enquanto Manzoni produziu uma série de 90 latas que supostamente conteriam suas fezes, a produção em larga escala

do trabalho de Agrippina resultaria em sua morte. A morte também é um elemento do trabalho de Mônica Coster (UFRJ), *Mortalha*. A artista expõe uma toalha de mesa ao lado de um texto escrito sobre a parede, que relata um fato sobre aquele objeto. Mônica conta que seu pai, enquanto fazia uma lista de compras, recebeu a notícia da morte de sua madrasta e acidentalmente largou a caneta sobre a mesa onde estava o tecido, deixando uma mancha de tinta sobre o mesmo. O pano manchado foi guardado pela artista, como uma lembrança daquela morte, assim como a caneta, que foi a mesma utilizada para escrever o texto que relata esta história sobre a parede do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Um objeto de pouca importância para a artista tornou-se um objeto afetivo e uma tentativa de captar o momento fugidioso da morte. Em um diálogo com o *ready-made* duchampiano, Mônica Coster resignifica o pano de mesa ao inseri-lo em um espaço artístico e compartilha sua experiência com os visitantes da exposição. A mancha já havia indicado o fim do caráter utilitário do objeto e, consequentemente, a sua morte. A sua inserção na exposição, contudo, lhe dá outra vida, não mais utilitária, mas poética e simbólica.

Embora tenha tentado traçar elos entre os artistas aqui citados, que fazem parte do grupo sob o qual estive responsável, como curador, durante o processo de produção desta exposição, não se pode deixar de notar suas singularidades. O PEGA é composto por um grupo heterogêneo de artistas, de diversas origens, gêneros e camadas sociais, que refletem a diversidade existente nas universidades de arte do Rio de Janeiro. Mesmo diante de greves, incêndios e outras tantas dificuldades, resistimos e nos unimos para mostrar quem somos nós e do que somos capazes.

EXPOSIÇÃO

AGRIPPINA MANHATTAN

COMUNHÃO

2017

Agrippina R. Manhattan é graduanda pela Escola de Belas Artes da UFRJ em Artes Visuais e História da Arte. Oscila entre a produção teórica e a prática. Dentre seus trabalhos investiga questões sobre identidade, gênero e corporeidades.



EXPOSIÇÃO

ALAN MUNIZ E JEAN CARLOS AZUOS O QUARTO E AS ALEGORIAS DO AFETO 2017

Alan Muniz, 26 anos, Maré-RJ. Técnico em Produção de Moda-FAETEC. Graduando em História da Arte-EBA/UFRJ. Artista @fatalnoafeto.

Jean Carlos Azuos, 24 anos – RJ. Artista Visual e Educador. Bacharel em Artes Visuais (UERJ). Mes-
trando em Processos Artísticos Contemporâneos (UERJ).



EXPOSIÇÃO

ALICE FERRARO

QUEDA LIVRE

2017

Estudante de Artes Visuais e Escultura, artista ativista carioca. Propaga mensagens visuais feministas em muros e vestimentas. Desenvolve uma pesquisa sobre o corpo abjeto e a feminilidade vaidosa criada pela sociedade contemporânea. Além da pesquisa acadêmica também é tatuadora e fundadora do brechó virtual @alteradassa de customização de roupas.



EXPOSIÇÃO

ALINE MEIRA

CRU

2017

Me colocar como artista nesta busca constante é mover-se no sentido de compreensão do corpo, do corpo que transa com espaços, que dialoga. Colocar-se no corpo mundo, no trânsito da forma que transforma. A matéria da performance é vida e essa é minha busca: corpo, estética, política, gênero e cura; tudo que me move retira do eixo, do centro do todo. Desabitua e desmecaniza o meu ser inconstante no paralelo do tempo e espaço.



EXPOSIÇÃO

ANA ALVES

2 QUINTINHAS NO MUSEU, PORQUE SIM

2017

Fez o curso de Licenciatura em Artes Plásticas pela UFRJ e atualmente é mestranda em Processos Artísticos Contemporâneos, junto ao Programa de Pós-graduação em Artes - PPGArtes /UERJ. Investiga práticas de apropriação e remix da imagem a partir de várias mídias, incluindo gravura, vídeo, instalação e desenho. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.



EXPOSIÇÃO

ANALU ZIMMER

DERIVA E COLETA: MAPEAMENTO AFETIVO

2017

Analu Zimmer nasceu em 1995 no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha. Graduanda em Bacharelado em Artes Visuais pela UERJ, a artista investiga o mapeamento afetivo do território urbano. Através da deriva e da coleta de objetos tece uma cartografia sensível do espaço e propõe um novo olhar acerca da relação pessoal com a cidade.



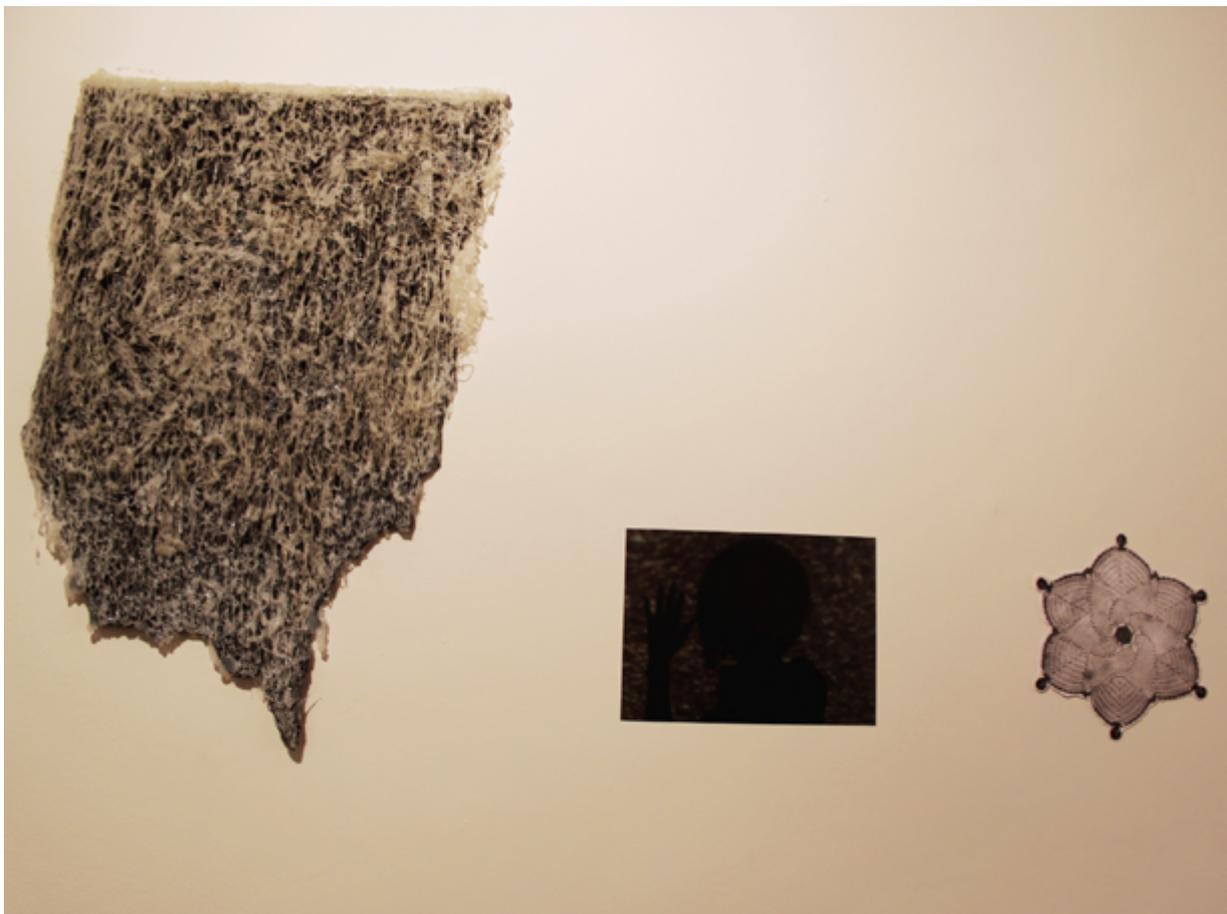
EXPOSIÇÃO

ANDRÉA NASCI

EMARANHADO DE NÓS

2017

Nascida no Rio de Janeiro, Andréa Naschi (Andréa Nascimento dos Santos) é artista plástica e educadora formada em Educação Artística - Artes plásticas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pelos cursos livres que frequento na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Participou das exposições coletivas: Afroresistências (UFRJ), Corpo e Obra - Semana de Integração acadêmica (UFRJ), e Programa de Fundamentação / Parque Lage (trabalhos resultantes do Programa). Seu trabalho tem como base a construção de identidade(s) através de um processo poético, por muitas vezes fazendo alusão aos vários “eus” existentes em nós – seres inacabados, sempre envolvidos num processo de fazer-se, desfazer-se e refazer-se. É.



EXPOSIÇÃO

ANDREZA JORGE E SIMONNE ALVES

AO VENTO

2017

Andreza Jorge, 29 anos, moradora do Complexo da Maré. Licenciada em Dança pela UFRJ, Mestranda em Relações Étnico Raciais pelo CEFET-RJ. Criadora do Projeto Mulheres Ao Vento. Negra, feminista, poeta e atuante em projetos sociais de base comunitária.

Simonne Alves, 27 anos. Licenciada em Dança pela UFRJ. Criadora do Projeto Mulheres Ao Vento. Negra, feminista, bailarina, musicista e circense.

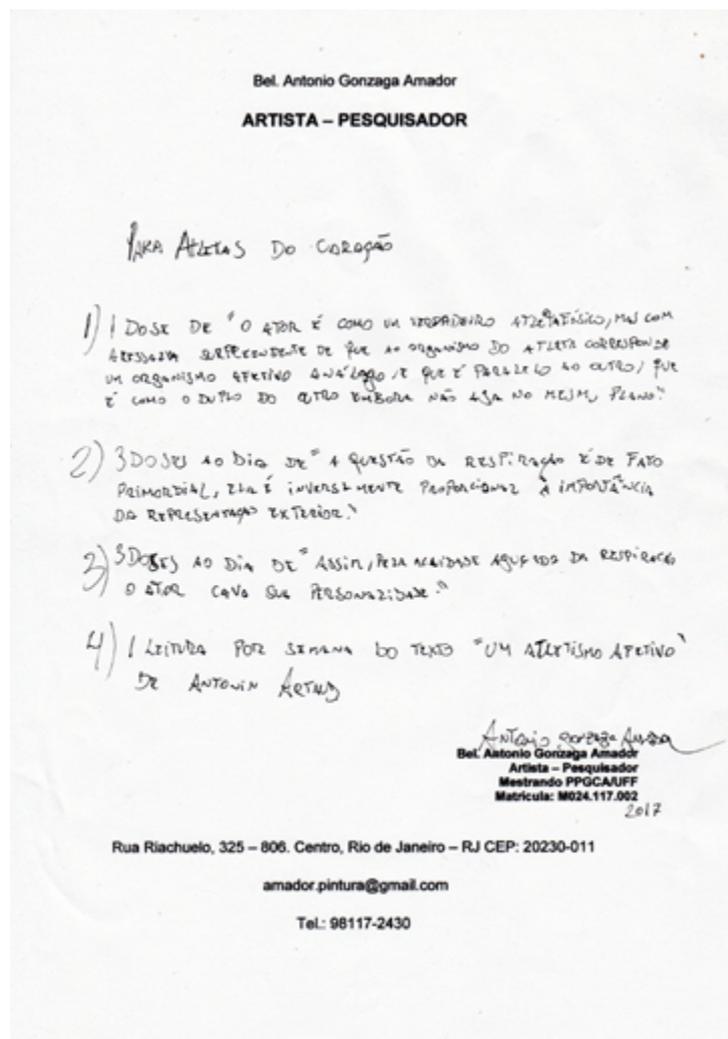




EXPOSIÇÃO

ANTONIO GONZAGA AMADOR CUIDADOS DE SI #6 (PRESCRIÇÃO) 2017

Mestrando em Estudos Contemporâneos das Artes PPGCA/UFF. Graduado em Pintura pela EBA/UFRJ em 2013. Participei de cursos e oficinas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage entre 2012 e 2014. Integrei o Laboratório Contemporâneo para jovens artistas na Casa Daros, em parceria com o Instituto MESA e o Coletivo E em 2014. Cursei em 2016 o acompanhamento de processos artísticos no Saracvra - por Paula Borgui e Bianca Bernado. Dentre as exposições no qual participei destaca-se a 27ª Mostra de Arte da Juventude (Ribeirão preto/SP), sendo um dos artistas premiados; o 35º salão Arte Pará - 2016 (Belém/PA), premiado como 'Amador e Jr. Segurança Patrimonial LTDA.'; o salão Arte Londrina 4 - Alguns Desvios do corpo (Londrina/PR). Atualmente desenvolvo uma pesquisa artística sobre o corpo e minhas condições biológicas, em especial a patológica de possuir diabetes tipo 1, o comportamento metódico e a rotina.



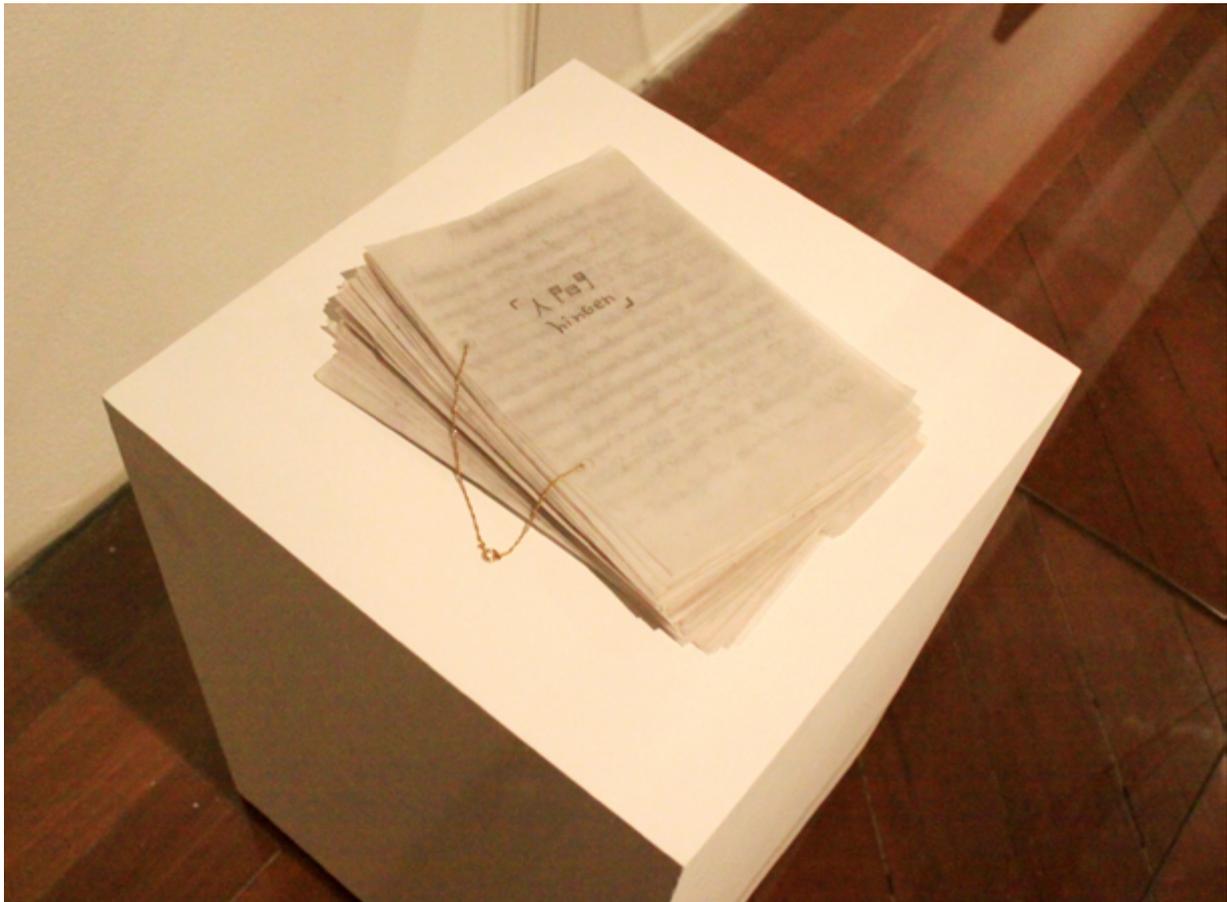
EXPOSIÇÃO

BARBARA BANDINI

NINGEN

2016

Bacharel em Artes Visuais pela UERJ – 2016.1. Bolsa de Iniciação Científica com o Projeto “Cinema em Cabo Verde” do Professor Jorge Cruz. Atualmente Bolsista no Ateliê de Cerâmica na UERJ. Participação no ENEARTE 2015 em Santa Maria-RS com a instalação “Distorção”. Exposição FORMA-AÇÃO 2015, Espaço Cultural És Uma Maluca. Participação no Grupo de Mulheres “O Círculo”. Tem desenvolvido trabalhos relacionados a memória e questões femininas.



EXPOSIÇÃO

BÁRBARA DA PAZ CIDADE EXPRESSIVA 2017

Residente do Rio de Janeiro e nascida em 1984, Bárbara da Paz é graduada desde 2009 em Desenho Industrial, com habilitação em Programação Visual, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente trabalha como Programadora Visual na Universidade Federal Fluminense (UFF) e está cursando uma nova graduação em Artes Visuais na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Além disso, desde meados deste ano, ingressou no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ, com interesse em realizar sua pesquisa acerca de questões que envolvem arte e rua.



EXPOSIÇÃO

**BRUNA MENDEZ-FRANCO
QUEIRA PROVIDENCIAR
2017**

Bruna, 25 anos. Designer, completando os estudos em Comunicação Visual na UFRJ.



EXPOSIÇÃO

CAMILLA BRAGA

FAIXA DE DIVULGAÇÃO

2017

Camilla Braga é artista visual, moradora da Zona Norte do Rio de Janeiro, aluna da EBA-UFRJ e ex-aluna da Escola de Artes de Visuais do Parque Lage. Trabalha a partir de suas vivências na cidade, reposicionando símbolos cotidianos, criando diálogos entre o trabalho funcional e o circuito de arte do Rio de Janeiro.



EXPOSIÇÃO

CARINE CAZ

MOÇA DE FAMÍLIA

2017

Carine Caz nasceu no Rio de Janeiro em 1994. Artista-pesquisadora, graduanda do curso de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), desenvolve uma pesquisa sobre a relação de indivíduos com os espaços público e privado com ênfase na vivência da mulher. É membro dos coletivos Tua Rua e Mina Preciosa.



EXPOSIÇÃO

CYANOASTER NOCTIVAGA

ARTE BARATA + FALÊNCIA

2016

careavx. noctivaga pombagyra cyana. arte inútil, flopage, etc. trabalhos gráficos no amor. impressão barata. diagramo sua vida em 3 dias. freelancer. trabalho de camping em fenômenos urbanos, sobrevivendo na metrópole. artes práticas. investidas nas tormentas e fantasias que habitam o imaginário humano. situada no conflito diante as contradições que o século XXI deixa à mostra. nos pormenores das interações entre indivíduos, sua identificação e posicionamento diante da sociedade civil e o peso q ela deposita sobre seus assalariados e lúmpens.





EXPOSIÇÃO

DANIELE NORONHA, THAINA INÁ E VICTOR OLIVEIRA ENCONTRO DE ESCRITA COLETIVA

2017

Daniele Noronha é graduanda do Bacharelado em Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro, atualmente é intérprete-criadora da Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ – Núcleo de Dança e Pesquisa Afro-brasileira (NUDAFRO) e assistente de direção da Portus Cia de Dança. Participou do Projeto Laboratório de Linguagens do Corpo (LALIC/UFRJ) onde atuou na criação do vídeo dança “Na altura dos meus olhos” selecionado para o Dança em Foco – edição 2016. Como sua autoria tem como criação o vídeo dança “Relações” selecionado para o 10º MIVSC Mostra Internacional de Videodança de São Carlos (UFSCAR) e para exposição “Plano de onde? Piloto de quê?” na Galeria Espaço Piloto do departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, no XX Encontro Nacional de Estudantes de Arte no Distrito Federal.

Thaina Iná é graduanda de bacharelado em teoria da dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, atua como intérprete-criadora na companhia de dança Corpo Estranho, do departamento de Arte Corporal do curso. Pertenceu a primeira turma do núcleo de formação intensiva em dança da Escola Livre de Dança da Maré, da Oi Kabum! Escola de arte e tecnologia, cursando audiovisual, e do Laboratório de Arte Educação, também do Departamento de Arte corporal da UFRJ. Integrante-fundadora do coletivo Movimento Comporta, desenvolve ações dentro e fora da universidade investigando o corpo como ferramenta dançante e a dança como ferramenta corporal.

Victor Oliveira é graduando em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, atua como intérprete-bailarino da Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ, sua trajetória se deu na investigação e criação em dança, através da pesquisa em linguagens coreográficas e simultaneamente debruçou seus estudos em Performance na Escola de Belas Artes da UFRJ. Os trabalhos mais recentes como: Missa do Corpo, Mycobacterium e Camélia, investigam questões de gênero, e a possibilidade de criar novos corpos alterando a própria imagem corporal.



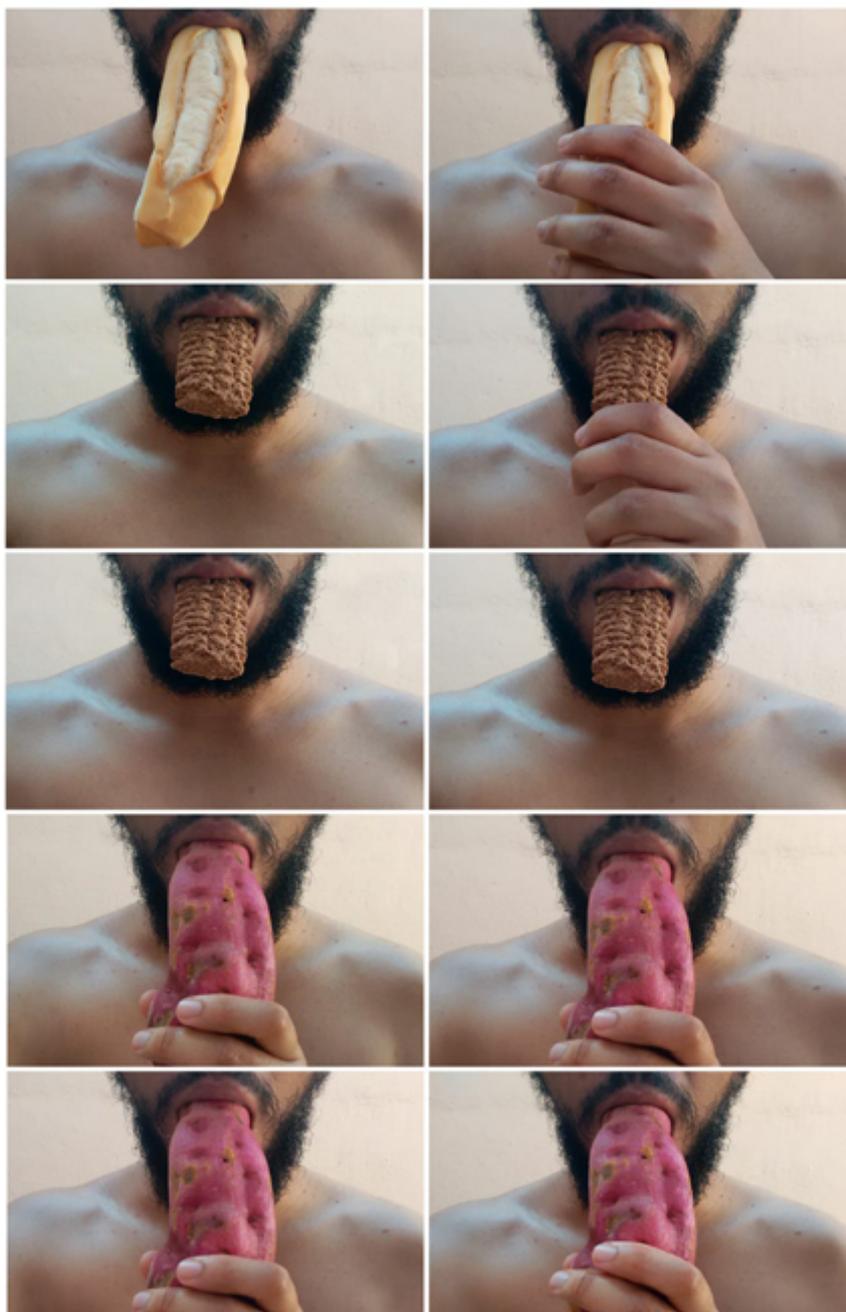
EXPOSIÇÃO

FERNANDO RODRIGUES

SEM TÍTULO

2017

Graduando em Licenciatura em Educação Artística - Artes Plásticas, na Escola de Belas Artes - UFRJ.



EXPOSIÇÃO

FLORA BULCÃO ALGO TÃO DOCE 2017

É bailarina, coreógrafa e atriz. Preparadora corporal das peças Mulheres de Papel (Direção Felipe Valentim) e Clã das Lobas Andarilhas (Direção Isabel Sanche), a estrear em 2017, coreografou também duas temporadas e o filme da novela “Gaby Estrella” (canal Globo). Foi intérprete-criadora da Cia. da Ideia (direção Sueli Guerra), dos grupos Contadores de Estórias (Paraty) e Cia. Jean Jacques Sanchez (FR/BR). Como atriz, frequentou a Escola de Teatro Martins Pena, o Atelier für Physisches Theater (Alemanha) e atuou no filme “O Ornitólogo”, de João Pedro Rodrigues (PT). Participou de cursos em escolas como P.A.R.T.S. (Bélgica), SNDO (Holanda), SEAD (Áustria) e Tanzfabrik (Alemanha). Estudou nas faculdades de dança Angel Vianna e UFRJ e está prestes a se formar em Artes Visuais na UERJ, onde pesquisa o corpo e seus desdobramentos artísticos. Formada no método Brincadeira de Angola, certificado pelo Instituto Brasileiro de Capoeira-Educação, ministra aulas de capoeira infantil em diversos espaços e vem desenvolvendo a técnica Dançapoeira, aliando elementos de capoeira com a dança contemporânea.



EXPOSIÇÃO

GABRIEL FAMPA

CÚMULO

2016-2017

MINIATURAS

2017

27 anos, graduado em Ciências Sociais pela UFRJ, atualmente é mestrando em Linguagens Visuais, também pela UFRJ. Trabalha em diferentes vertentes. Seus principais interesses têm passado pelo vídeo, pela escrita e pela apropriação e ressignificação de objetos.



EXPOSIÇÃO

GUIDO LAMIM

3/1000

2017

Estuda artes visuais com ênfase em escultura na Escola de Belas Artes da UFRJ. Tem interesse em pesquisar corpo e cor na arte contemporânea.



EXPOSIÇÃO

JEAN CARLOS AZUOS
UM ABRIGO. UM MAR
2016

24 anos - RJ. Artista Visual e Educador. Bacharel em Artes Visuais (UERJ). Mestrando em Processos Artísticos Contemporâneos (UERJ).



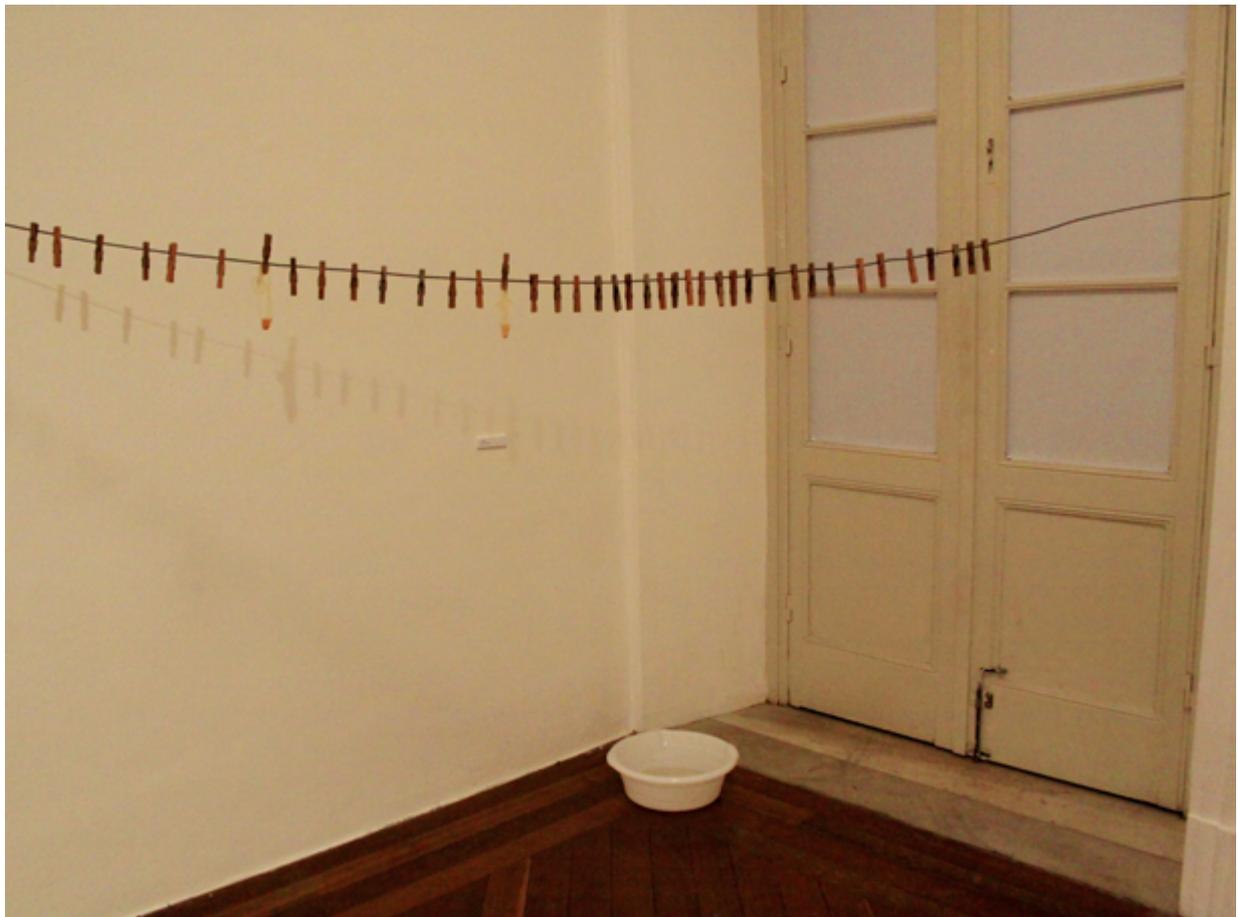
EXPOSIÇÃO

JÚLIA VITA

TRABALHO DOMÉSTICO

2017

Júlia Vita (1995) é artista e poeta nascida em Niterói, a cidade onde atualmente reside. Em prática, está com “Trabalho doméstico” desde o início de 2017 - processo performativo constante - e o “pesca.nºEu”, projeto poético de palavras e discurso de mídia. Possui trabalhos anteriores em audiovisual como “FOFA”, “Vermelho lábios” e “Nosso filme”, dentre outras ações envolvendo diferentes plataformas da imagem. Suas poesias podem ser lidas em revistas virtuais, no blog autoral Versoando e em seu próprio facebook, onde também dispara gestos artísticos.



EXPOSIÇÃO

LAURA VAINER

**EXERCÍCIOS PARA DESPOLUIR O AMOR_PRÁTICA
DE LEITURA**

2017

Artista em dança e escrita. Graduada em Licenciatura em Dança na UFRJ, atualmente em residência no c.e.m - centro em movimento (Lisboa/PT), a escutar o ensinar-aprender da dança em sua relação com práticas de criação.



EXPOSIÇÃO

LUIA MARINHO

IN: CUERPO

2017

Luisa Marinho (Rio de Janeiro) é artista e pesquisadora. Mestranda do Programa em Artes da Cena da ECO/UFRJ, atua nas encruzilhadas entre a performance e a escrita. Investiga políticas de memória para os saberes indígenas e diaspóricos através da preservação e difusão dos mitos e ritos de religiões brasileiras, em projetos como Desencanto (Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 11ª Edição) e Ficções e Falsidades (Edital FAPERJ / SEC- RJ – Programa de Estímulo à Criação, Experimentação e Pesquisa Artística).



EXPOSIÇÃO

MARIANA PARAIZO

CÚMPLICE

2017

Mariana Paraizo performa sua existência cibernética como @sourcedotisa. Graduada em Artes Visuais na UFRJ, com passagem pelo curso de Letras da PUC-Rio e EAV, concentra sua produção atualmente em ações performadas para vídeo, pesquisas plásticas relacionadas ao uso do papel e na escrita como pratica artística e na elaboração de objetos expositivos e intervenções.



EXPOSIÇÃO

MARINA JERUSALINSKY

NÃO TRABALHO: UMA PERFORMANCE NÃO VISTA

2017

Nasceu em Porto Alegre (RS), em 1990. É artista, pesquisadora e educadora, graduada em Artes Visuais pela UFRGS (2013) e mestranda em Artes pela UERJ. Trabalha com arte de ação e projetos participativos, em que a palavra oral e escrita adquirem um papel central. Participou de exposições coletivas e uma individual, e recebeu dois prêmios de Destaque como pesquisadora no Salão da UFRGS. Também integra o coletivo Camará: Arte é Educação, desde 2016.

CONTRATA-SE
PARA EXPERIÊNCIA DE UM DIA

VAGAS COM DIVERSAS
POSSIBILIDADES DE ATUAÇÃO

FLEXIBILIDADE DE HORÁRIO

E JUSTA REMUNERAÇÃO

– PRÉ-REQUISITO –

ESTAR ATUALMENTE SEM TRABALHO

INTERESSADOS/AS EM AGENDAR ENTREVISTA
ENVIAR CURRÍCULO PARA O E-MAIL

vaga.se.mj@gmail.com

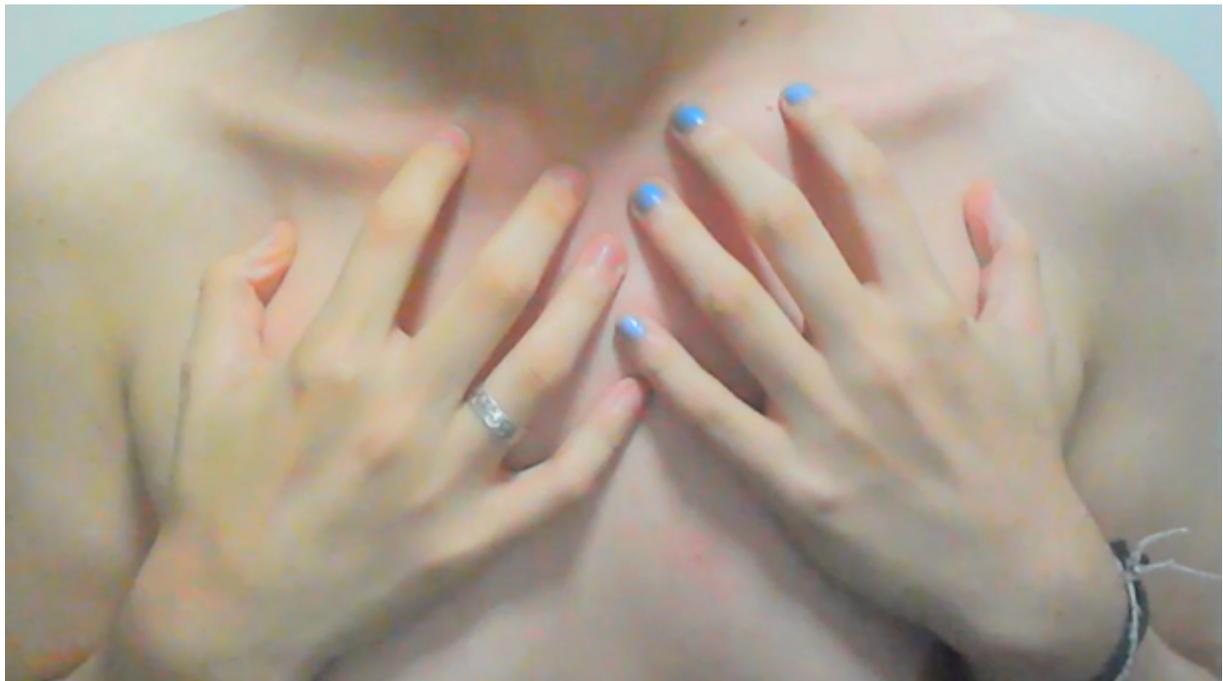
EXPOSIÇÃO

MATEUS A. KRUSTX

METAMORFOSE

2017

Em sua produção, Mateus A. Krustx trabalha a partir de sua teoria da Automitologia, que afirma a aceitação e a transformação do corpo do indivíduo como ferramenta de mudança, através da criação e afirmação da sua identidade. Entre seus trabalhos, podemos citar as séries “Licantropia” e “Fantasma”, ambas evidenciam a relação com seu corpo e sua sexualidade. A. Krustx, aborda com apuro temas de extrema complexidade e através de sua sensibilidade é capaz de fascinar até os espectadores mais impetuosos.



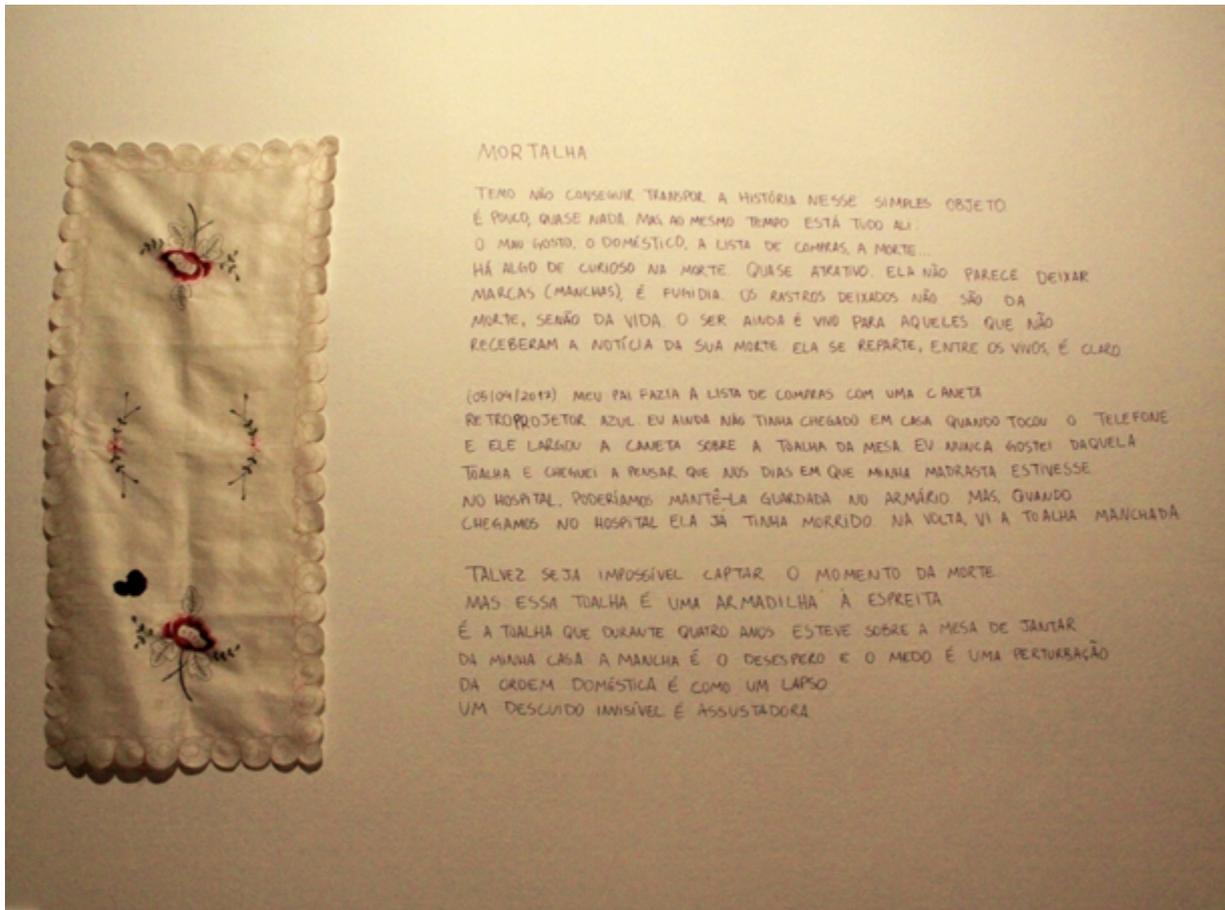
EXPOSIÇÃO

MÔNICA COSTER

MORTALHA

2017

Mônica Coster é artista e estuda Artes Visuais/Escultura pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Foi bolsista nos projetos de iniciação artística e científica A Biblioteca Experimental e A arte, a história e o museu em processo. Frequentou cursos livres na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e no Museu de Arte no Rio. Realizou intercâmbio de graduação na Universidade de Málaga, Espanha. Em 2017, fez sua primeira exposição individual Sem sinal, na Fábrica Bhering e participou de coletivas, tais como a V Bienal da EBA e Intervenções: Entre XIX e XXI, no Museu Nacional de Belas Artes.



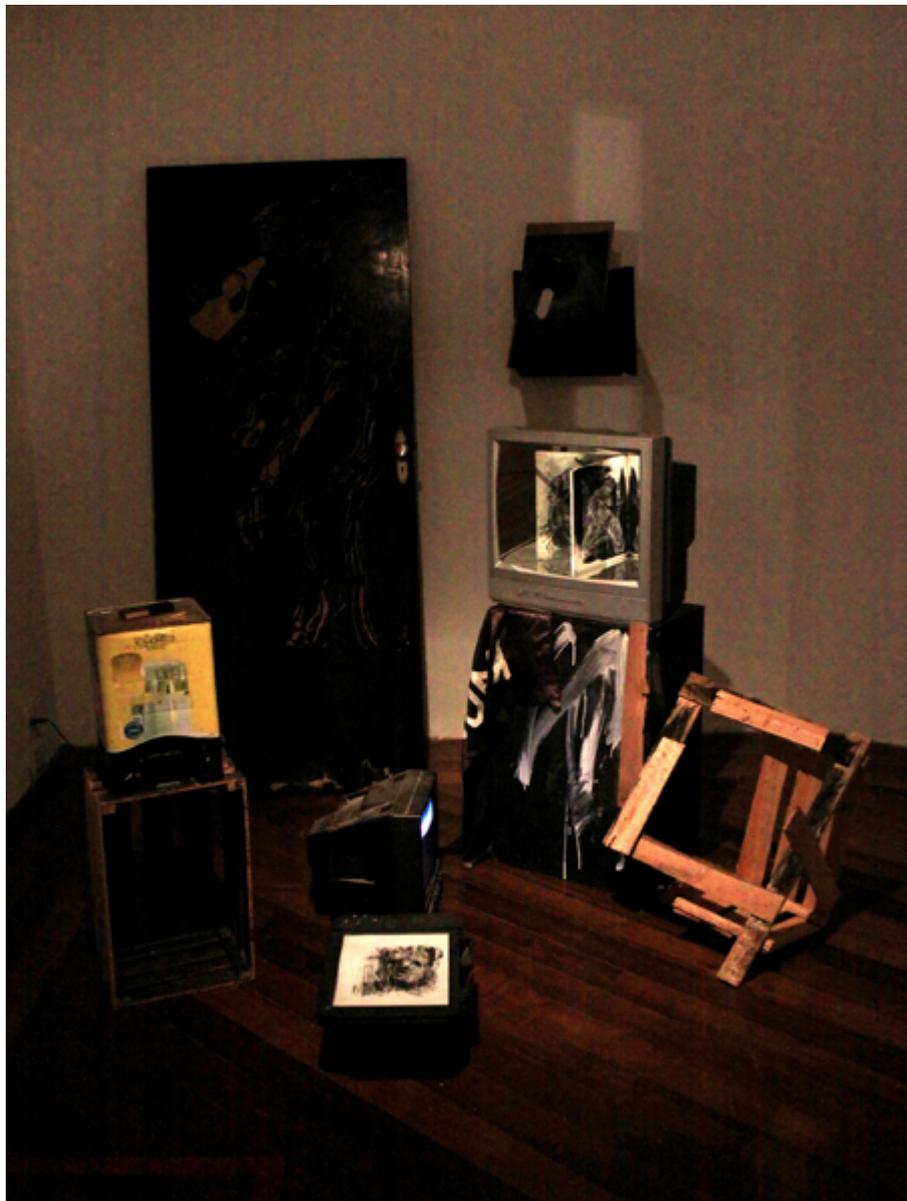
EXPOSIÇÃO

NICOLLE CRY S

PRISÃO

2017

O meu trabalho se define como um não-lugar. Não tenho um eixo específico, mas posso dizer que dialogo com algumas linguagens: a fotografia, o desenho, a gravura, a construção na tridimensionalidade, a escrita, o som, o vídeo. Tenho algumas influências, mas gostaria que não fossem definidoras (pois podem mudar) poderia dizer o nome expressionismo. Fiz algumas performances, vendi poesia na rua, fiz alguns curtas e participei do projeto de música eletrônica Decadência Mode. Atualmente, estudo no curso de Belas Artes da UFRRJ, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e estou iniciando a Revista Conceptus.



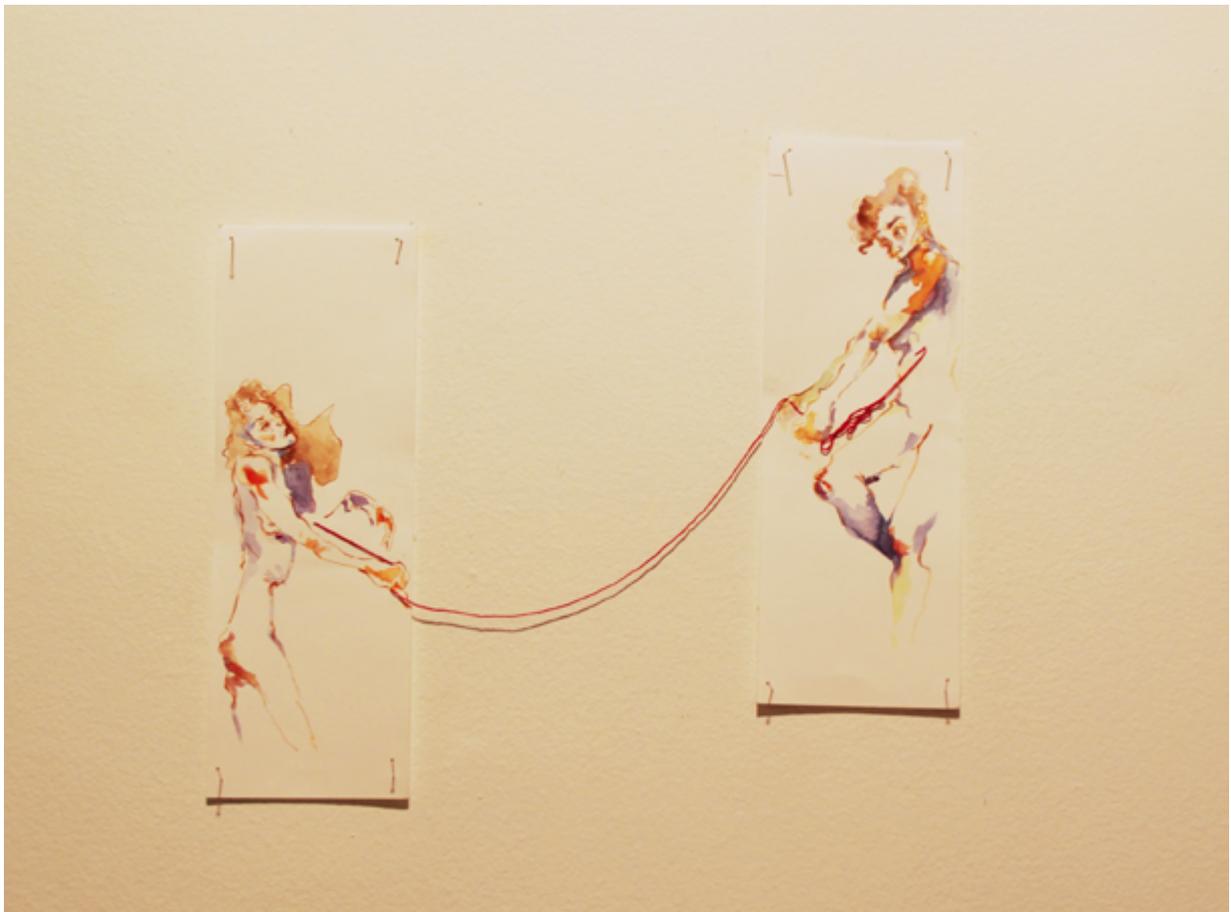
EXPOSIÇÃO

PAULA ISABELLE

WAR ZONE

2017

Paula Isabelle é estudante de graduação em pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e bacharel em Comunicação social pela Universidade Federal Fluminense (2014). Atualmente, sua pesquisa artística se concentra em estudos acerca de questões que envolvem o corpo, expressão corporal, identidade, e relações sociais. A artista trabalha aliando as linguagens da fotografia e da pintura, dedicando-se, majoritariamente, ao emprego da técnica da aquarela.



EXPOSIÇÃO

PEDRO AMBROSOLI CORES PROIBIDAS 2017

Concepção: Pedro Ambrosoli

Performers: Allan Corsa, Daniela Cassinelli, Elilson, Felipe Barros, Guilherme Tarini, Leonardo Tavares, Luana Fonseca, Matheus Pinheiro, Mayara Velozo, Pedro Ambrosoli, Walla Capelobo, Zene Gatynha Martins

Fotografias: Aline Beatriz de Souza, Rodrigo Pinheiro, Silvia Schiavone, Thainá Barcelos

Pedro Ambrosoli é mestrando em História da Arte pela Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, graduado em História da Arte pela UFRJ, curador e artista interdisciplinar. Se interessa em pesquisar imagens e corpos que escapam aos nomes e se movem através no tempo como anunciava Aby Warburg (1866-1929). Já expôs em coletivas e individuais no Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Quadrienal de Praga 2015, Casa Daros e Instituto Cultural Gêrmanico de Niterói.



EXPOSIÇÃO

RODRIGO PINHEIRO

SUGADOURO

2017

RALO-SUGADOURO

2017

Rodrigo Pinheiro, artista-pesquisador estudante do curso de graduação Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFRJ. Atualmente, sua pesquisa vem se desdobrando em proposições interativas a partir da criação de objetos e linguagem vídeo.



EXPOSIÇÃO

SILVIA SCHIAVONE

HYSTERIMENTAL - ÚTEROS FRAGMENTADOS

2017

Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade do Rio de Janeiro (2017). Tem trabalhado principalmente com as articulações entre arte e manualidade, feminino e sagrado, rituais no fazer artístico e contingência, artesanaria e costura. Tem realizado trabalhos plásticos com foco no feminino e na poética relacional. Atualmente vem desenvolvendo uma pesquisa a respeito das doenças pélvicas, a iconografia do útero, e a inserção da mulher no espaço de arte.



EXPOSIÇÃO

THIAGO ORTIZ

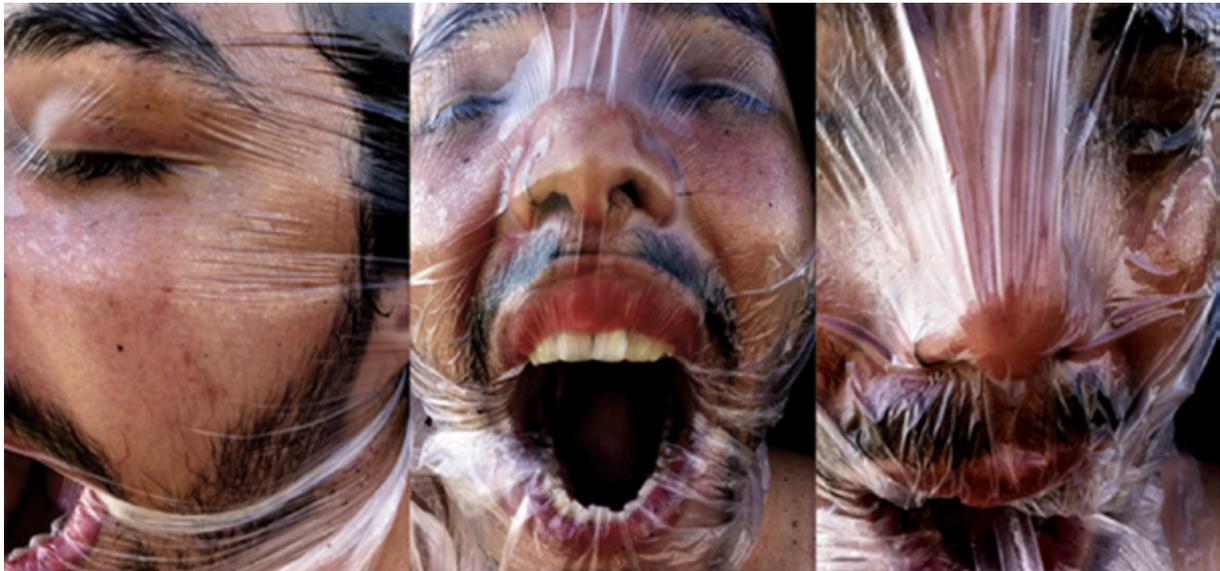
BARRICADAS CORPORAIS I - BLOQUEIO POR ASFIXIA

2013

HABEAS CORPUS (QUE TENHAS O TEU CORPO)

2013

Nascido no RJ, Thiago Ortiz tem 30 anos. Artista visual, é aluno da EBA/UFRJ e já frequentou cursos na EAv Parque Lage. Sua pesquisa artística percorre os caminhos da história do Brasil, tentando estabelecer um diálogo com a narrativa do país, no que tange aos processos políticos, culturais e religiosos. Sua poética de trabalho aborda questões sobre as religiões afro-brasileiras e também sobre as lacunas deixadas pela ditadura no Brasil.



EXPOSIÇÃO

VITOR CANHAMAQUE MÁSCARA DE IMERSÃO 2017

Iniciou seus estudos em artes na EAV Parque Lage no ano de 2015 na experimentação da linguagem pintura e, em 2017, ingressa na Escola de Belas Artes da UFRJ. Em um processo de reconexão com a essência do indivíduo, o artista imerge em uma densidade de azuis explorando dualidades inerentes a isso – meditação e inquietação, interno e externo. A angustia aqui traduzida sob a grafia dos olhos convida o visitante a explorar essas camadas de questionamentos, um concentrar em si.



EXPOSIÇÃO

YAGO TOSCANO

ANTI-JARDINAGEM

2017

Yago Toscano, nascido em Rio de Janeiro (BR). Yago Toscano é artista visual, curador, crítico, professor e pesquisador. Através de acontecimentos instalativos, fotografias, objetuais, esculturas e outros dispositivos-situações, o artista trata de relações entre arte, políticas públicas, commodities, produtos/produções da terra e transespecismo nas vias políticas, sociais e transdisciplinares.





CRÍTICA

NOTAS SOBRE I PEGA

João Paulo Ovídio

As críticas sobre o I PEGA foram desenvolvidas e selecionadas de duas formas. A primeira, de João Paulo Ovídio, integrante da equipe da revista Desvio, que acompanhou todo o processo de elaboração e realização do I PEGA. As outras duas foram selecionadas mediante edital público para selecionar pessoas de fora do processo para escrevê-las.

O PEGA comprova os esforços do corpo editorial¹ da Revista Desvio em ampliar os lugares de discussões, contemplando a priori obras e artigos de graduandos em Artes no Rio de Janeiro, mas sem excluir a participação de pós-graduandos e até mesmo pesquisadores independentes. Com essa iniciativa a Desvio é transportada do campo virtual para o físico, ocupa o espaço com sons e imagens, de ordem sensorial, evoca a participação dos agentes. O Encontro é o primeiro de muitos frutos a ser colhido – e publicado – o grande e ambicioso passo inicial, a luta por voz e vez, ação necessária em tempos difíceis.

Na busca por construir uma integração entre as universidades cariocas, a proposta da 3^a edição da Desvio foi durante muito tempo o sonho dos estudantes, assim sendo, essa publicação possui caráter especial por transformar uma antiga ambição em uma ação concreta. Torna-se importante ressaltar que tal proposta é uma realidade há anos para os pós-graduandos em Artes, não sendo necessário se deslocar para longe na procura de exemplos, vide o XXI Encontro de Pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ: **Políticas Incendiárias**, realizado concomitante ao I PEGA. Ambas as mostras ocorrem no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, inauguradas no dia 14 de outubro e com encerramento previsto para o dia 11 de no-

vembro. Entretanto, os Encontros se diferenciam em seus objetivos, visto que o I PEGA preza em construir um evento com a participação de alunos de diferentes universidades, tanto na concepção quanto na organização do projeto. O Políticas Incendiárias, apesar de em ato solidário abraçar os irmãos da UERJ², configura-se como Encontro da Pós-Graduação da UFRJ, indicando a grande anfitriã no título³. A organização de tal Encontro está centrada na mão de uma única instituição, porem a principal diferença com o I PEGA diz respeito ao engatinhar desse em relação à longa trajetória da primeira.

A diferença de vinte anos entre esses dois eventos permitem nos atentarmos para algumas questões, por exemplo, a pós-graduação é aclamada como lugar de pesquisa por excelência, ao passo que são pífias os incentivos de pesquisa na graduação. As jornadas de iniciação científica não contemplam as demandas e especificidades dos graduandos em Artes, o evento por englobar todos os cursos da universidade se torna genérico, impedindo um retorno consistente para os trabalhos apresentados. Em poucas palavras, as jornadas servem para cumprir protocolo, e nada mais. Diferente da pergunta sem resposta, *O que veio antes: o ovo ou a galinha?*, na ordem natural a graduação antecede a pós-graduação, sendo assim, por quê as universidades não se preocupam



em construir integrações sólidas entre essas? É fundamental formar pesquisadores hábeis a dar continuidade aos seus estudos nos programas de pós-graduações. Reitero que tais afirmações são pautadas nos cursos de ensino superior de Artes visuais no Rio de Janeiro, pois careço de informações relativas à condição das instituições de outros estados, contudo acredito serem semelhante a nossa realidade, senão pior.

Através da Plataforma de Emergência, programa de extensão do CMAHO, a revista *Desvio* lançou uma convocatória para reunir todos os interessados em colaborar na organização do evento. A primeira reunião, no dia 19 de junho às 17h30, serviu para definir a temática geral: **a pureza é um mito**, estruturar o edital e formulários de inscrição, delegar funções e estabelecer um calendário. Exatamente duas semanas depois foi lançada a chamada para o envio de propostas acadêmicas, comunicações livres e obras artísticas. Atribuo como diferencial a esse Encontro a iniciativa da comissão organizadora em ceder dias e horários para sanar as dúvidas dos candidatos, isto é, dispor de pessoas a fim de explicar passo a passo as normas do edital, visto que para muitos a submissão de trabalho era uma experiência inédita.

A comissão organizadora do Encontro da graduação resolveu estender o prazo das inscrições, prorrogou o limite para o dia 21 de agosto, concedendo aos interessados mais uma semana. O Encontro da pós-graduação fez o mesmo, entretanto, esbanjaram generosidade ao alongar o prazo por mais um mês. As propostas foram enviadas para o I PEGA até o último minuto, e em seis semanas o Encontro recebeu cerca de 80 propostas divididas em três categorias⁴, tal número foi motivo de orgulho e comemoração em razão da concorrência com o evento do PPGAV, ante-

riormente citado, e a VI Bienal da Escola de Belas Artes da UFRJ⁵, ambos os encontros consolidados pela universidade. A título de curiosidade, os artistas Pedro Ambrosoli e Yago Toscano estão presentes tanto na exposição do I PEGA quanto na mostra organizada pelo PPGAV, portanto é possível contrapor as suas obras, tencionando relações e compreendo melhor a poética que as tangenciam. Outros artistas selecionados para o Encontro das graduações em Artes também fazem parte da VI Bienal, são eles: Alice Ferraro, Gabriel Fampa, Mariana Paraizo e Rodrigo Pinheiro. Tais artistas, com exceção de Fampa⁶, apresentam trabalhos diferentes na VI Bienal.

Possibilidades geram escolhas, e acredito que os envolvidos conseguiram transmitir a seriedade necessária para alcançar quantidade expressiva de inscrições. Deadline. Nenhuma outra alteração foi realizada no cronograma, conseqüentemente os co-curadores madrugaram com o propósito de gerar o parecer de todos os inscritos a tempo. No dia após o término das inscrições, a equipe se reuniu para debater quais propostas deveriam ser aceitas, aceitas com ressalvas ou recusadas. A conversa contribuiu para discutir cada proposta, distinguir a linha tênue entre algumas comunicações livres e performances, a reunião também foi útil para grifar as especificidades das obras, se essas requeriam tomada, luz, parede, pedestal, etc. No edital constava uma lista de materiais e equipamentos de apoio disponíveis aos artistas, no entanto, eles deveriam solicita-los no ato da inscrição. Tal disponibilidade parte do interesse da comissão organizado em fornecer recursos básicos para os proponentes, sobretudo àqueles que carecem de equipamentos e dependem desses para expor seus trabalhos.

Foram classificados com ressalvas os artistas que necessitavam de acompanhamento, uma conver-

sa para melhor compreensão do trabalho, seja de ordem técnica ou poética. Algumas inscrições foram recusadas por apresentarem proposta confusa, não cumprirem as normas do edital e até mesmo por outras questões de viabilidade; em determinados casos optamos por selecionar uma proposta do artista, recusando as demais⁷. Recentemente assisti uma performance recusada no I PEGA, pude ter uma dimensão maior do trabalho, também serviu para comprovar a minha desconfiança da impossibilidade de realiza-la nas dependências do CMAHO. No cargo de assistente de produção da VI Bienal pude comparar as propostas entre as duas mostras, encontrar artistas recusados aqui sendo aceitos lá, e vice-versa, como também percebi as diferenças nos quesitos de avaliação adotados por uma comissão de seleção em relação a outra. Apesar da Bienal negar as seções rígidas de outrora, a comissão mantém a preocupação de contemplar alunos de diferentes cursos, graduandos e pós-graduandos, atitude que preza por afirmar a pluralidade da instituição e evitar hegemonias.

No dia 01 de setembro, data de divulgação dos aprovados, os artistas foram divididos entre seis co-curadores⁸, os quais se responsabilizaram por fazer o acompanhamento crítico e articular as obras. A princípio a equipe de curadoria criou os seguintes eixos: corpo e violência, gêneros e sexualidades, memória e narrativa, instituição e profissão artista, e o espaço público. Tais contribuíram como ignição, pois durante o processo expográfico esses agrupamentos foram contaminados, ou seja, a mostra não apresenta as obras dentro de núcleos fechados, ao contrário, essas foram distribuídas na busca por relações e diálogos não estabelecidos previamente. O corpo editorial da *Desvio*, incluindo os novos colaboradores, encarregaram-se de revisar os artigos acadêmicos, os quais integram a presente edição

da revista. Também houve a preocupação de estabelecer uma curadoria com os textos, considerando as aproximações temáticas, materializadas nas mesas de comunicações dos três últimos dias do Encontro.

A semana antecedente a abertura da exposição foi um período de grandes tensões, contudo o estresse gerou ensinamentos valiosos para todos os envolvidos com a montagem do I PEGA. Acredito ser necessário adotar postura mais rigorosa na próxima edição, visto que alguns participantes foram displicentes, desse modo certas conturbações podem ser evitadas. Aproveito essas linhas para manifestar o meu desapontamento, não com o Encontro, mas com os artistas que declararam impossibilidade de integrar a mostra praticamente as vésperas da abertura. Tal situação é bastante preocupante dado que são raros os centros culturais que acolhem os novos artistas, em especial os quais não partilham da ideia do *curador-legimitador*, quer dizer, dessa figura responsável por indicar quem é digno ou não de expor suas obras. Os desistentes, apesar de poucos, provocaram desfalques, sendo necessário repensar e adaptar, na medida do possível, o projeto expográfico. Os co-curadores mantiveram esforços para se comunicar com os artistas, portanto, a falta de satisfação sobre a participação ou qualquer postura semelhante demonstra mau-caratismo. Não se faz uma exposição coletiva “nas coxas”, pois cada trabalho merece uma atenção específica, e talvez falte essa consciência em algumas pessoas, as quais acreditam que estaremos sempre à disposição.

A comissão organizadora estipulou uma data limite para a entrega das obras no CMAHO, entretanto alguns casos foguiram a regra, por exemplo, a intervenção *Sugadouro*⁹ de Rodrigo Pinheiro. Inicialmente o artista propôs expor somente o

vídeo, mas devido o caráter interativo da obra, a comissão entrou em consenso e o convidou para intervir na galeria. Por causa da condição perecível da intervenção o artista se responsabilizou em monta-la no dia da abertura do I PEGA. Ao entrar na galeria o visitante depara-se com o aviso: **experimental descalço**, sendo convidado pelo artista para pisar no *Sugadouro*. Uma chapa de papelão retangular revestida com fita isolante, a face da cola encontra-se exposta ao toque, o pé que pisa na obra se sensibiliza e se contamina. Parafraseando Heráclito, o visitante ao retornar a mesma obra, nem a obra é a mesma obra, nem o visitante é o mesmo visitante. O desgaste pelo tempo fará de *Sugadouro* até o final da exposição outra obra, logo o visitante gozará de uma nova experiência.

A mostra do I PEGA se inicia ainda do lado de fora, acima da porta da galeria do 1º andar, com a *Faixa de divulgação* de Camilla Braga. Gostaríamos de expor a obra na rua, mas não foi possível por questão de autorização, além dos riscos de danificação causados pela chuva e o vento. Camilla apresenta como proposta uma faixa, onde indica sua profissão, artista contemporânea, e oferece os serviços de performance, videoarte, instalação, fotografia, etc, práticas oriundas da contemporaneidade. O *etc* dá brecha as mais diversas interpretações, deixa implícita a técnica e dificulta as classificações da obra, vide o *Salão da Bússola* (1969)¹⁰. A faixa de Camilla, dotada de humor, ao questionar o trabalho do artista, e a multiplicidade de seu fazer, a aloca no hall dos artistas-etc. *Faixa de divulgação* dialoga com *Comunhão* de Agrippina R. Manhattan e *Arte Barata + Falência* de Cyanogaster Noctivaga, pois a obra desses três artistas tangem a questão da profissão artista.

Dentro da primeira galeria encontramos *Comu-*

nhão sobre um totem, um frasco de perfume com líquido de coloração terrosa, o qual é composto por álcool, propilenoglicol, sangue e água deionizada. Diferente do perfume Fame de Lady Gaga, o qual sofreu rumores de ter em sua composição sangue e sêmen, Agrippina de fato dá o seu sangue pela arte. O título e a composição propicia analogia com a mitologia cristã, visto que Jesus Cristo doou seu corpo e sangue em ato de sacrifício, assim sendo a artista também convida o público a partilhar de sua essência. Estamos diante de uma obra que indaga ao público sobre a sua obseção com a produção artística, chegando aos níveis mais extremos, o do consumo da seiva do artista. Na última galeria, Cyanogaster estampa seus lambe-lambes, facilmente confundidos com anúncios publicitários encontrados nas ruas da cidade, e por meio desses propõe questionamentos sobre as condições de trabalho dos artistas, muitas vezes submetidos a ofertas ínfimas.

O dia da abertura contou com apresentação de três performances. Não desfrutei da oportunidade de assistir a primeira, *Encontro de escrita coletiva* de Thaina Farias, Victor Oliveira e Daniele Noronha, marcada para as 14h30. A proposta em questão sofreu diversas alterações até chegar ao seu formato atual, e não obstante da frase-dispositivo proposta pelo grupo de artistas: “*Cartas marcam datas, mas nós perdemos as datas*”, de fato perdi a performance. Na primeira galeria, às 16h, Amador Gozanga Amador realizou a segunda apresentação da abertura do I PEGA, uma leitura performática de prescrições antes poéticas do que médicas. Amador inscreveu somente a comunicação livre, e semelhante ao caso de Rodrigo Pinheiro, convidamos o artista a expor os *Cuidados de si #6 (prescrição)*. Só após ver Amador em cena percebi o erro de não termos proposto o mesmo convite para Jandir Jr., posto que os dois são parceiros na série *Amador e Jr. Segurança Pa-*



*trimonial LTDA*¹¹. De qualquer modo, no dia 09 de novembro, primeira data das comunicações do I PEGA, esses dois artistas estão “escalados” para integrar a mesma mesa. Tal dupla também integra o eixo profissão artista.

A terceira e última performance do dia ficou por conta de Júlia Vita com *Trabalho doméstico*, a apresentação foi registrada por João Arthur e se encontra disponível no facebook da artista¹². Júlia iniciou a performance em silêncio e terminou sem proferir uma palavra sequer, o espectador foi alocado na posição de voyeur, pois a artista não estabeleceu contato visual em nenhum momento, concentrou-se unicamente em realizar o trabalho. O adjetivo doméstico se refere ao ambiente do lar, ou a qualidade de mansidão, ser domesticado, ao passo que o substantivo cumpre a função de nomear o sujeito que presta serviço ao lar. A artista incorpora os múltiplos significados dessa palavra ao exercer o *Trabalho doméstico*, lava e enxagua as camisinhas na busca por purificação, e no varal as estende e deixa secar com o tempo. Tal material foi exposto como registro da performance, vestígio de sexo anterior aquela ação, não sendo possível afirmar troca de afetos entre a performer e o parceiro, temos somente a certeza que o ato foi consumado. Como um diário aberto, a artista constrói uma imagem onde as interpretações variam entre a narrativa de intenso desejo carnal ou exploração sexual.

Além das performances na abertura da mostra, o I PEGA contou com apresentações ao longo de quatro semanas, sobretudo no que diz respeito aos três últimos dias da mostra – 09, 10 e 11 de novembro – coincidindo com as datas da programação das comunicações livres e acadêmicas. O Encontro se propôs a divulgar as atividades, no entanto, alguns performers optaram por trabalhar com o imprevisto, apresentar a ação para o

público espontâneo do CMAHO. A mostra contou com artistas que construíram instalações para a realização da performance, outros que apresentaram registro do trabalho em outro local, e até mesmo os quais não estavam presentes no início da mostra e passaram a estar com os vestígios da ação. Além da performance, alguns artistas solicitaram espaço para falar um pouco sobre a obra e o processo de pesquisa. O Encontro, desse modo, conseguiu articular pesquisadores e artistas, exemplificado em sua programação de encerramento, onde será possível compartilhar os desafios da escrita e do fazer, ou melhor, o pensar arte de modo crítico.

O I PEGA, de modo geral, pode ser considerada uma mostra de sucesso, seja pelo retorno dos colegas e profissionais em História da Arte, ou pelo número de visitantes e publicações nas redes sociais, o importante é a abertura para discussões e a visibilidade alcançada. É necessário produzir ajustes para a próxima edição, quando será possível criar contraposições e verificar os acertos e equívocos desse projeto. Estar na comissão do evento me permitiu uma compreensão maior das demandas de elaboração e montagem de exposição, tal como também pude conhecer novos artistas, ficar a par da produção desenvolvida nos obscuros ateliers das universidades, pois são raros os momentos em que esses encontram a luz. Esperamos, no plural, pois não falo só por mim, mas por toda equipe editorial da revista *Desvio*, que o I PEGA sirva como vitrine, espaço de divulgação os novos artistas cariocas, os quais esperamos reencontrar nas vias do cenário artístico carioca.



NOTAS

1 Daniele Machado, Gabriela Lúcio, João Paulo Ovidio e Thiago Fernandes.

2 Mostra Painelas de pressão com curadoria de Fernanda Pequeno.

3 O Encontro do PPGAV é organizado por alunos da UFRJ, porém acolhem propostas de pesquisadores de outras unidades. E apesar dos Programas de Pós-graduações em Artes possuírem seus próprios encontros, desde 2010 ocorre bianualmente o PPGA – Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-graduação em Artes Visuais do Estado do Rio de Janeiro, o qual é organizado pelo PPGAV/UFRJ, PPGCA/UFF e PPGArtes/UERJ.

4 O encontro recebeu 6 comunicações livres, 14 artigos acadêmicos e 59 obras artísticas.

5 A inauguração da VI Bienal da EBA está marcada para o dia 17 de novembro, no Museu Nacional de Belas Artes, uma semana após o encerramento do I PEGA. O tema escolhido para mostra foi Reflexos.

6 Gabriel Fampa expõe no I PEGA a obra *Miniatu-
ra (2017)* e *cúmulo (2017)*, no entanto, somente a primeira foi aceita na VI Bienal.

7 Os artistas Gabriel Fampa e Thiago Ortiz são os únicos a participar da exposição com duas obras.

8 Co-curadores: Ana Noronha (UFRJ), Ana Pimenta (UFF), Daniele Machado (UFF), Felipe Amancio (PUC), Pedro Pessanha (UFF) e Thiago Fernandes (UFRJ).

9 Rodrigo Pinheiro. SUGADOURO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hgWwgzl8o84>>. Acesso em: 15 out. 2017

10 No regulamento do Salão da Bússola constava que os artistas poderiam inscrever as obras nas categorias de desenho, escultura, objeto etc. Muitos artistas optaram por inscrever o trabalho como etc, e tal episódio ficou conhecido pejorativamente como Salão dos Etc.

11 A dupla se veste com traje formal, uniforme padrão para seguranças institucionais, a fim de causar estranheza ao público com as atividades performáticas, as quais são inesperadas visto que diferem das funções associadas a tal figura.

Júlia Vita. Trabalho Doméstico. Disponível em: <<https://www.facebook.com/julia.vita.98/posts/1562342600495922>> Acesso em: 17 out. 2017.

CRÍTICA**ÚTEROS HISTÉRICOS****Adeilma Costa**

Ao visitar a exposição do 1º PEGA – Encontro de Estudantes de Graduação em Artes do Estado do RJ, o público se depara com uma cama forrada com um lençol branco na última sala de visitação. Esse leito passaria despercebido facilmente por um visitante distraído que passa em média de 15 a 20 segundos em frente a um trabalho artístico. O que tem de diferente numa cama de solteiro forrada com um lençol branco? Olhando mais uma vez percebemos uma estampa bem peculiar em um tom terroso: úteros estampados por todo o tecido branco.

O lençol estampado com as silhuetas de úteros faz parte do trabalho “Hysterimental – úteros Fragmentados” de Silvia Schiavone. A palavra Hysterimental vem de Hysterical que pode ser traduzido como histérico. Úteros históricos fazem alusão à Era Vitoriana, século XIX, na qual as mulheres desviavam seu comportamento da normalidade subserviência esperada por uma sociedade conservadora, eram tratadas como doentes históricas. Para acalmar a irritabilidade feminina proveniente das frustrações sexuais ocasionadas por maridos que não conheciam o corpo de suas mulheres, foram inventados os vibradores para combater a histeria feminina. Não foi porque os médicos eram preocupados com prazer e bem-estar das mulheres. Pelo contrário, os homens acreditavam que as mulheres não eram capazes de sentir prazer em suas relações sexuais. Os doutores alegavam que se cansavam muito tratando essas mulheres ditas históricas e a necessidade fez com que os vibradores fossem inventados para poupar as energias deles no tratamento nos consultórios médicos. Os orgasmos

das mulheres eram chamados de paroxismos pelos médicos vitorianos. Além de curar “a histeria”, o aparelho servia como estímulo para as mulheres engravidarem. Porém, para o inventor do dispositivo, o médico Isaac Baker tinha seus efeitos colaterais:

Baker argumentava que a manipulação profissional do clitóris curava a histeria, mas isso só piorava o problema, porque as mulheres continuavam voltando, cada vez mais frequentemente, para receber tratamento. Para ele, a única solução eficaz era a retirada cirúrgica do clitóris¹.

Se a mulher tivesse gostando de usar o vibrador era porque não estava servindo ao propósito de cura da histeria. O que na verdade não era doença, era apenas a ignorância de uma sociedade machista e retrógrada que enxergava a mulher como uma reprodutora da espécie humana que deveria ser domesticada, recatada e do lar. Aliás, a retirada do clitóris é uma prática bastante comum na África:

A clitoridectomia, como é chamada, é um ritual de passagem, ou iniciação, praticado na África, Oriente Médio e sudeste asiático há 2000 anos. (...) e os povos que fazem a clitoridectomia acreditam que ela ajuda a manter a virgindade das solteiras. Além disso, reforçaria a identidade do grupo².

Analisando o design da estampa dos úteros do trabalho de Silvia Schiavone em tom marrom, nos remete aos mitos dos nativos americanos da

Terra como um útero no qual a vida nasce fertilizada pela chuva surgindo do seu interior os seres vivos. Após a morte retornam para mesma terra que os gerou para renascer em outra forma. Gaia, Geia ou Gé é a personificação para Mãe-Terra ou mãe-natureza e deusa primordial que surgiu do caos e do nada gerando os titãs, ciclopes e titânides com sua união com Urano, seu filho.

Gaia é a personificação do antigo poder matriarcal das antigas cultura Indo-Européias. É a Grande Mãe que dá e tira, que nutre e depois devora os próprios filhos após sua morte. É a força elementar que dá sustento e possibilita a ordem do mundo. Nos mitos gregos, os conflitos entre Gaia e as divindades masculinas representam a ascensão do poder patriarcal e da sociedade grega sobre os povos pré-existentes³.

A cor branca do lençol estampado pode evocar a ideia de pureza imaculada, virtude e inocência. O branco é a cor da novidade, do começo, do vazio e do silêncio. É também chamada de “cor da luz” porque reflete todas as cores do espectro. A cor branca reflete todos os raios luminosos proporcionando uma clareza total, sugerindo uma libertação, que ilumina o lado espiritual e restabelece o equilíbrio interior.

O branco é símbolo da paz, da espiritualidade, da inocência e da virgindade. Na cultura ocidental a cor branca está associada à alegria, enquanto no oriente está associada à morte, ao luto e à tristeza⁴.

Uma das pinturas mais viscerais de Frida Kahlo: Hospital Henry Ford ou Cama Voadora (1932) mostra a artista marcada por uma vida de sofrimento devido a sucessivas tragédias em sua vida e a impossibilidade de gerar filhos por causa de

seu corpo frágil. Apesar de todas as dores que ela teve que conviver durante a sua vida, soube mostrar a sua fortaleza interior através de suas pinturas. Nesta pintura, ela manifesta o seu luto pela perda de seu filho. Vemos uma linha vermelha como uma artéria que liga vários elementos que compõe o quadro de tristeza de Frida: o feto do filho abortado, a bacia onde fica o útero vazio, a coluna cervical, um caracol que se arrasta para se locomover, uma flor e um autoclave. Além da cama com lençol branco que pode simbolizar o vazio e o luto.



“Hysterimental – úteros Fragmentados” de Silvia Schiavone (2017). Foto da autora.



“Hospital Henry Ford ou Cama Voadora”, Frida Kahlo (1932).

Há semelhanças entre “Hospital Henry Ford ou Cama Voadora” de Frida Kahlo e “Hysterimental – úteros Fragmentados” de Silvia Schiavone,



entre elas estão: a cama vazia pelo luto da perda de um filho e o vazio pela ausência física de alguém na cama hysterimental; o desenho da bacia vazia de Frida sem o útero se relaciona com os úteros que se repetem ao longo do lençol; a cama do hospital está sobre uma paisagem urbana sem vegetação e o tom terroso dos úteros estampados no lençol onde não há vida sendo gerada.

Em ambos os trabalhos há úteros histéricos. Úteros que gritam que clamam por algo além das vontades alheias e que repetem seus desejos para serem ouvidos. Pedem por liberdade de expressar seus sentimentos mais profundos sem ser importar com a censura da sociedade. O empoderamento dos úteros fragmentados pela histeria do mundo misógino.

Adeilma Costa é artista visual. Graduanda em licenciatura em Artes Visuais pela UERJ. Ad Costa (nome artístico) seguia outra carreira como pedagoga formada pela UERJ antes de iniciar a faculdade de artes visuais. Aquarela possibilitou novas possibilidades artísticas, no entanto o ingresso à faculdade em Artes Visuais ampliou seu repertório imagético culminando na produção de objetos artísticos com cunho político e social. Fez exposições coletivas no Rio de Janeiro pela COART-UERJ em 2016, “A Exposição” com Coletivo Forja no Centro Cultural Laurinda Santos Lobo em Santa Teresa, cidade do Rio de Janeiro. Mostras COART 2014.1 e 2014.2 junto com o Coletivo Aquarelas Cariocas. Sua última exposição coletiva foi no evento “Olha Geral” em 2017 também pela COART- Uerj.
<https://adeilmacosta.blogspot.com.br>
adeilmacasado@yahoo.com.br

NOTAS

- 1 <https://eravitoriana.wordpress.com/2016/02/10/histeria-o-orgasmo-feminino-e-a-estranha-invencao-dos-vibradores-no-seculo-xix>. Acesso: 28/10/2017.
- 2 <https://super.abril.com.br/saude/a-retirada-do-clitoris-e-comum-na-africa/> Acesso: 28/10/2017.
- 3 <http://aslendasdamitologiagrecoroma.blogspot.com.br/2009/04/gaia.html> Acesso: 28/10/2017
- 4 <https://www.significados.com.br/cor-branca/> Acesso: 28/10/2017.
- 5 <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-traditional-mexican-votive-paintings-that-inspired-frida-kahlo> Acesso: 28/10/2017.

REFERÊNCIAS

- Kathleen, Martin. Rosennberg, Ami. *O Livro dos Símbolos: Reflexões sobre imagens arquetípicas*. Ed. Taschen, 2010.
- Oxford University Press 2007. *Dicionário Escolar Oxford Português-inglês. Inglês- Português. Edição atualizada de acordo com novo acordo ortográfico 2015*.



CRÍTICA

Thales Valoura

Prazer, eu sou a mudança.

Dizem por aí que gosto de romper com as tradições dadas pela sociedade de cada época, de me juntar às vezes com certas teorias e programas políticos e chutar baldes cheio d'água para tudo transbordar. Sim, tudo verdade.

Nos momentos de tensão, surjo para abrir novas portas. Nos momentos de escuridão, para dar esperança. Nos de esperança, movimento.

Faço. Refaço. Esperansiono. Destensiono. Ajudo a mover. Crio.

Dou chance a novas ideias. Quebra de paradigmas, preconceitos, construções. Desconstruo. Ou pelo menos tento.

Tento.

Tento com outros.

Tento com outras. Tento.

Há 50 anos no Brasil, em meio a politicagem barata e repressões nada baratas, me juntei aos artistas. Cantando Domingo no Parque com Gilberto Gil e os Mutantes no Festival da Canção, fazendo Terra em Transe com Glauber, estive presente no afã de ajudá-los a respirar num ar poluído de conservadorismo. Estar num Museu de Arte Moderna, tão impregnado de “ismos” europeus, questionando o modo de fazer arte junto com Oiticica foi tão prazeroso quanto estar na primeira greve geral do Brasil com as mulheres há 100 anos. Hélio Oiticica (e outros organizadores) lançou meu nome nas grandes paredes do

Museu, travestido logicamente de frases e palavras mais prazerosas. Meu nome dá medo, eu entendo.

Meu nome dá tanto medo que em pleno século XXI estou sendo acusada de humilhar os bons costumes da família, e de dar voz à pedofilia, à zoofilia e a outras “ilias”. Veja só! As múltiplas manifestações artísticas, trazendo os problemas sociais à tona, estão sendo questionadas. Logo nos séculos em que juntei forças com a arte contemporânea para desconstruir os padrões europeus de “belas artes”. Que desprogresso! Estudantes de artes tendo que revisitar discussões de 50 anos atrás, não como algo já superado e avançado, mas novamente somando forças para seguir com nossos diversificados desejos e questionamentos.

Ao mesmo tempo fico feliz de poder estar com os homens para (re)questionar. Ainda mais feliz de agora poder estar junto com mulheres, gays, trans, negras/os, junto com a margem. Olha eu me juntando com novos corpos, novas vozes, novos olhares, novas manifestações artísticas.

Olha eu. Olha nós.

Na exposição do segundo andar do Centro Municipal Hélio Oiticica estamos todos lá olhando e sendo olhados.

Quem disse que não se pode ter toalha de mesa pendurada em uma parede de museu? Nem uma mesa de plástico e muito menos pichações? Mais mulheres artistas expondo sim, mais arte contemporânea sim, mais questionamentos levantados também – Olhando.



Uma cama arrumada é arte onde? Camisinha pendurada num varal? Sério? Um bololô de fios juntos? Uma placa cheia de cola quente? Até eu faço isso! Ai, quantas feministas, quanto mimi-mi. Tá tudo legal, mas senti falta de mais pintura e esculturas – Sendo olhado.

Todavia, contudo, entretanto, apesar de obras com conteúdo erótico estarem expostas atrás de uma cortina com classificação indicativa, cumprindo regras, a exposição escancara todas as portas possíveis fechadas para a tal liberdade de expressão. Uma pena alguns museus hoje em dia ainda forcem a barra com sua não acessibilidade, seus lugares de privilégios branco-ocidentais, essa posição áurea de não receber críticas. Assim, exposições como o I PEGA - Encontro de Estudantes de Graduações em Artes do Estado do Rio de Janeiro são vistas, muita das vezes, apenas por seus pares, chegando a ser não entendida por alguns e até criticada por outros tantos.

Será que tenho que me fazer mais presente?

Mas mesmo assim estou lá: estou com a presença maciça de fios em algumas obras, sendo eles para costurar, demarcar espaços ausentes, para virar um varal ou apenas para se misturar com outros fios e formar uma bola. Estou questionando problemas sociais com pichações em pratos de louças, na colcha da cama toda pintada com a genitália feminina, em lambe-lambes. Estou em outras formas de escrita, outras formas de apresentar textos, outras formas de ouvir os outros. Nas miniaturas, nas plantas a serem regadas, em receitas médicas e perfumes.

As diferentes formas de expressão das obras nesta exposição muito conversam com a parede vermelha de Oiticica em 1967. Novas maneiras de pensar e de se estar num mundo se fizeram

presente há 50 anos e ganharam outras forças e formas hoje. Estive tanto lá, quanto estou nesta exposição. Estou aqui também nestas linhas, desconstruindo formas acadêmicas de escrita.

A meu ver, acredito que meu dever tanto em 1967 como em 2017, com tanta força e carinho, é reconhecer que não estou sozinha:

Obrigada artistas por levarem nosso objetivo comum para além de nossos pensamentos.

Obrigada arte por me deixar ser quem eu sou e me propagar em seus lugares de comunicação. Estou sim na cabeça de muitos, mas estar num ambiente onde todos me almejam não há preço!

Obrigada novos ventos, novos ares, novas energias.

Ah! Querem saber mais de mim? Procurem conversar com os estudantes que (se) expuseram na primeira mostra de graduandos do Rio de Janeiro.

Thales Valoura, 24 anos, trabalha na Escola de Belas Artes da UFRJ há 4 e faz graduação em História da Arte na mesma Universidade. Freqüentador assíduo desde pequeno de exposições, teatros e salas de cinema, atualmente escreve sobre teatro para o site rotacult.

ARTIGO**INTERSEMIOSE NA DITADURA:
POESIA > VISUALIDADE < REPRESSÃO
ESTUDO DE CASO: EXPOESIAS**

Adriana Fernandes

Em pleno período repressivo da ditadura militar, as artes passavam por um processo de auto-questionamento quanto à forma e ao conteúdo. Os artistas em geral buscavam novos meios de expressão utilizando a hibridização de linguagens. Alguns eventos, como as Expoesias, foram oportunidades para abrir o diálogo entre as mais diversas produções pelo país e pelo mundo.

Palavras-chave: Expoesias; ditadura militar; poesia visual; intersemiose.

Introdução

No dia 24 de setembro de 1973, o colunista Zózi-
mo em seu espaço no Jornal do Brasil informava,
sob o título “Expoesia”:

- *A Expoesia I, a ser montada na PUC a partir de 22 de outubro, coletando material relativo à poesia sonora, visual e escrita, terá também uma seção de debates sobre cada um dos grupos atuantes dentro da poesia brasileira.*
- *A parte da poesia Neoconcreta será coordenada por Roberto Pontual; poesia Praxis, por Mário Chamie; poema Processo, por Moacyr Cirne; e a poesia Undergrãlia, por Reinaldo Jardim.*
- *Como prévia da Expoesia I, o Departamento de Letras e Artes da PUC abrirá dentro de uma semana a Exposição de Poesia Concreta Alemã, com o patrocínio, também, do Instituto Goethe.*

À frente da iniciativa do Departamento de Letras e Artes da PUC estava Affonso Romano de Sant’Anna, poeta, professor e crítico literário. A *Expoesia II* aconteceu em Curitiba e a *Expoesia III* em Nova Friburgo (RJ).

A idéia era realizar uma mostra da produção poética nacional para pesquisa de pós-graduação em Literatura na PUC-Rio.

A resposta dos poetas dos mais variados estilos e “escolas” ultrapassou os limites de uma mostra, transformando-se num ‘acontecimento’ na medida em que foi entendido como um questionamento à Ditadura, em plena fase de consolidação.

Para além desses limites, a experiência das *Expoesias* abre a possibilidade de se pensar os eventos nos termos de um processo intersemiótico, tal como pensado por Kothe (1981) e Plaza (2003). O que permite pensar as *Expoesias* nesses termos é a ênfase na visualidade, apontando na prática uma tendência a hibridização/ hibridização das linguagens artísticas.

O presente trabalho pretender tratar desta temática, com o objetivo de compreender as Expoesias como uma possível experiência no campo da intersemiose, perguntando-se, porém, sobre a consciência efetiva dos poetas/artistas e se eles assumiam tal perspectiva estética.

Arte e Intersemiose

A tradução intersemiótica é a expressão de signos de um meio para outro. Roman Jakobson foi um dos primeiros estudiosos que delineararam o conceito de intersemiótica, classificando as traduções em três formatos: intralingual (transcrição de um texto em outros signos dentro de uma mesma língua); interlingual (a tradução propriamente dita); e a intersemiótica (a transmutação de dados em outros signos de planos diferentes).

Segundo Jakobson, a tradução intersemiótica “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice-versa” (PLAZA, 2003, pág. 12).

O pensamento ou ideia, para ser comunicado, necessita ser traduzido em signo. O signo é uma mediação comunicativa entre seres sociais, e como tal, sujeito à interpretação e compreensão do receptor. Plaza (2003, pág. 20), citando Maria Lúcia Santaella, nos coloca que: “o símbolo é inevitavelmente

incompleto. Sua ação própria é a de crescer, desenvolvendo-se num outro signo”.

Na arte, a tradução intersemiótica atua como forma de diálogo e transição das questões sociais e políticas para um novo campo signífico, ao des-recontruir a memória relativa destes pontos, colo-

cando o interlocutor (o público) numa posição de identificação e estranhamento dentro desse contexto. Possibilitando, assim, novas interpretações sobre os fatos. Ainda em Plaza (op. cit., 2003, pág. 217):

A Tradução Intersemiótica de cunho poético pode ser contextualizada de duas formas: primeira, face ao contexto da contemporaneidade da arte, isto é, como política; segunda, como prática artística dentro dessa contemporaneidade, isto é, como poética.

O semioticista Flávio Kothe, ao abordar a questão em seu livro Literaturas e Sistemas Intersemióticos, nos traz uma interessante declaração:

A poesia não é apenas oscilação entre som e sentido (como afirmou Valéry), mas som e sentido se configuram nela em função do silêncio que os permeia e contra o qual se afirma. (KOTHE, 1981, pág. 06).

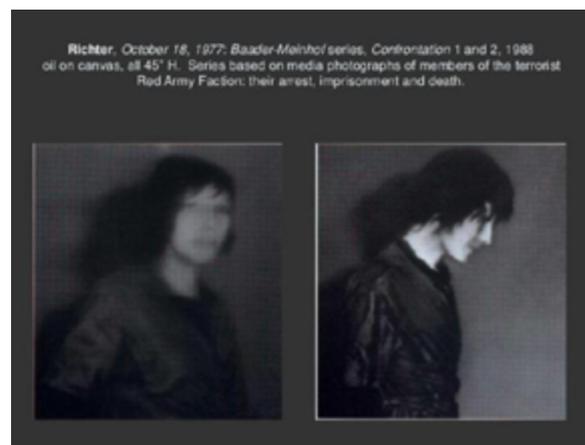


Fig.1: RICHER, Gerard; October 18, 1977: Baadr-Meinhof series, Confrontation 1 and 2, 1988. Óleo sobre tela. Série baseada em fotografias de membros da facção terrorista Red Army: sua captura, prisão e morte.

A título de ilustração citamos as obras de Richter (Fig.1) e Don Delillo sobre a experiência trágica do grupo Baader-Meinhoff. Richter, motivado

por este caso, cria uma série de pinturas a partir de registros fotográficos dos membros do grupo considerado terrorista: as prisões e mortes.

Já Don Delillo retoma o assunto e escreve um conto com o mesmo título (2002) tomando a exposição dos trabalhos do artista como pano de fundo.

No Brasil, há uma referência importante na obra “Primeiro de Abril”, no campo da literatura, de Salim Miguel (1994), na qual o autor recria, por meio da ficcionalização, a experiência da própria prisão nos primeiros dias do Golpe Militar de 64. Outro exemplo encontra-se no artigo de Nina Velasco (2007) a respeito do trabalho da artista visual Rosangela Rennó, na série Vulgo, realizada com base em imagens de uma penitenciária.

Interessa-nos, para examinar a experiência das *Expoesias*, situar a posição de Julio Plaza que, ao assumir a tradução de cunho intersemiótico como forma de arte e prática artística medular da contemporaneidade (PLAZA, 2003, pág. 217), destaca o caráter crítico desta no período anterior, na segunda metade do século XX, quando a arte era marcada pelos seus “poderes de negação”. A propósito, cita Octavio Paz (Hijos Del Limo, 1974) que aqui transcrevemos:

Hoje somos testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Já faz anos que suas negações são repetições; a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora. Não digo que vivemos o fim da arte: vivemos o fim da idéia da arte moderna.” (PAZ, apud PLAZA, 2003, p. 205-206)

Para falar das negações, temos, assim, de retornar ao campo da tradução intersemiótica tal como foi praticado no passado, mais claramente no Brasil, no que tange à poesia, na segunda metade do século XX. Nesse sentido, Plaza destaca a Poesia Concreta, os fenômenos de multimídia e intermídia como formas precursoras da tradução intersemiótica que, contudo, não se confundem com ela. Em suas palavras, são mais:

...fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens [que] dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas mas não se confundem com elas. Trazem, por assim dizer, o germen dessas relações, mas não as realizam, via de regra, intencionalmente. Nessa medida, para nós, o fenômeno da TI estaria na linha de continuidade desses processos artísticos, distinguindo-se eles, porém, pela atividade intencional e explícita de tradução. (PLAZA, id., p. 12)

Eis aqui a base de uma hipótese para orientar a nossa reflexão acerca da experiência das *Expoesias*. Neste sentido, vale perguntar se tal experiência, acontecida no Brasil no ano de 1973, traz a intencionalidade da tradução intersemiótica nos termos acima formulados por Julio Plaza.

As artes e a poesia na Ditadura Militar

No artigo “O fruto de um decênio” publicado no Jornal de Brasil em 11 de outubro de 1973, Tristão de Athayde (pseudônimo jornalístico de Alceu Amoroso Lima) pergunta-se qual o benefício trazido pela “revolução de 64” (entenda-se, a instituição da ditadura militar) e responde que, apesar do relativo progresso econômico e absoluto

regresso político, notável fora a ressurreição do interesse pela poesia ocorrida no período. Ressurreição com a força de provocar a criação, pelo JB, do suplemento mensal *Jornal da Poesia*, em contraponto aos demais “territórios intelectuais”, que, no ambiente de vigilância repressiva, deixavam a produção ficcional, a crítica, a historiografia e mesmo o jornalismo a permanecer nas gavetas de editores ou diretores. Alega que a “revolução” arrancou a poesia do esgotamento em que se encontrava, expressando-se de modo novo.

Na verdade, a novidade advém de um contexto repressivo marcado pelo silenciamento completo da oposição política, instaurada a partir do Ato Institucional no. 5, de 13 de dezembro de 1968 (STOTZ, 1986). Sonia Virgínia Moreira destaca, nas palavras “marginal”, “alternativo”, “independente”, “underground” e “artesanal” os diversos significados emprestados à experiência artística dos anos de maior fechamento político, ou seja, a década de 1970:

Ser alternativo no início da década de 1970 significava produzir fora da zona de influência direta do Estado ou à margem do aparato industrial que cercava qualquer produto antes e depois da sua entrada no crescente mercado consumidor. As descobertas de novos caminhos acontecem simultaneamente mas sem a premeditação e envolvem grupos de poetas, músicos, atores, diretores de cinema e artistas plásticos, principalmente. (MOREIRA, 1986, p. 30)

Em outros termos, as novas expressões artísticas buscam meios não-convencionais de veiculação do que se produz. Isso se deu nos chamados “jornais nanicos” (id., p.30).

O que havia de novo na poesia era a sua visibilidade, uma tendência que, contudo, estava em curso nos anos das décadas anteriores, em apresentar suas criações em configuração visual para além da escrita. Tomando a composição estética como associação ao sistema literário, movimentos ganharam corpo e forma. Mais exatamente no movimento concretista em fins dos anos 50 sob a iniciativa dos irmãos Campos em São Paulo que já apontava a expressão da literatura com a preocupação da forma visual. No Rio, o movimento Neoconcretista aceitava o pressuposto da abstração defendido pelos concretistas, mas recusava a pura racionalidade; queria uma abstração sensível. Os Bichos, de Lygia Clark, série de esculturas de formas mutáveis inspiravam-se na poesia de Ferreira Gullar: como a próprio poeta lembra: “O primeiro ‘Bicho’, de Lygia Clark, se inspirara no meu livro-poema ‘Fruta.’ (GULLAR, entrevista de 2011)

Entretanto, o que há de novo vem com a vertente “marginal” que tem a influência da geração beat (Ginsberg, Kerouac e outros), trazida pelo poeta Chacal, com a hibridização das formas de expressão artísticas. Ele assim rememora a descoberta quando, em meio aqueles poetas todos circunspetos que assistia em Londres no ano de 1974, aparece Ginsberg:

... com uma muleta, uma perna engessada, aquela cara desganhada, senta-se à mesa e começa a falar as poesias dele, até que num dado momento ele tira uma sanfonia de lado, começa a marcar a métrica e o ritmo da sanfona e falar aqueles blues e dar risadas, onomatopéias fantásticas... Eu pensei: genial! Isso aí sim é poesia, isso pode ser uma linguagem nova no Brasil (MOREIRA 1986, p.31).

A Nuvem Cigana, cooperativa de poetas, músicos e desenhistas na qual o poeta Chacal é um dos pioneiros, organiza, a partir de 1974, as “Artimanhas”, performances que juntavam música, teatro, poesia, dança, uma série de coisas não apresentadas de forma acadêmica”, em eventos que chegavam a reunir mais de mil pessoas (id., p.38).

Enquanto isso acontecia no Rio, na poesia, ainda de acordo com Sonia Moreira (1986, pág. 38), “uma das primeiras tentativas de uma nova linguagem chegava de Fortaleza, em 1970, através do poeta Pedro Lyra” com o poema-postal. Este “já anunciava a associação de duas áreas para uma mesma vertente de manifestação alternativa: os artistas plásticos juntavam-se aos poetas.” Eis uma amostra da produção de Lyra (Fig.2):



Fig.2: Trabalho de Pedro Lyra, extraído de seu blog: http://www.almadepoeta.com/poemaspostais_pedro_lyra.htm

Outra expressão era o Poema-Processo, evidente nos trabalhos de Moacy Cirne. Anos depois, retomando essa experiência, ele apresenta trabalhos

como este (Fig.3):



Fig.3: Poema-Processo de Moacy Cirne, publicado no Balaio Comum, Boletim (in)formal do Departamento de Comunicação Social da UFF -nº8 (EXTRA) - Niterói, 22 de outubro de 1986.

A poesia, aliás, faz outros encontros: mais do que dialoga, integra-se no movimento musical do tropicalismo, nome oriundo, aliás, do trabalho “Tropicália”, de Helio Oiticica. O impulso da manifestação em diversas linguagens se evidenciou e intensificou na música a partir da década de 60 como sinais de resposta artística politicamente ativa à repressão do período da Ditadura.

Um encontro entre a música (Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes) e a literatura (Torquato Neto, Waly Salomão e Capinan). A exemplificar nos versos iniciais da música “Geléia Geral”, de Gil e Torquato:

*Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente, cadente, fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geléia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia.*

Para Leila Mícolis, a influência do tropicalismo na poesia contribuiu para a emergência da imprensa poética, na forma da publicação “nanica”, rodada a mimeógrafo. (MÍCOLIS, 1986, pág. 68).

Eis uma imagem interessante (Fig.4) dessas publicações encontrada no blog “Alternativa Nanica”, inserida no texto *As origens e atuações da Imprensa Nanica*, escrito por Betina Lod em 11 de junho de 2012:



Fig.4: Imagem extraída em <http://alternativananica.blogspot.com.br/2012/06/as-origens-e-atuacoes-da-imprensa.html>

As Exposias

Pode-se considerar que, a partir do ano de 1973, a poesia moderna brasileira entrava em uma nova fase. Impulsionados pelo contexto político-social nesse período, poetas e artistas buscavam amplitude estética que fosse para além das propostas formais dos movimentos vanguardistas anteriores, em vigor entre 1956 e 1968. Nesse momento, a poesia deixava de ser uma linguagem submetida à música, caminhava na direção de configurar-se com mais autonomia, mas também pretendia se desenvolver em diferentes técnicas de expressão.

Affonso Romano de Sant’Anna, em seu livro “Música popular e moderna poesia brasileira” aponta os “sintomas dessa mudança” (SANT’ANNA, 1978, pg. 113):

1. *Surgimento de inúmeras revistas de poesias, mesmo em formato empobrecido (mimeografado), sendo muitas vezes vendidos e divulgados pessoalmente pelos poetas, em bares, teatros e butiques;*
2. *O Jornal de Poesia, suplemento do Jornal do Brasil, abriu espaço para as mais variadas tendências e estilos;*
3. *A realização das Exposias ocorridas no ano de 1973 e que, no conjunto, reuniu mais de 600 poetas;*
4. *“Poemação” que aconteceu no Museu de Arte Moderno no Rio, em 1974, reagrupando poetas de diversas correntes;*
5. *O apontamento feito por Heloiza Buarque de Holanda sobre as novas tendências na poesia, com a antologia: “26 poetas hoje” (Holanda, 1976, Apud Sant’Anna, 1978);*
6. *Disseminação da poesia oral em eventos no Rio e São Paulo.*

O autor apresenta, ainda, outros movimentos de vanguarda na poesia brasileira que antecederam a hibridização de linguagens artísticas: “Concretismo” (1956); “Neoconcretismo” (1958); “Tendência” (1957); “Práxis” (1962); “Violão de Rua” (1962); “Poema Processo” (1967); “Tropicalismo” (1968).

A poesia toma formas visuais, em seu próprio formato e idealização, mas também com uso de imagens e trabalhos fotográficos e plásticos. As linguagens ultrapassam seus campos de domínio para ampliar a experiência estético-sensorial da comunicação artística.

A seguir, iremos nos dedicar ao caso das *Expoesias*.

Em outubro de 1973, Affonso Romano de Sant'Anna, então professor no programa de mestrado no Departamento de Letras e Artes da Puc-Rio, no intuito de amplificar os estudos com seus alunos e trazer à tona a produção poética daquela época, sugere um projeto que culmina na realização da mostra *Expoesia*. Assim, lança um chamado na imprensa: “Mandem poemas visuais, poemas corporais, poemas em super-8, poemas orais, escritos, dramáticos, enfim, o que estão produzindo sob o nome de poesia.”

O nome justifica-se nas próprias palavras de Romano de Sant'Anna: “O projeto acabou se chamando *Expoesia*. Vários significados: exposição do que é, do que não é (ex) e do pretende ser poesia.”

O evento, que se desdobrou na *Expoesia 2* (Curitiba) e *Expoesia 3* (Nova Friburgo), foi considerado “como um dos 10 acontecimentos mais importantes da cultura brasileira em 1973” (Suplemento Literário do Minas Gerais, 13-7-74, citado em Sant'Anna, 1978, pg. 118).

O resultado da convocação foi a apresentação de 3 mil poemas de mais de 600 poetas: os mais diversos grupos de poesia e poetas individuais se reuniram em diálogos e em mostras coletivas. Todos os movimentos convergiram para uma troca e exposição de poesia nos mais variados suportes: visual, sonora e escrita, além de happenings e performances.

Na *Expoesia 1*, realizada na cidade do Rio de Janeiro, na semana de 22 a 26 de outubro de 1973 foram exibidos painéis, proferidas palestras e debates. Já na abertura, Roberto Pontual abordou a

poesia neoconcreta, traçando a inter-relação da poesia e das artes visuais desde a Antiguidade. Outros artistas, escritores e músicos participaram do evento (Fig.5), como Chico Buarque de Hollanda, Gilberto Gil, João Cabral de Melo Neto e Ronaldo Bastos, contemplando assim a música popular brasileira. No entanto, quando convidados a participar, os irmãos Campos se recusaram, alegando que se tratava de um evento “ecclético-caritativo”, e ainda declararam: “a poesia é ou não é.” (artigo de Heloiza Buarque de Hollanda – Nosso verso de pé quebrado, publicado na revista *Argumento*, 01-1974).



Fig.5: De cavanhaque estava Affonso Romano de Sant'Anna, o idealizador desse encontro que reuniu aí entre outros, Jards Macalé, Gilberto Gil, João Cabral de Melo Neto, Chico Buarque. Fonte: <http://jornalggn.com.br/noticia/o-encontro-do-expoesia-em-1973>

Com o objetivo de concentrar e contemplar todo o tipo de manifestação poético-artística, e tendo em vista a necessidade de liberdade como processo de pesquisa, não houve censura ou critérios de julgamento a priori, abrindo espaço para poetas desde aqueles já reconhecidos, passando pelos que possuíam uma produção independente, até novos escritores.

Como o critério não perpassava pela qualidade ou a preocupação em qualificar os trabalhos em bons ou ruins, e sim pela participação na mostra, a autonomia ganhava espaço. Pensamento que

ia contra ao posicionamento dos Concretistas, mas encontrava apoio em movimentos como a Poesia Marginal, embora ambos os grupos, entre outros, já atuassem em suportes multimidiáticos.

Programação da primeira mostra *Expoesia* (Fig.6):



Fig.6: *Jornal de Minas Gerais: Suplemento Literário*, de 13 de julho de 1974

A *Expoesia 2*, realizada em Curitiba ficou em exibição por um mês e foi coordenada por Valêncio Xavier e Aramis Millach, recebendo apoio do Instituto Goethe, devido à Exposição de Poesia Concreta Alemã, e da Prefeitura Municipal de Curitiba. Jaime Lerner, então prefeito de Curitiba, ficou tão entusiasmado com o projeto que inaugurou um Centro de Criatividade, abrindo espaço próprio para o estímulo e produção poética. Nessa mostra, mais 200 trabalhos foram acrescentados aos da primeira edição. (SANT'ANNA, 1978, pág. 120)

A *Expoesia 3*, realizada na cidade de Nova Fri-

burgo (RJ), ficou sob a coordenação da professora Eliana Yunes da Faculdade de Filosofia Santa Dorotéia, onde o vento ocorreu. Novos trabalhos, principalmente de alunos da própria instituição foram anexados aos já existentes. (Ibíd.)

Esses acontecimentos igualmente tornaram evidente a necessidade de questionamentos e respostas na poesia, nas artes visuais e na música às repressões políticas, à censura, às crises sociais. Enfim, o importante era estar ativo e atingir o público de alguma forma, criando consciência sobre a situação, já que parecia quase impossível um isolamento do artista das adversidades sociais. Muitas vezes o punho cerrava-se em protesto, como se verifica na obra abaixo (Fig.7):



Fig.7: Fonte: Hollanda, 1974, pág. 91.

Dessa forma, a poesia e as artes em geral, na proposição das *Expoesias*, passaram a estabelecer uma relação mais aberta e alcançável entre artistas e públicos, procuram combater o elitismo no domínio de criação e recepção da arte.

Para visualizarmos um pouco dessa experiência, disponibilizamos, a seguir, imagens do da mostra e de alguns trabalhos expostos retirados da Revista *Argumento* (1974), no artigo de Heloisa Buarque de Hollanda (Fig. 8, 9 e 10):

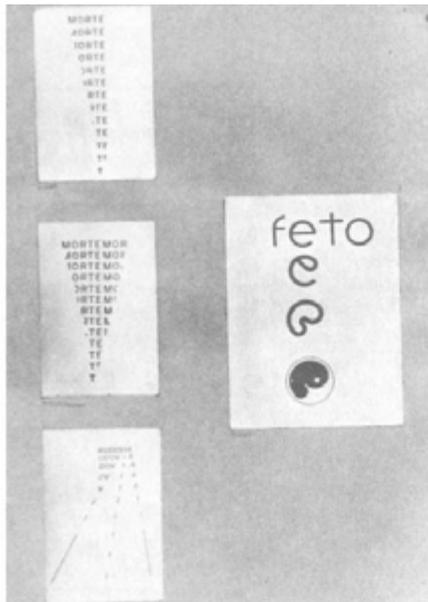


Fig.8: Fonte: Holanda, 1974, pág. 82.

Fig.9: Fonte: Holanda, 1974, pág. 86.

Fig.10: Fonte: Holanda, 1974, pág. 85.

Considerações finais

A poesia, tendo sido absorvida e vista de modo subordinado às demais linguagens, como a música e as artes visuais, principalmente no período

das décadas de 1950 e 1960, viu-se sem alternativas para firmar-se com propriedade. Foi notório um vazio na produção e divulgação dessa expressão, sendo necessário um distanciamento para retornar ao cenário com autonomia – a exemplo dos poetas chamados de “geração mimeógrafo” (ou poetas marginais) - para daí voltar a dialogar em igualdade com outras expressões artísticas. Poetas como Ana Cristina Cesar e Chacal auxiliaram nesse processo tendo maior contato com os grandes meios de divulgação, sobretudo na imprensa.

Embora nem todos os artistas participantes das *Expoesias* tivessem uma consciência plena do caráter político que a experiência da mostra expressava, o evento cultural foi considerado, nas próprias palavras do Affonso Romano de Sant’Anna, o mais subversivo do ano de 1973, o que enfatiza a força questionadora da produção artística perante a ditadura militar.

Sobre a tendência intersemiótica explorada por artistas que utilizavam as mais diversas técnicas e estilos, podemos considerar que a parceria do artista e escritor Julio Plaza com outros, principalmente do grupo Concretista, desenvolvendo trabalhos como poemas-objetos, com o intuito de criar obras em que os signos da escrita transitassem no campo das artes visuais, e vice-versa, contribuiu para se estabelecer um embasamento teórico aprofundado sobre o assunto.

Nas *Expoesias* aconteceram experimentos que podem ser classificados no campo da intersemiose. Tanto a apresentação de Brito e Holanda, assim como o estudo de Sant’Anna, confirmam esta avaliação, ainda que não informem acerca de uma reflexão teórica de cunho intersemiótico.



Adriana Fernandes é mestranda na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

ATHAYDE, Tristão (Alceu Amoroso Lima). *O fruto de um decênio*. *Jornal do Brasil*, 11 de outubro de 1973.

BRITO, Antonio Carlos e Holanda, Heloíza Buarque. *Nosso verso de pé quebrado*. *Revista Argumento – Revista Mensal de Cultura*, Ano I, no. 3, janeiro de 1974.

CIRNE, Moacy. *Balaio Incomum. Uma folha porreta*. Rio de Janeiro, Leviatã Publicações, 1992.

DELILLO, Don. *O anjo esmeralda: nove contos [Baader-Meinhof (2002)]*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

GULLAR, Ferreira. *Uma experiencia radical. Folha de São Paulo*, 28 de agosto de 2011. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq28o82o1127.htm>

KOTHE, Flavio René. *Literatura e sistemas inter-semióticos*. São Paulo, Cortez Editora, 1981.

MÍCCOLIS, Leila. *Literatura Inde(x)pendente*. In: Maria Amélia Mello (org.) *Vinte anos de resistência: alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1986.

MIGUEL, Salim. *Primeiro de Abril: narrativas da cadeia*. Rio de Janeiro, José Olympio; São Carlos, SP, EDUFS-Car, 1994.

MOREIRA, Sonia Virgínia. *As Alternativas da Cultura (anos60/70)*. In: Maria Amélia Mello (org.) *Vinte anos de resistência: alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1986.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2003.

SANTANNA, Affonso Romano. *Musica Popular e Moderna Poesia*. Petrópolis, Vozes, 1978.

STOTZ, Eduardo Navarro. *As faces do Moderno Leviatã*. In: Maria Amélia Mello (org.) *Vinte anos de resistência: alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1986.

VELASCO, Nina. *A série Vulgo de Rosangela Renó: Fotografia, documento e estética*. Trabalho apresentado no III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, 23 a 25 de maio de 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/NinaVelasco.pdf>

ARTIGO

MULTIPLICIDADES IDENTITÁRIAS: O ABSTRACIONISMO INFORMAL EM FACE DA CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA VANGUARDA BRASILEIRA

Ananda Muylaert

O artigo busca apresentar as formas pelas quais a produção abstracionista informal nipônica do decorrer da década de 1960 atravessam os ideais da construção de uma vanguarda de referências plurais, e ao mesmo tempo questionar sua marginalidade em relação à ideia vanguardista. Coube à arte e à identidade imigrante se estabelecerem em um entre-lugar de altíssima densidade, às margens da oficialidade, absorvendo tudo ao seu redor em um processo superantropofágico.

Palavras-chave: Arte moderna brasileira; abstracionismo informal; tachismo; Japão; Nova Objetividade Brasileira.

Em 1932, o sociólogo Oliveira Viana afirmara que “o japonês é como o enxofre, insolúvel”, se referindo à suposta impossibilidade da assimilação completa dos imigrantes ao Brasil, que então já eram milhares, espalhados principalmente pelo Sudeste do país. De fato, a integração dos japoneses ao país jamais se mostrou como tarefa fácil; o governo brasileiro, em 1890, decretou a proibição da entrada de cidadãos asiáticos e africanos ao mesmo tempo em que estimulava a imigração de europeus – ainda que a medida tenha durado apenas dois anos, delineava um cenário de clara segregação e de desejo de europeização do país. Então, os japoneses que chegavam ao Brasil encontravam-se culturalmente e socialmente isolados do resto da população, tanto pela barreira linguística quanto pela discriminação racial.

É justificável e até natural, que, inicialmente, as diferenças e barreiras socioculturais entre os brasileiros e os imigrantes tenham sido vistas como intransponíveis, e como se não houvessem esforços por parte dos últimos para uma verdadeira adaptação, já que muitos dos japoneses que aqui

chegavam tinham em seus planos retornar em breve à sua terra natal (arranjo que para muitos foi adiado, ou simplesmente cancelado, com o advento das duas grandes guerras mundiais). O Brasil, então, pode ser tratado como uma espécie de *purgatório* para esses imigrantes – um *entre-lugar* onde se espera o retorno ao Japão.

É num *entre-lugar*, também, onde o abstracionismo informal, tendência aderida pela parcela mais expressiva de artistas nipo-brasileiros, era colocado na conjuntura da arte brasileira: às margens da oficialidade, dividido entre *casa* (lugar de pertencimento físico, Brasil) e *lar* (lugar de pertencimento emocional, Japão). Construíam-se, então, paisagens de lavouras de café e pequenas casas coloniais com as linhas definidas e cores pouco saturadas do *shin-hanga*¹, que se no Japão eram azuladas, no Brasil assumiam tonalidades terrosas e amareladas, como as de Tomoo Handa. A distância geográfica implicava também em uma disparidade estética, que por sua vez não se apresentava somente em grande escala, no observacional, mas nos preceitos das próprias

práticas semióticas dos ambientes; também na arte, na filosofia, e, principalmente, na socialização e na educação recebida pelo grupo.

Entre o Ocidente e o Oriente

Seguindo o mesmo modelo dicotômico de nativo/estrangeiro, no qual entre as extremidades encontravam-se os imigrantes, o entre-lugar do abstracionismo informal fica situado entre a arte formal – isto é, o oficial – e a arte “rudimentar”, que seria a produção completamente exterior às instituições de arte. Muito disso se devia à ausência de um suporte crítico e teórico especializado para apoiar as produções. Ferreira Gullar, em sua “Teoria do Não-Objeto”, afirma que a arte informal é “conservadora e reacionária”, como um retorno ao “quadro de cavalete” com o qual o neoconcretismo buscava romper:

Os artistas dessa tendência continuam – embora desesperadamente – a se valer dos apoios convencionais daqueles gêneros artísticos. Neles o processo é contrário: em lugar de romper a moldura para que a obra se verta no mundo, conservam a moldura, o quadro, o espaço convencional, e põem o mundo (os materiais brutos) lá dentro. Partem da suposição de que o que está dentro de uma moldura é um quadro, uma obra de Arte.” (GULLAR, F. apud COCCHIARALE, F.; GEIGER, A., 1987, p. 241).

A tendência, na verdade, nunca encontrou lugar no establishment artístico brasileiro, nem mesmo em seu ápice. Acompanhando a tendência na Europa e no Japão, que viram a arte informal e o tachismo crescerem ao longo da década de 50 em boa parte pelas ações do crítico e curador Michel Tapié, o abstracionismo informal foi alçado

ao patamar mais perto da oficialidade que iria chegar na virada da década de 60. Em 1959, o crítico Mario Pedrosa afirma que a 5ª Bienal de São Paulo fora tomada por uma “*ofensiva tachista e informal*”: além da grande quantidade de telas abstratas informais expostas e da presença de George Mathieu, tachista francês, o vencedor do primeiro prêmio da exposição foi Manabu Mabe, pintor nascido em Kumamoto, no Japão, e que morava no Brasil desde 1934.



Fig. 1: “Vento em Flor”, Manabu Mabe, óleo sobre tela, 1965. São Paulo/SP.

A premiação de Mabe (fig. 1) na Bienal, em segunda análise, é muito simbólica para a incorporação dos imigrantes japoneses ao conjunto da arte brasileira: ele fora selecionado para ganhar o prêmio de melhor pintor nacional. Apesar de ter passado a primeira década de sua vida no Japão, Mabe só começara a pintar quando já trabalhava nas lavouras de café em Lins, junto com Tikashi Fukushima, que fora desenhista – ainda que técnico, em uma fábrica de aviões – em Tóquio, antes de se mudar para o Brasil. Tomie Ohtake, que chegara ao Brasil aos 23 anos, só começou a pintar aos quarenta; Flavio Shiró Tanaka, que imigrou ainda criança, começou a produzir em sua adolescência, em São Paulo. No entanto, o abstracionismo informal ainda era visto como

mera importação de uma moda internacional; como uma colonização cultural, que não poderia ser mais distante e mais contrária ao desejo em ebulição de uma arte pura e declaradamente nacional. No “Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira” (1967), Hélio Oiticica afirma que a “antropofagia é a defesa que possuímos contra o domínio exterior, e a principal arma criativa, a vontade construtiva” e clama pela incorporação da cultura colonizadora em um processo definido como *superantropofágico*, onde o resultado final seria uma mistura puramente nacional feita a partir de elementos globais.

Aos imigrantes, era quase obrigação se sujeitar a um processo similar de absorção cultural – o que seria se submeter aos juízos estéticos e artísticos de outra nação se não uma microexpressão de um colonialismo cultural, considerando-se que eram europeias a arte e a filosofia disseminadas no Brasil? O abstracionismo informal brasileiro nunca foi um braço do mecanismo de colonização, até porque nunca teve força ou adesão suficiente para promover isso; mas sim uma forma de autoafirmação, uma vontade íntima de se caracterizar e se colocar como parte do conjunto – a arte nacional, brasileira por definição. A identidade dos imigrantes era frequentemente preterida em prol da assimilação ao país, abandonando-se práticas, hábitos alimentares, objetos domésticos, gestos que não se encaixassem de alguma forma na vida no Brasil; e, mais ostensivamente, o abandono do idioma nativo, que é dos mais importantes aspectos para a criação e manutenção de uma identidade individual e nacional. O pintor Tomoo Handa, que chegou ao Brasil com apenas dez anos de idade, afirmara que “não terá havido imigrante que tivesse abandonado os seus costumes mais que o japonês”. (HANDA, 1971, p. 22)

Tem-se, então, que tanto a arte brasileira idealizada, quanto a arte imigrante, altamente permeada pelos valores orientais, perante a História da Arte oficial, se situavam exatamente na mesma posição de periférica. Foram, e são, excluídas e esquecidas pela construção de uma História que só contempla os países ocidentais desenvolvidos. Clement Greenberg, em Vanguarda e Kitsch, sugere que se analise de forma mais profunda a “relação entre a experiência estética, tal como vivida por um indivíduo específico – não o indivíduo em geral – e os contextos sociais e históricos em que essa experiência tem lugar”. O Brasil, país inter-tropicais, de mata atlântica e cafezais, quente e úmido, e da perpétua e violenta luz solar perpendicular ao chão, fica a dezessete mil quilômetros de distância do Japão. O Japão não faz parte da “zona tórrida”. É terra de poucas palavras, plantações de arroz e bambuzais; de residências construídas em madeira de cedros e carvalhos, rodeados por mares de coníferas tão distantes dos ipês e do pau-brasil. Como conciliar as diferenças entre a experiência dos dois lares?

Autonomia interpretativa e beleza intangível

A vontade de liberdade imanente nas convenções do expressionismo abstrato explica a grande disseminação da tendência nos países que tiveram participação intensa na Segunda Guerra Mundial, como um grito que fora sufocado ao longo da duração do conflito – essa coerção ao livre discurso fora sentida na pele também pelos cidadãos dessas nações que viviam em outros lugares. Em 1942, o governo brasileiro proibiu a veiculação de jornais e programas, o uso dos idiomas e a mera aglomeração de imigrantes de países associados ao Eixo (Japão, Itália e Alemanha). Entre os atingidos por essa medida, estava o grupo Sei-bi (*Seibi-kai*)², fundado em 1935 por imigrantes japoneses na cidade de São Paulo. O pintor japo-



nês Kakuzo Okakura, em seu livro “Os Ideais do Oriente”, colocara a liberdade como crucial para a produção artística:

A liberdade é o maior privilégio de um artista, mas liberdade sempre no sentido de autodesenvolvimento evolutivo. A arte não é nem o ideal nem o real. Imitação, seja da natureza, dos antigos mestres, ou acima de tudo de si, é suicida para a realização da individualidade, que regozija sempre em desempenhar um papel original. (OKAKURA, 1905, p. 228)

Entre os membros do Seibi, a liberdade individual na produção era como regra - havia imensa variedade de processos e resultados, dos *sumiês* de Massao Okinaka à geometria fluida de Ohtake e as paisagens rurais de Handa, e o que os unia era simplesmente a socialização oriental que haviam recebido: o idioma, o passado, as cidades onde nasceram. Era um grupo cuja finalidade era a criação de rede onde se pudesse discutir, produzir e divulgar os trabalhos feitos pelos imigrantes nipônicos - a formação original do grupo era composta não só por artistas plásticos, mas também por jornalistas, escritores e poetas - e não o estabelecimento de dogmas que segregariam suas produções, etiquetando-as como japonesas. Situavam-se no entre-lugar no meio de “artista brasileiro” e “artista japonês”; boa parte deles praticaram estudos formais no campo das artes em universidades do estado de São Paulo, e estabeleceram contato intenso com artistas brasileiros e com vanguardas europeias, especialmente o cubismo, o expressionismo e o fauvismo. Mas, como japoneses, direcionavam seu olhar estético de forma muito distinta da feita pelos doutrinados pela vontade de perfeição, proporção e ordem matemática greco-romana. Não surpreendente, então, foi o assentamento

dos pintores nipo-brasileiros em um estilo que, ao mesmo tempo em que mesclava as referências, dialogasse com os ideais da filosofia japonesa, valorizando a gestualidade acima de qualquer outro elemento da pintura, a expressão e análise subjetivas e as suas dimensões imaginadas.

O imaginário, então, se torna fundamental, porque os ideais de beleza budistas e xintoístas direcionam a apreciação ao indizível, ao latente, à mais simples das atitudes - são os desdobramentos que dão valor e tornam um objeto passível de ser apreciado. A estética japonesa é uma estética da vida, absolutamente indissociável do cotidiano de um indivíduo; Mario Pedrosa chega a dizer que “se há um país onde a integração das artes pode estar perto da realidade é o Japão”, já que tudo se apresenta entranhado a esse existir estético. Não existe separação entre arte e auto cultivo. O princípio budista da impermanência é crucial para a compreensão da visão estética japonesa: a efemeridade é o mais básico e mais inescapável aspecto da vida, e é na transiência que floresce o belo. Cada objeto traz consigo incontáveis possibilidades de experiência que podem atingir aquele que o maneja ou observa, não por sua aparência, mas pela história que carrega: a essa sensibilidade ao impalpável, ao transitório, e à infinita complexidade de cada elemento do mundo que cerca o sujeito chama-se *mono no aware*, e ela carrega o mesmo tom de melancolia do *lacrimae rerum*.

Quando o olhar se rende ao gesto

Nesse sentido, tachar o abstracionismo informal nipônico como reacionário é analisá-lo sob a ótica decrépita da beleza visual ocidental; é ignorar, absolutamente, que o valor da obra se encontra além do visível, e que produzir com esse ideal em mente por si só já é revolucionário: uma ruptu-

ra com uma das mais poderosas hierarquias da Arte, a da subordinação dos outros sentidos ao olhar. É apagar a individualidade, tanto do sujeito-artista puro quanto do grupo no qual ele se encaixa, e optar por considerar a construção da arte informal como mera obra do acaso é também apagar toda uma trajetória que culmina no processo de criação. Em outras palavras, é reduzir a pintura ao quadro, e o signo ao significado. Nesse ponto, a arte informal se encontra com a transcendência visada pela Nova Objetividade: enquanto uma busca o campo táctil-sensorial, ainda muito externo, a outra estabelece uma espécie de “sexto sentido”, almejando se colocar inteiramente dentro do espectador.

Essa vontade de introspecção surge de forma radical na série “Pinturas cegas”, de Tomie Ohtake. Ainda que feitas nos moldes dos quadros de cavalete, as pinturas cegas implicam em um fechamento da artista para o mundo exterior, um distanciamento da própria produção, tornando o gesto a unidade pictórica básica, deixando a mão livre da subordinação ao olho. É sua antropofagia particular (HERKENHOFF, 2013), a digestão e expurgação do que há de mais íntimo, onde o *expressar* se torna mais importante do que o *expressado*. Ao espectador, resta olhar para a obra como se olhasse para seu próprio interior, projetando a obra em si em vez de tentar se visualizar nela.

Ainda que houvesse intersecções entre a busca por uma arte imaculada como a desejada pelos neoconcretistas e construtivistas e a percepção altamente subjetiva valorizada pela estética nipônica, o abstracionismo *informal* permanecia isolado, sempre a certa distância da arte *formalista*. Em primeiro momento, é óbvio deduzir que a arte informal não poderia se aproximar em nada de uma arte formalista, mas o infor-

malismo apresentado nas pinturas dos japoneses parece menos uma ruptura com a forma em si como com a construção da mesma. O artista não pinta a forma, mas deixa-a se pintar sozinha – como Ohtake fizera nas pinturas cegas. Elas brotam como água de nascente, em um movimento de autogênese sobre a superfície da tela. A forma se constrói e se expande, mas não se define como figura, nem se isola do fundo; não se pode dizer se ela é figura ou gesto, pois ambos se tornam indissociáveis. Seus limites são questionáveis. A forma conversa cria significados, comunica-se com seus arredores. Essa comunicação não se mostrou efetiva na função de substituir a troca verbal. O discurso teórico da arte informal não existia, assim como uma crítica especializada: “o informalismo não produziu discursos de grupo porque a questão da liberdade ocupa um lugar central em sua ação; sistematizá-las em princípios seria portanto profundamente contraditório” (COCCHIARALE e GEIGER, 1987, p. 20). Mas como teorizar quando não se entende, nem se pode fazer entender?



Fig. 2: Sem título, Tomie Ohtake. Óleo sobre tela, 1963. São Paulo/SP.



Das barreiras encontradas

O artista estava confinado aos limites da sua língua, e esses limites não poderiam ser facilmente derrubados. O idioma japonês utiliza três sistemas de escrita diferentes: o hiragana, para palavras japonesas; o katakana, usado para palavras de origem estrangeira; e os kanji, ideogramas absorvidos da escrita chinesa. Os três alfabetos são utilizados concomitantemente; na verdade, é justamente esse uso simultâneo dos três que torna uma frase em japonês legível, já que não existem espaçamentos entre as palavras. É, portanto, um idioma estruturalmente muito diferente do português, principalmente na forma escrita. O alfabeto latino (romaji), sistema de escrita oficial e exclusivo em todos os países da América e da Europa Ocidental, só passou a ser ensinado nas escolas japonesas após a Segunda Guerra Mundial, apesar do sistema Hepburn de romanização da língua japonesa ter sido publicado no final do século XIX.

Como o ensino do romaji ainda era pouco disseminado no Japão, a maior parte dos japoneses que chegaram ao Brasil antes da década de 50 era, portanto, efetivamente analfabetos, já que não sabiam ler o alfabeto latino. Tornou-se natural que os imigrantes se fechassem entre si, criando comunidades onde se veiculavam informações e se comunicava exclusivamente em japonês – não por saudosismo ou por falta de vontade de se assimilar ao novo país, mas por simples questão de sobrevivência. Dentro das comunidades, tornava-se muito mais simples se adaptar à vida no Brasil: o alinhamento a essa lógica foi a chave para a criação do grupo Seibi. Tem-se um cenário geral, então, de isolamento dos imigrantes, causado não só pelas diferenças culturais e comportamentais, mas principalmente pela barreira linguística extremamente difícil

de ser transposta. O historiador da arte Clement Greenberg, em seu texto “Vanguarda e Kitsch”, associa a alfabetização ao consumo da cultura oficial:

O kitsch é um produto da revolução industrial que, urbanizando as massas da Europa ocidental e da América, implantou a chamada alfabetização universal. Antes disso, o único mercado para a cultura formal, em contraposição a cultura popular, estivera entre aqueles que, além de saber ler e escrever, dispunham do ócio e do conforto que vão sempre de par com algum tipo de refinamento. Até então isso estivera inextricavelmente associado a saber ler e escrever. Com a introdução da alfabetização universal, porém, a capacidade de ler e escrever tornou-se quase uma habilidade menor, como dirigir um carro. Não pode mais servir para distinguir as inclinações culturais de um indivíduo, pois não era mais a condição exclusiva de gostos refinados. (GREENBERG, 1965, p. 11)

A maioria dos imigrantes havia recebido educação formal no Japão – uma análise do inspetor de imigração J. Amândio Sobral, de 1908, indicara que apenas 13% dos japoneses que aportaram no Brasil eram analfabetos, enquanto a taxa geral de analfabetismo entre a população total do país era de 65% - mas, como se sabe, foram alfabetizados como orientais. De acordo com Kakuzo Okakura, em “Os Ideais do Oriente”, “o conhecimento Ocidental confunde beleza com ciência, e cultura com indústria”. Assim, a arte oriental é vista com desprezo pelos que buscam na arte uma beleza matemática, dogmática como a idealizada no Ocidente. A urbanização e a alfabetização são tão conectadas com o desprezo pela arte “rudimentar” quanto a imposição dos ideais artísticos ocidentais é responsável pela sempre tão condescendente e inferiorizadora visão da arte produzi-

da fora do eixo Europa/América do Norte. Ainda de acordo com Okakura,

A história da arte Japonesa é a praia onde cada onda sucessiva do pensamento Europeu deixa uma marca quando bate na areia da consciência nacional. (...) A arte, como a teia de diamantes Indra⁴, reflete a corrente inteira em cada elo, e não existe em nenhum momento em um molde final (...). Qualquer historiografia dos ideais artísticos japoneses se torna, então, quase uma impossibilidade, enquanto o mundo Ocidental permanecer tão ignorante quanto aos variados ambientes e fenômenos sociais nos quais a arte é colocada, como se fosse uma joia. Definir-se é limitar-se. A beleza de uma nuvem ou de uma flor está em seu desdobramento inconsciente de si mesma. (OKAKURA, 1986, p. 8)

A reflexão prismática

O abstracionismo informal do Brasil não é nem japonês, nem brasileiro. É global, feito de uma multiplicidade de referências, cores brasileiras, caligrafias orientais, processos ao modo action painting de Pollock – ela é, como uma teia feita de diamantes, um reflexo multifacetado, a transformação da experiência imigratória em algo físico. É a amálgama entre a vivência artística brasileira e a filosófica japonesa, a vontade construtiva e a introversão budista, a experiência de guerra e de paz, a reformulação de todas as vivências em uma a partir do ponto em que estas se convergem. Parte de uma reestruturação completa do *modus vivendi* dos imigrantes, durante a qual foi alterado, também, seu senso artístico e estético (HANDA, 1972); e, ainda que ajustados a viver no Brasil, mantinham-se sempre conectados ao país por um infrangível fio de reminiscência. A me-

mória de um lar, ou seja, do pertencimento emocional a um lugar físico que se apresentava por meio das relações sociais, com outras pessoas, com a cultura e com o ambiente – a multitude de lugares íntimos⁵ associadas ao Japão – se tornou imprescindível para a construção da arte informal e o encaixe desta no que seria uma nova ampla arte brasileira – plurifacetada, heterogênea, ausente de unidade e ainda assim bem-definida, como a desejada pela Nova Objetividade.

Flavio-Shiró Tanaka dissera que “o Japão ficou, a vida toda, para mim como memória de cores – o branco da neve – ou de certos sons – os pés de meu pai pisando a neve, quando me levava nas costas, a caminho dos banhos públicos”. Já Tomie Ohtake, ao aportar em Santos, tivera como primeira impressão do Brasil “o Sol muito claro – quando saí do navio, olhei para o céu e senti cheiro de amarelo”. As cores e as impressões são incontáveis, misturando-se no olhar e nas memórias, refletindo em um fenômeno prismático, multidimensional, abrangendo tempo e espaço, caracterizando-se como movimento e momento, misto de passado, presente e futuro.

Ananda Muylaert é graduanda pela UERJ.

NOTAS

¹ *Movimento gravurístico surgido no início do século XX, no Japão, de revival do ukiyo-e, marcado pelo retorno às técnicas clássicas de gravura e pela aproximação aos princípios impressionistas de observação da luz e das cores.*

² *Seibi-kai (lit. “Associação de Aprimoramento [dos estudos de artes]”) é um encurtamento de São Paulo Bijutsu Kenkyu Kai-Seibi (Grupo de Estudos de Belas Artes de São Paulo).*

³ *Imaculada, aqui, é usado no sentido não de lim-*



peza ou pureza – afinal, a “pureza é um mito” (OITICICA, 1967) – mas de um cenário geral de fronteiras bem-definidas, sem manchas provocadas pela pressão exterior imposta pelas expectativas; imaculada por ser auto-afirmativa e consciente de si própria, solidamente identitária.

4 A teia de Indra (deus hindu) é uma metáfora da filosofia hinduísta e budista que trata as ações todas como interdependentes, conectadas entre si, onde um fenômeno só pode surgir a partir de outro – uma relação de causa e efeito de infinitas dimensões (“gênese condicionada”).

5 Ver “Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência”, de Yi-Fu Tuan.

REFERÊNCIAS

- 5a BIENAL do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959.
- COCCHIARALE, F.; GEIGER, A. *Abstracionismo, informal e geométrico: a vanguarda brasileira dos anos 50*. Rio de Janeiro, 1987.
- CYTRYNOWICZ, Roney. *Guerra sem guerra: A mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Geração Editorial, 2000.
- DINIZ, C.; HERKENHOFF, P. *Zona tórrida: certa pintura do nordeste*. Recife: Santander Cultural, 2008.
- ERBER, Pedro. *Breaching the Frame: The Rise of Contemporary Art in Brazil and Japan*. Berkeley: University of California Press, 2014.
- GREENBERG, Clement. *Art and culture: Critical essays*. Boston: Beacon Press, 1965. 228 p.
- GULLAR, Ferreira. *Duas faces do tachismo*. In: cf. COCCHIARALE, F.; GEIGER, A.
- HERKENHOFF, Paulo. *Tomie Ohtake construtiva*. 2013. Disponível em: <http://www.instituto-tomieohtake.org.br/tomie_ohtake/interna/tomie-ohtake-construtiva>. Acesso em 25/07/2017.
- HANDA, Tomoo. *O senso estético na vida dos imigrantes japoneses*. In: TACHIBANA, Fujio (Org.). *Vida e arte dos japoneses no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1988.
- LOPES, Almerinda. *Reações e contradições da crítica à encenação pictórica de Georges Mathieu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. *Arte-logie*, v. 8, 2016.
- LOURENÇO, Cecília França. *Nipo-brasileiros, da luta nos primeiros anos à assimilação local*. In: cf. TACHIBANA, Fujio.
- MADALOZZO, Sheila. *Manabu Mabe, uma ode à cor*. Blumenau: FURB, 2007. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/054.pdf>>
- OITICICA, Hélio. *Esquema geral da Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.
- OKAKURA, Kazuzo. *O livro do chá*. São Paulo: Editora Liberdade, 2008.
- _____. *東洋の理想 “Toyō no risō” (Os ideais do Oriente)*. Tóquio: Kodansha, 1986. 222 p.
- OKANO, Michiko. *O espaço Ma e Hélio Oiticica*. In: FERNANDES, R.M.; GREINER, C. (Orgs.). *Tokyogaqui: um Japão Imaginado*. São Paulo: Edições SESC SP, 2008.
- OHTAKE, Tomie. *Tomie Ohtake relembra sua trajetória com exposição em São Paulo*. *O Globo*, São Paulo, 03 fev. 2013. Entrevista concedida a Audrey Furlaneto.
- PEDROSA, Mario; ARANTES, Otília (org.). *Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 1995. (Textos escolhidos de Mário Pedrosa, vol 4.)
- SHIRAIISHI NETO, J.; SHIRAIISHI, M. T. (Org.) . *Código Amarelo: dispositivos classificatórios e discriminatórios de imigrantes japoneses no Brasil*. São Luís: EDUFMA, 2016.
- SOBRAL, José Amândio. *A instrução no Japão*. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 16033, p. 1, 28 set. 1908.



*SUZUKI, Teiti. A imigração japonesa no Brasil.
In: cf. TACHIBANA, Fujio.*

*TÁVORA, Maria Luísa Luz. A gravura abstrata de
Fayga Ostrower e a primazia da cor do Informa-
lismo no Brasil. In: AZEVEDO, C.; DIAS, T.; SÜS-
SEKIND, F. (Orgs.). Vozes femininas: gêneros,
mediações e práticas da escrita. Rio de Janeiro:
Viveiros de Castro, 2003.*



ARTIGO

ATRAVESSAMENTOS CORPORAIS: A DANÇA E A REPRESENTATIVIDADE NEGRA NO EMPODERAMENTO DE MULHERES NEGRAS E DE PERIFERIA

Andreza Jorge

O presente artigo discorre acerca dos resultados gerados a partir do ensino da dança que valoriza a cultura de matriz africana e gera representatividade entre suas alunas e no quanto tal metodologia pode ser uma ferramenta de transformação social através do empoderamento de mulheres negras em uma periferia do Rio de Janeiro. Através de uma pesquisa em projetos de intervenções podemos observar os impactos desse tipo de ensino nas alunas.

Palavras-chave: Dança; feminismo; mulher negra.

Introdução

Este trabalho tem o objetivo de apresentar uma pesquisa a partir de uma análise empírica sobre a potencialidade das aulas de dança, considerando para esse projeto o ensino da dança como a criação de um espaço de troca e disponibilidade corporal, sem a definição de um estilo prévio, mas com o foco na corporeidade e no desenvolvimento de potencialidades subjetivas traçadas na relação professor-aluno e aluno-espaço para a construção das aulas. Segundo, Earp:

O corpo é fluxo e refluxo. É uma individualização do ser que está em constante processo de transformação das energias que se condensam em diferentes campos (físico, mental e emocional), interagindo continuamente entre si, formando o todo. O corpo vela e revela o ser. Deve ser compreendido e tratado em compatibilidade com o que é – a vitalização e revitalização da criação. (EARP apud GUALTER et PEREIRA, 2000, p. 11).

Com isto, abre-se uma vasta rede de possibilidades a serem aprofundadas, pois se tem corpos

disponíveis para vivenciar atravessamentos propiciados pelo professor a partir de sua meta de atuação nesse cenário exposto. A possibilidade de ser aprofundada dentro do espaço de aulas de dança foi o ensino da dança com foco principal na cultura Africana e Afrobrasileira, com o objetivo apresentar para os alunos modelos alternativo ao hegemônico, de força, beleza, inteligência e criatividade, para então produzir movimentos e estímulos corporais.

Em um complexo de Favelas do Rio de Janeiro, o Complexo da Maré, inicia-se o desejo de investigar a atuação de projetos de intervenção artística que tenham como característica o ensino da dança Africana e Afrobrasileira, e o impacto produzido nas mulheres participantes das aulas através de resultados obtidos na autoestima, na autoconfiança e no Empoderamento dessas mulheres. Nesse sentido, traçamos ao longo deste trabalho possibilidades de compreensão da realidade a ser investigada, tendo muitas questões a serem exploradas, tais como: Qual impacto de realizar aulas de dança em um espaço de periferia no Rio de Janeiro? Qual o impacto de inserir a temática sobre relações étnico-raciais dentro de aulas de



dança em uma periferia? E seguir aprofundando com o recorte: Qual o impacto de aulas danças com referenciais positivos de mulheres e divindades negras, para o Empoderamento de mulheres negras do Complexo da Maré? Quais os resultados gerados a partir de vivências corporais com foco na cultura Africana e Afro-brasileira em mulheres negras do Complexo da Maré para seu Empoderamento e criação de identidade?

A partir desses questionamentos, a pesquisa busca os impactos produzidos através de um projeto de intervenção de dança que une as relações de corpo e subjetividade de uma aula de dança com o tema da valorização cultural Africana e Afro-brasileira em Mulheres Negras do Complexo da Maré para seu processo de Empoderamento e criação de identidade.

Objetivos

No presente trabalho serão analisados projetos de dança no Complexo da Maré que tenham como eixo temático principal a cultura africana e afro-brasileira, assim como também será feito um mapeamento das mulheres negras que participam das aulas. A partir desses dados, serão realizadas entrevistas para investigar o impacto gerado a partir das intervenções dos projetos no que cerne a autoestima, autoconfiança, representatividade, produção e criação de identidade nas participantes negras. A análise terá um foco nos temas sexualidade, maternidade, ancestralidade, gênero, identidade, memória, autoestima e representatividade. Desse modo, busca-se investigar os resultados gerados a partir da atuação dos projetos de intervenção de dança que utilizam referências culturais africanas e afro-brasileiras, com o intuito de Empoderar e produzir representatividade em mulheres negras do Complexo da Maré.

Justificativa

Com o passar do tempo e do progresso social, juntamente com o desenvolvimento do sistema político vigente no Brasil, o capitalismo e a ideia de sucesso e ascensão pautada na aparência em um modelo criado e padronizado que segrega culturalmente homens e mulheres, fazendo com que percam suas origens ancestrais e identidade cultural. À vista disso, torna-se necessário pensar em uma alternativa para resgatar os valores de um povo, empoderando e potencializando esses valores, seus costumes, suas características e fenótipos, uma vez que tais padronizações pré-estabelecidas de aparências e de atitudes a serem aceitas socialmente excluem a maior parte da população brasileira, com cor de pele mista, transitando em etnias como negra e indígena e todas suas combinações.

Descendentes de negros e índios tiveram/têm sua cultura, seus costumes, perdidos pelo desca-so e pela desvalorização, transformando os descendentes em pessoas que não se reconhecem na sociedade como detentores de uma enorme bagagem de ancestralidade e cultura, desvalorizando seus costumes, modos de agir, religiosidade, sua relação com a natureza e o mundo, sua aparência física, transformando e criando pessoas que não aceitam e se envergonham de sua cor de pele, seu cabelo e seus corpos pelo fato de não estarem de acordo com os padrões sociais estabelecidos. “Não foi por acaso, ou pela vontade divina que o negro foi escravizado, comercializado e “naturalmente” conceitualizado como raça inferior” (REGUEIRA, 2004, p. 24).

Ao pensar em um campo de pesquisa na cidade do Rio de Janeiro, especificadamente em um território popular, uma favela, todo o trabalho de pesquisa se insere em um contexto peculiar. É

preciso levar em consideração as características daquele lugar, das pessoas que moram naquele lugar, o processo de formação desse espaço e, por conseguinte, o que diferencia essas pessoas de outras em outros espaços na cidade. Com isso, temos a necessidade de contextualizar, nesse projeto de pesquisa, algumas das peculiaridades do Complexo da Maré, utilizando principalmente dados empíricos de observação e atravessamentos afetivos de uma moradora e cria* da Nova Holanda, uma das 17 favelas do Complexo. Segundo Valdean (2014):

A Maré é formada por 17 comunidades com um total de 140 mil habitantes distribuídos em quase 5 quilômetros quadrados. O bairro Maré é emoldurado pela Avenida Brasil, Linha Vermelha e Linha Amarela, principais vias da cidade do Rio de Janeiro. É um oficialmente um bairro desde 1993. (VALDEAN, 2014)

Os espaços populares têm como características principais o fato de serem historicamente um lugar marcado por ausências do poder público, ausências de serviços de necessidades básicas e população majoritariamente das classes baixas do Rio de Janeiro, tendo sido formados em sua maioria por famílias removidas, ocupações sem fiscalizações governamentais e migração entre estados do Brasil. Com esse histórico de ausências e uma criação de identidade que parte da luta e da resistência dos moradores para ter o mínimo de dignidade para sobreviver, tem-se um cenário com pessoas que tiveram desde sempre seus direitos básicos negados, sua autoestima afetada e sua força física explorada, sendo majoritariamente negros e pardos, como fruto do processo de escravidão que marca construção histórica de racismo e desigualdade da sociedade brasileira.

A Maré, diferente de outras favelas do Rio de Janeiro, possui uma localização privilegiada, próxima às principais vias expressas, com uma vasta oferta de transporte público, próxima ao aeroporto e a Universidade Federal do Rio de Janeiro e com uma gama de projetos sociais e organizações não governamentais atuando em diversos segmentos, como esportes, cultura, educação e lazer. Tais fatores tornam a Maré um espaço comumente frequentado por pesquisadores, por intervenções acadêmicas e iniciativas filantrópicas e não governamentais com o objetivo de preencher lacunas governamentais. Ainda assim, é um universo de 140 mil habitantes que vivem e sentem diariamente o peso de ser morador de favela, com as frequentes incursões policiais e toda a questão referente a guerra às drogas que vigora dentro dos espaços populares.

Ao pensar nas questões levantadas pelo projeto, as mulheres tornam-se o objeto de investigação principal, levando em consideração os contextos supracitados acumula-se a importância de pontuar as relações de poder, a inequidade de gênero estabelecida na sociedade de maneira geral e fortemente mantida e marcada nos espaços populares. Ao pensar nas favelas como espaço de ausências de direitos, as demandas específicas referentes às mulheres se tornam maiores, fazendo com que as mesmas tenham seus direitos violados e quase nenhuma chance de recorrer. Pensar no lugar em que a mulher ocupa nesse espaço, nas suas angústias, nas principais situações em que são encontradas e no resultado dos padrões sociais rígidos de gênero sobre suas vidas abre caminhos para entender os altos índices de violência contra mulher no Brasil, a urgência em falar sobre os padrões físicos impostos pela sociedade para essa mulher se sentir adequada, para entender as especificidades da mulher que é mãe, suas necessidades e demandas, criar al-

ternativas para o desenvolvimento intelectual e profissional da mulher que sejam livres de preconceitos e discriminação, garantir a liberdade e o conhecimento do corpo feminino, estimulando o direito ao prazer e ao respeito, dentre outros caminhos. E assim, espera-se que a mulher entenda esse lugar de Empoderamento, buscando se fortalecer, criar vínculos e principalmente obter acessos a modelos positivos de mulheres empoderadas.

Empoderamento” é um neologismo que vem da palavra inglesa empowerment e significa uma ampliação da liberdade de escolher e agir, ou seja, o aumento da autoridade e do poder dos indivíduos sobre os recursos e decisões que afetam sua vida. Fala-se, então, do empoderamento das pessoas em situação de pobreza, das mulheres, dos negros, dos indígenas e de todo aqueles que vivem em relação de subordinação ou são excluídos socialmente (OIT, 2005, p. 81)

O projeto propõe ainda um recorte para a população de mulheres negras moradoras do Complexo da Maré, ao entender que ao pensar nas relações sociais de poder estabelecida, as mulheres negras acabam por ocupar uma posição mais vulnerável, devido ao preconceito racial e de gênero. Mulheres negras são criadas em uma sociedade sexista e racista não tendo acesso a modelos positivos e representatividade desde a infância. Ainda que as mulheres africanas e afro-brasileiras tenham deixado um legado muito importante para a preservação dos patrimônios cultural e religioso africano e afro-brasileiro, até hoje sofrem com uma tamanha invisibilização ou uma forma estereotipada de representá-las impostas pela sociedade brasileira racista e sexista (OLIVEIRA, 2008, p. 28). Segundo Oliveira (2008):

No caso da mulher negra, sua identidade pode se fragmentar por conta da angustia sentida através da não aceitação de seu próprio corpo, voltando-se contra ele, podendo buscar formas para uma transformação radical, com finalidade de deixar de ser, São procedimentos perigosos, uma vez que a única referência que a mulher negra tem de “ser”, foi construída a partir do referencial estético que está desejando alterar completamente. Em última instância, esta mulher está desejando sua auto-destruição. (OLIVEIRA, 2008)

O corpo é o foco do almejado Empoderamento, essa produção dos significados produzidos a partir da corporeidade feminina e negra que precisa ser esmiuçada e investigada por ter sido historicamente alvo de exclusão e humilhação, seja através da mídia e das atitudes socioculturais (hábitos) adquiridas no período de escravidão. É preciso uma atuação direcionada para essa problemática e ampliar as discussões levando em conta, como Milton Santos (2002, p. 159) pontua, “três dados de base: a corporeidade, a individualidade e a cidadania, a corporeidade tem valor central porque o corpo é capaz de trazer dados objetivos, ainda que a sua interpretação possa ser subjetiva”. Por isso, a pesquisa visa analisar os projetos que atuam com as linguagens artísticas da dança e tenham um olhar atento e profundo aos atravessamentos gerados nos corpos dessas mulheres.

Com os temas de gênero, corpo, feminismo negro e valorização da cultura de matriz africana, pretende-se gerar resultados que auxiliem na compreensão de resultados positivos e impactos causados nas mulheres negras a partir de intervenções sociais, especificando os projetos de dança, que trabalham diretamente com as noções



corporeidades e ludicidade e então analisar quais são as possibilidades criadas a partir de um projeto de intervenção direcionado para um público tão específico dentro de um território popular no Rio de Janeiro.

Metodologia

O universo pesquisado para o entendimento das questões supracitadas foca primeiramente em um quantitativo de 10 mulheres participantes de dois projetos de intervenção de dança e africanidades realizados no Complexo da Maré. Este número não se refere ao universo total de participantes do projeto. Ele parte de uma escolha estimativa de mulheres negras, alunas assíduas no projeto e escolhidas aleatoriamente. Estão sendo também entrevistadas mulheres brancas e idealizadores do projeto a fim de realizar uma comparação sobre o impacto do tema e entender o contexto pedagógico das aulas respectivamente.

A pesquisa está sendo realizada com uma metodologia de análise qualitativa, a qual segundo Chizzotti (2006), é fundamentada na compreensão de que a realidade é construída na interação com o ambiente, nas diferentes relações humanas e sociais com a proposta de fazer perguntas abertas para ter a oportunidade de analisar como as entrevistadas se enxergam dentro desse contexto.

Um dos instrumentos utilizados é a entrevista semi-estruturada que, de acordo com Minayo (2001), é composta por perguntas fechadas e abertas a respeito da existência, do impacto dos projetos sociais na vida das entrevistadas em relação a sua autoestima e criação de identidade. Tal metodologia foi escolhida por acreditar que desta forma cria-se liberdade para que as entrevistadas possam se expressar e responder

as questões da maneira que considerarem mais prudentes e verossímeis.

Para a realização do trabalho há um aprofundamento em leituras que abordem os temas gênero, raça e etnia, feminismo negro, corporeidade, com pesquisadores e pensadores que tratem a questão da introdução da temática dos assuntos referentes à cultura afro-brasileira no âmbito educacional e cultural da sociedade, além da criação e manutenção de um diário de campo com observações sobre as aulas. Pretende-se levantar questões dentro de todo o contexto social e analisar os limites que surgem a partir de tais iniciativas, bem como mudança nas relações sociais, as estranhezas geradas nas participantes ao se deparar com os temas, a resistência dos seus familiares, os limites religiosos, dentre outros desafios. Buscamos reconhecer e explicitar as transformações causadas, os impactos diretos e indiretos provocados pela inserção de mulheres, donas de casas, estudantes, mães, filhas e avós dentro dos seus espaços de convivências, das suas famílias e locais de trabalho ressaltando enfim a importância de um projeto de intervenção artística dentro desses espaços. É preciso deixar claro que qualquer resultado dessa experiência de pesquisa não poderá ser objeto de generalização, mas sim indicar reflexões e questionamentos que permitirá perceber um nuance do tema proposto, possibilitando e fomentando o debate político e sociológico.

Resultados parciais

Estão sendo analisadas duas propostas de aula de dança na Maré, porém somente temos resultados de pesquisa em uma aula que teve como característica um processo artístico com começo, meio e fim, com aulas regulares e semanais ao longo seis meses. As mulheres que participaram



das aulas criaram coletivamente um espetáculo de dança chamado Obinrin-Ventos na Maré com o tema do feminismo a partir da inspiração de uma Orixá chamada Iansã. As participantes do projeto chamado “Mulheres Ao Vento” não tinham experiências prévias em dança e as idades giravam em torno de 15 a 71 anos. As entrevistas ainda não chegaram na fase final de aplicação nem mesmo de análise. No entanto, já é possível observar alguns pontos relevantes e de interesse para a pesquisa a partir das falas das entrevistas. Usarei nomes fictícios para manter o sigilo sobre a identidade das participantes.

Dentre as entrevistadas participantes temos: Andreia, de 37 anos, raça negra como nossa “Entrevistada 1” (E1); Amanda, de 15 anos, raça negra, como “Entrevistada 2” (E2); e, por fim, Aline, de 70 anos, raça branca, como “Entrevistada 3” (E3). Abaixo segue a transcrição das entrevistas com as participantes:

Por que escolheram/resolveram fazer aulas de dança?

E1: Eu estava precisando me exercitar, movimentar o corpo, não queria mais ficar em casa e só cuidar de marido e filho.

E2: Minha irmã falou que ia ter as aulas de dança, eu já fiz dança quando era pequena, fiz balé, mas nunca mais tinha feito nada e aí quis fazer.

E3: Eu vim com a minha filha, ela insistiu para eu fazer algo, um exercício, eu pensei que não ia conseguir dançar nada, mas agora estou aprendendo.

O que mais gostam nas aulas?

E1: Eu gosto de aprender as coisas, conhecer coisas novas, nunca tinha feito aula de dança, agora aprendo um monte de coisa sobre dança e cultura. Eu gosto de saber as histórias dos orixás.

E2: Eu gosto de me movimentar, ensaiar, fazer apresentações, me sinto bem no palco.

E3: Eu gosto das professoras, das conversas, das coisas que tô aprendendo sobre cultura, que muitas vezes a gente é ignorante e não sabe que as coisas são cultura.

Você percebeu alguma mudança na sua autoestima?

E1: A gente vai ouvindo tanta coisa ruim ao longo da vida que até esquece quem a gente é. Sempre tive problema em aceitar meu corpo, meu cabelo, mas a gente vai aprendendo a se olhar e se valorizar, a gostar de si. Com a dança, com as apresentações você aprende a se admirar.

E2: Eu acho que sim, pois a gente vai ficando mesmo tímida e tem tanta mulher negra linda, eu gosto de estar na frente dançando, todo mundo me olhando, eu me sinto bem melhor agora.

E3: Você ganha saúde, passei a dançar ate em casa, meu marido não entendeu nada, só ficou falando que tô diferente.

Considerações finais

É importante ressaltar que a pesquisa ainda está em andamento, tendo iniciado junto às mulheres um processo de entrevistas e conversas sobre suas impressões e sensações ao participarem das aulas de dança. As perguntas e as respostas explicitadas são apenas uma pequena parte da pesquisa, que conta também registros em vídeo e fotos das aulas, das apresentações, como material para análise.

Através deste pequeno recorte, nota-se a relevância da realização de projetos de intervenção social que tem o corpo como foco. Visto que temas como o machismo e racismo estrutural revelam-se nas falas das participantes em diversos momentos da pesquisa. Sendo possível de observar em todas as conversas com as mulheres, independentemente de sua idades, seja através dos



seus relacionamentos afetivos, das suas relações familiares e/ou de convívio comunitário.

Outra observação importante é garantir o recorte étnico-racial para ilustrar as diferentes demandas existentes entre as mulheres negras e as mulheres brancas no que cerne as questões sobre autoestima. Com isso, afirmo que a pesquisa segue a fim de atingir os objetivos e apresentar resultados que indiquem possíveis caminhos para trabalhar essa temática em diversos contextos, de forma lúdica e educacional.

Andreza Jorge é graduada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

REFERÊNCIAS

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. Petrópolis: Vozes, 2006.

GOMES, Nilma Lino. *Uma dupla inseparável: cabelo e cor da pele*. In. BARBOSA, Lúcia M. de Assunção. *De preto a afro-descendente: trajetos de pesquisa sobre relações étnico-raciais no Brasil*. São Carlos: Editora UFSCar, 2003.

GUALTER, Katya; PEREIRA, Patrícia. *Apostila da disciplina Fundamentos da Dança*. Rio de Janeiro: DAC/EEFD/UFRJ, 2000. 21 p.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). *Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade*. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

OIT. *Manual de capacitação e informação sobre gênero, raça, pobreza e emprego: guia para o leitor/ Organização Internacional do Trabalho*. Brasília: 2005.

OLIVEIRA, Kiusam Regina. *Candomblé de Ketu e educação: estratégias para o empoderamento da mulher negra*. São Paulo: USP, 2008.

REGUEIRA, Aparecida Tereza Rodrigues. *As fontes estatísticas em relações raciais e a natureza da investigação do quesito cor nas pesquisas sobre a população no Brasil: contribuição para o estudo das desigualdades raciais na educação*. Rio de Janeiro, Dissertação (Mestrado) - UERJ, 2004.

SANTOS, Milton. *O país distorcido*. São Paulo: Publifolha, 2002.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. *Imagens Negras: Ancestralidade, diversidade e educação*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

VALDEAN, Francisco. #DEDENTRODAMARÉ. Disponível em: < <http://observatoriodefavelas.org.br/noticias-analises/dedentrodamare/>>. Data de acesso: 20/08/2017

ARTIGO

PORQUE NÃO HOUE GRANDES ARTISTAS TRAVESTIS?

Agrippina R. Manhattan

O estudo visa investigar as relações estabelecidas pelos corpos que escapam da heterocisnormatividade (não-binários, travestis e transgêneres) e suas posições durante a história da arte. Seu silenciamento foi claro e massivo, sua (rara) presença foi restringida a posições subalternas como a de modelos e musas, ou exotificada enquanto anomalias de comportamento (freaks). Este ensaio propõe analisar brevemente a recente inserção de artistas trans no cenário da arte contemporânea ainda que sua presença seja demasiadamente inferior à de artistas cisgeneres.

Palavras-chave: Gênero; História da arte; Inclusão, Historiografia.

Acompanhei recentemente a polêmica envolvendo a última edição do Prêmio Pipa, onde uma reviravolta drástica de última hora deixou o público cético sobre a legitimidade da votação. Independente disso, foi a publicação de uma das artistas participantes (Lyz Parayzo) que me chamou a atenção ao perguntar “Alguma mulher venceu o prêmio Pipa?”, e ao ser informada que já houve ganhadoras ela disse “trans com certeza nenhuma”.

Essa provocação me deixou inquieta. Passei a investigar essa marginalização dos corpos trans¹ nos espaços da arte, apesar de sua suposta inclusão recente, usando como base o texto de Linda Nochlin, *Porque não houve grandes mulheres artistas?* (cuja adaptação gerou o título deste ensaio) por dois motivos: um deles é a semelhança com a situação enfrentada pelas artistas mulheres cis e por acreditar ser interessante construir um pensamento contrapondo as situações de ambos os grupos para entender quais são os compartilhamentos e as especificidade de cada um. O outro motivo é a falta de bibliografia disponível para o assunto (Por que não houve grandes travestis historiadoras da arte?), como bem explicitou Jota Mombaça:

Há pessoas trans fazendo teoria mundo afora, apesar de aqui no Brasil, por todos condicionantes sociais excludentes que conhecemos, estas presenças ainda serem muito pontuais e com pouco poder de decisão: ainda assim, onde estão elas nos referenciais bibliográficos quando se abordam questões trans? (MOMBAÇA, 2015).

Uma das passagens mais potentes do texto de Nochlin se dá quando ela explica que tal pergunta opera como uma armadilha, pois ao tentarem respondê-la tal como ela é colocada as feministas estariam engajando-se num trabalho de especialista que deseja mostrar a importância do negligenciado ou do gênio menor e tacitamente reforçam suas implicações negativas. O mesmo se dá para a situação das artistas travestitrangeneres². Reconhecer que não houve grandes artistas trans não significa questionar a capacidade dessas artistas ou a potência de seus trabalhos e sim reconhecer que isso se dá pela dominação heterocisnormativa em nossas instituições e em nossa educação, reprimindo todos aqueles que *não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens.* (NOCHLIN, 2016, p. 8)

Na realidade, nunca houve grandes mulheres artistas, até onde sabemos, apesar de haver algumas interessantes e muito boas que ainda não foram suficientemente investigadas ou apreciadas, como não houve também nenhum grande pianista de jazz lituano ou um grande tenista esquimó, e não importa o quanto queríamos que tivesse existido. É lamentável que seja esse o caso, mas nenhum tipo de manipulação de evidência histórica e crítica vai alterar a situação, nem acusações de distorções machistas sobre a história. Não existem mulheres equivalentes a Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso ou Matisse, ou mesmo nos tempos recentes, a Kooning ou Warhol, assim como não há afroamericanos equivalentes dos mesmos (NOCHLIN, 2016, p. 7-8).

Se Nochlin pode relacionar a questão das mulheres com a dos afroamericanos, eu relaciono as questões das mulheres trans com a das cis uma vez que esses grupos foram convencidas culturalmente de que são minorias. O problema do outro, como Nochlin aponta, é sempre o problema do oposto: ao falar de mulheres trans estou falando de homens cis, ao falar da marginalização estou falando do privilégio. Então me pergunto se esse recorte tão específico /homens brancos cis de classe média/ é tão populoso para que não seja considerada minoria. Não é. Nas artes assim como em outras áreas de controle do patriarcado esses elementos exercem seu domínio por causa de seus privilégios e de seu poder, ambos atribuídos a eles historicamente. É uma questão social e, sobretudo, econômica.

Hans Belting em seu livro *O fim da história da arte* inclui um capítulo em que explicita a necessidade de revisitarmos a falha do projeto modernista de conceber uma história da arte universal e apre-

sentada como desafio para os teóricos a criação de uma nova geografia da arte que pudesse incluir as demandas das “chamadas” minorias para que se resgatasse as vozes que foram silenciadas para a construção de uma história da arte que é predominantemente europeia (ou melhor, da Europa Ocidental visto que os países do leste europeu também foram excluídos desse projeto), branca e burguesa. As demandas do público que espera dos historiadores que reescrevam a história (BELTING, 2006 p. 95), nas palavras de Belting, nos leva de volta para o problema identificado por Linda Nochlin e é preciso ter cuidado para não mordemos a isca. Revisitar a tradição em busca de uma ou outra figura trans que tenha sobrevivido ao sistema³ não anula o problema estabelecido pela pergunta anterior: Porque não houve grandes artistas travestis? A exceção não anula a regra, esse tipo de pensamento meritocrático é justamente uma das falácias que o sistema capitalista implementou em diversas áreas, inclusive nas artes. Pensar que uma artista travesti para ser legitimada precisa somente fazer trabalhos com potência estética para igualar-se ao trabalho de pessoas cis é retomar a noção moderna da figura do Grande Artista bem como uma ingenuidade ao pensar que o mercado e o sistema da arte não têm também seus preconceitos (vemos, por exemplo, a disparidade entre artistas homens e mulheres nos acervos dos museus como bem mostra o trabalho das Guerilla Girls (fig.1).

Penso ser crucial aqui retomar o pensamento de Jota Mombaça sobre a falta de referenciais bibliográficos quando se abordam questões trans pois acredito que essa é uma das principais causas que levaram ao apagamento das artistas travestis durante a história da arte. Mombaça, ao referir-se ao texto de Spivak, *Pode um subalterno falar?*, diz que “É claro que o subalterno ‘fala’ fisicamente; contudo, sua ‘fala’ não adquire status dialógi-

co—no sentido proposto por Bakhtin –, isto é, o subalterno não é um sujeito que ocupa uma posição discursiva desde a qual pode falar ou responder” (MOMBAÇA, 2015) e ele ainda completa “O subalterno (...) não pode ser escutado ou lido” (MOMBAÇA, 2015).



Fig. 1: Guerrilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* Impressão sobre Papel. New York/NY. Foto: Metropolitan Museum of Art, New York, 1989

O fato da transexualidade ser considerada por muito tempo perversão sexual ou patologia impediu que esses corpos ocupassem locais de estudo acadêmico e discussão intelectual banindo-os para áreas marginalizadas como a prostituição ou encarcerando-os em instituições médicas. Esse cenário ainda não foi totalmente revertido. A maior parte da população travesti no Brasil, por exemplo, atualmente ainda recorre à prostituição como forma de subsistência/sobrevivência. Porque não houve grandes artistas travestis é uma de uma série de perguntas que devemos fazer para entendermos toda a situação de exclusão sofrida pela população travestitransgenero. Por que a transexualidade só deixou de ser considerada transtorno psiquiátrico nos anos 90? Por que ainda vemos tanta evasão escolar por falta de respeito ao uso do nome social sendo que este é garantido por lei? Por que a questão da *passabilidade* é um tema recorrente nas discussões como forma de hierarquização (quanto mais passabilidade mais o reconhecimento da identidade de gênero) e por que ainda temos a fixação no órgão genital como o martelo que decide quem é homem e quem pode ser mulher?

Apesar de acreditar que as academias hoje apresentam uma maior abertura ao diálogo para tais questões é preciso ter cautela. A entrada de tais discussões no ambiente acadêmico é insignificante se não for acompanhada pela possibilidade de entrada desses corpos trans no mesmo espaço. Arrisco-me a dizer que nunca haverá grandes artistas travestis enquanto não houver travestis historiadoras da arte. O motivo é simples, enquanto a história for escrita pelos que oprimem, os oprimidos não terão voz. Como diz Nochlin:

Aqueles que dispõem de privilégios, inevitavelmente se agarram a eles com força, não importando o quão marginal a vantagem envolvida é até que sejam persuadidos a render-se a um poder superior de alguma ordem ou outra. Dessa maneira, a questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, não recai sobre a relativa benevolência ou a má intenção de certos homens, ou sobre a autoconfiança ou “natureza desprezível” de certas mulheres, mas sim na natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram (NOCHLIN, 2016, p.12).

Tal apagamento, acredito, se dá pela falha dos conservadores em reconhecer as necessidades de tais pessoas ao entrarem no meio acadêmico, como por exemplo, o direito ao nome social. O que na realidade é um reflexo da falta de aptidão da academia, sobretudo no Brasil, de lidar com a diversidade. Assim como a academia cria um ambiente não-inclusivo para as travestitransgeneres, ela também o faz para a população negra, para as mulheres e para aqueles de baixa renda. Desta forma, ela assegura a perpetuação de uma hegemonia heterossexual, branca, ocidental e de predominância

masculina. Por que não houve grandes artistas negras? Por que não houve grandes artistas travestis negras? Por que não houve grandes artistas chinesas? Por que não houve grandes historiadores da arte brasileiros?



Fig. 2: Mickalene Thomas, *A Little Taste Outside of Love*, Acrílico, esmalte e strass no painel de madeira. Brooklyn, New York. Foto: coleção Brooklyn Museum, 2007

Essas questões não passam despercebidas a artistas que insistem, apesar de todas os empecilhos já citados, perseverar em sua poética e fazer sua voz ecoar, como podemos ver na obra *A Little Taste Outside Of Love* de Mickalene Thomas (fig. 2) que usa a apropriação do quadro de Ingres para inserir um corpo feminino e negro dentro de uma tradição de sexualização do corpo feminino, como explicitado pelo trabalho das Guerrilla Girls anteriormente citado, e da exclusão das mulheres negras nas cenas clássicas, exceto quando retratadas como escravas. Ou na obra da artista Giorgia Narciso (Fig.3), *Hermaphroditus*, em que ela retrata seu próprio corpo nu, colocando para o espectador a figura de uma mulher que possui um pênis, quebrando a concepção binária de mulher/vagina homem/pênis para inserir um corpo contrassexual e feminino. O trabalho de Giorgia apresenta também o descolamento do poder para si, já que ela assume a postura central na obra e, ao contrário de outras representações do corpo travesti – como em *Sleeping Hermaphroditus* de Bernini ou *Mario Banana* de Warhol – ela não aparece somente no lugar de modelo, mas também no de artista.

O descolamento criado por ambas as artistas é um exemplo das táticas usadas por indivíduos que não se veem representados na história da arte ou na cultura. Ellen Y. Tani escreveu em seu ensaio *What Makes Contemporary Art Feminist?* que a apropriação de trabalhos de arte canônico (como é o caso de Mickalene) e a intervenção em paradigmas históricos (como é o caso de Giorgia) são ferramentas usadas pelas artistas feministas, e, neste caso, transfeministas também, para subverter a autoridade dos mesmos (TANI, 2015).



Fig. 3: Giorgia Narciso, *Hermaphroditus*, Pastel seco sobre papel. Rio de Janeiro /RJ. Coleção da artista. Foto: Imagem cortesia da artista, 2017.

A inclusão das temáticas travestitransexuais na arte é um sinal de que nossos corpos (me incluo nessa fala enquanto pesquisadora mulher não-cis) não podem mais ser submetidos aos antigos estandartes sejam eles do pensamento clássico de gênero pelo binarismo ou pelo apagamento de nossas falas na história da arte. As artes e a academia ainda não estão preparadas para que nossas questões sejam levantadas. Mas não há mais tempo de espera: as travestis chegaram para mostrar que, na verdade, aqui sempre estiveram.

Agrippina Manhattan é graduanda em História da Arte, na Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro.



NOTAS

1 Termo usado pela ativista trans e vereadora Indianara Siqueira para descrever uma união entre pessoas travestis e mulheres trans que são, como colocado por Amara Moreira, palavras sinônimas, o que não quer dizer que signifiquem o mesmo (MOREIRA, 2017).

2 Termo usado pela ativista trans e vereadora Indianara Siqueira para descrever uma união entre pessoas travestis e mulheres trans que são, como colocado por Amara Moreira, palavras sinônimas, o que não quer dizer que signifiquem o mesmo (MOREIRA, 2017).

3 Trocadilho com as palavras cisgênero e sistema que indica o domínio repressor heterocisnormativo. Aprendi este termo com a fabulosa Mariah Rafaela lendo sua dissertação *Antropofagia Queer, (Trans) Imagem e Poder*, 2015.

4 Passabilidade é um termo usado nas discussões de transfeminismo que significa literalmente ser passável, em outras palavras ser confundida com uma pessoa cis. A passabilidade é muitas vezes encarada como algo a ser desejado pelas pessoas trans como se ao ser passável ela fosse “de verdade”. No entanto frequentemente a imposição da passabilidade se enquadra como uma forma de controle dos modelos binários homem/mulher, pênis/vagina impossibilitando a existência de uma diversidade dos modelos sexuais.

MOREIRA, Amara. *Travesti ou mulher trans: tem diferença?* Mídia Ninja, 2017. Disponível em < <http://midianinja.org/amaramoira/travesti-ou-mulher-trans-tem-diferenca> > Acesso em 20/08/2017.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Autora/Publication Studio São Paulo, 2016. Tradução de Juliana Vacaro.

SILVA, Mariah Rafaela. *Antropofagia Queer, (Trans) Imagem e Poder*. Mariah Rafaela Silva. 2015. 93f. Trabalho de conclusão de curso (TCC) de história da arte – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

TANI, Ellen. *What Makes Contemporary Art Feminist? An Art Genome Project Case Study*. New York: Artsy, 2015.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. *Arte Universal e minorias: Uma nova geografia da história da arte*. In: *O fim da história da arte: Uma revisão 10 anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MOMBAÇA, Jota. *Pode um cu submisso falar?*. Medium, 2015. Disponível em <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falare915ed9c61ee> Acesso em 19 set 2017.

ARTIGO**NARRATIVAS DA REGIÃO PORTUÁRIA DO RIO DE JANEIRO: AÇÕES ARTÍSTICAS, MANIFESTAÇÕES CULTURAIS E INTERVENÇÕES NO COTIDIANO**

Carlaile Souza

A proposta visa investigar narrativas (re)produzidas por artistas, instituições do poder público e privadas, moradores da Região Portuária do Rio de Janeiro e atores sociais diversos, analisando como essas histórias e discursos dialogam com o cotidiano, passado, manifestações culturais, religiosas e tradicionais e se propagam no cenário atual de transformações na infraestrutura urbana ali recorrentes. Salientaremos como esses fatores constituíram a região em um lugar polifônico e híbrido, que se ressignifica a partir de intervenções variadas. Refletiremos como ações artísticas e manifestações culturais realizadas nesta região se integram ao contexto social, sendo importantes para compreensão de fenômenos sociais de convivialidade.

Palavras-chave: Narrativas; Arte; Região Portuária; Intervenções; Cotidiano.

A partir de observações efetuadas na Região Portuária do Rio de Janeiro, a proposta desta pesquisa é investigar os processos de criação e intervenções nas quais o agente que produz imagens fotográficas acarreta, as narrativas visuais do cotidiano que o mesmo constrói e sua performance. Consideramos que os registros fotográficos do cotidiano são uma forma em que pode ser detectada pouca interferência no momento de concepção da imagem. Por esse motivo, o epicentro de nosso recorte será analisar a figura do “intruso fotográfico” na Região Portuária do Rio de Janeiro e as imagens históricas e atuais registradas deste lugar por agentes diversos. Citamos, por exemplo, os fotógrafos Augusto Malta e Marc Ferrez, que registraram as transformações urbanas da cidade do Rio de Janeiro, como a construção do Porto do Rio de Janeiro, no início do século XX. Além disso, de acordo com os dizeres da placa que apresentamos neste projeto, moradores dessa área demonstraram aversão à figura do agente que produz imagens fotográficas. A Região Portuária do Rio de Janeiro esteve “abandonada” por

anos. Da década de 80 para cá, com os primeiros projetos de revitalização e reestruturação desta área – Sagas¹, Prorio² e, posteriormente, com o Projeto Porto Maravilha, iniciado em 2009 – a região tornou-se foco de inúmeros investimentos no setor imobiliário, comercial, industrial e no âmbito na arte e cultura.

O Projeto Porto Maravilha – Operação Urbana Consorciada da Área de Especial Interesse Urbano (AEIU) da Região Portuária do Rio de Janeiro –, segundo a Prefeitura do Rio de Janeiro e empresas privadas que são parceiras no empreendimento³, tem a finalidade de promover a reestruturação local, por meio da ampliação, articulação e requalificação dos espaços públicos da região. A iniciativa surgiu aproveitando a realização da Copa do Mundo de Futebol, realizada em 2014 aqui no Brasil, e, principalmente, dos Jogos Olímpicos de 2016, no Rio de Janeiro. Como o ocorrido em Barcelona, na Olimpíada de 1992, o projeto de candidatura do Rio de Janeiro para os Jogos Olímpicos está vinculado à revitalização

da Região Portuária e obras na infraestrutura de seus bairros. De acordo com informações disponibilizadas no site do Projeto Porto Maravilha⁴, a proposta prevê a preservação e valorização do patrimônio cultural, recuperação e restauro material do patrimônio artístico e arquitetônico, estímulo ao turismo e outras ações.

Desde o início de grandes obras na infraestrutura da Região, descobertas foram feitas, como o Cais do Valongo e da Imperatriz, na Gamboa; equipamentos culturais foram instalados, como o Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), inaugurado em 2012; e o Museu do Amanhã, aberto ao público em 2015, ambos localizados no bairro Saúde, e outras ações que estão permitindo uma nova reconfiguração desta área.

Essas ações atraíram novos públicos, instituições públicas e privadas e atores sociais diversos. Ao mesmo tempo, artistas e grupos que atuam nas áreas da arte e da cultura já existentes neste lugar tornaram-se mais visíveis. Com isso, ações artísticas e manifestações culturais foram realizadas mais frequentemente, (re)produzindo outras narrativas, em alguns casos atendo-se ao passado do lugar, outras introduzindo novos discursos, elementos, agentes sociais, linguagens e agregando elementos de outras culturas e tradições de lugares distintos. Um dos exemplos é a instalação da Casa do Maranhão, no bairro Gamboa, em que a comunidade maranhense e adeptos se encontram, realizam eventos, oficinas, intercâmbios com grupos da cultura popular, mantendo suas tradições e as difundindo em solo carioca.

Em 2013, a Prefeitura do Rio de Janeiro, por meio da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (Cdurp), divulgou o edital Prêmio Porto Maravilha Cultural, que pretendia premiar projetos culturais que va-

lorizassem o patrimônio cultural imaterial da Região Portuária e voltados à chamada Área de Especial Interesse Urbanístico (AEIU) da Região do Porto do Rio de Janeiro⁵. No total, R\$ 2 milhões foram destinados a 20 propostas nas áreas de fotografia, audiovisual, teatro, dança, literatura e outras ações. As seguintes propostas de artistas, grupos e coletivos foram premiadas: Carnaval do B.E.M - Oficinas e Atividades Pré-Carnavalescas do Bloco Escravos da Mauá; Desfiles dos Blocos e Bandas da Liga Portuária; “Em Torno da Fábrica” - Fim de Semana do Livro no Porto; Mistérios e Novidades do Porto; Oficinas de História na Zona Portuária; Porto Aberto: A Memória Viva; Porto da Pequena África; Projeto Som e Samba Carioca; Roda de Samba da Pedra do Sal, de Mão Dadas; Arte Arteira de Tia Lucia; Cabaré do Porto; Guia Acessível: Espaços Culturais e Gastronômicos do Porto Maravilha, Percorrido por Bicicleta; Histórias Afro Brasileiras, Cenas Itinerantes Ano I; Noite de Autógrafos; Pedra Que Samba; Porto de Memórias - Retratos em Postais; Porto em Foco: Registro Fotográfico das Transformações na Região Portuária; Prata Preta: Folia Sempre, Ditadura Nunca Mais - 50 Anos do Golpe de 64 no Brasil - Providência Sustentável⁶.

Alguns projetos tiveram como proponentes artistas e grupos que possuem vínculos, que moram ou estão instalados na Região Portuária, enquanto outros participaram do edital por interesses diversos. Em nossa pesquisa, verificamos que parte das propostas foi executada, como as oficinas de História na Zona Portuária, realizadas no Cemitério dos Pretos Novos, por meio do Instituto dos Pretos Novos (IPN); o documentário Pedra que Samba, que conta a história do samba na Pedra do Sal, e outros. Entre eles, o projeto Histórias Afro Brasileiras, Cenas Itinerantes, realizado pelo grupo Periferia Cena Portuária, encenava parte da história da escravidão pelas ruas e

espaços históricos marcantes da região do porto. A primeira cena era apresentada na Pedra do Sal; em seguida o Observatório do Valongo, seguindo ao Jardim Suspenso do Valongo, no Morro da Conceição, bairro Saúde. Os atores passavam, ainda, pelo Cais do Valongo e da Imperatriz, prosseguindo ao Centro Cultural José Bonifácio e finalizavam no Cemitério dos Pretos Novos, na Gamboa, apresentando e adaptando a encenação em cada espaço percorrido. A peça é apreciada, na maioria dos casos, por turistas, pesquisadores e outros interessados na região. No entanto, podemos observar que é apresentada nos espaços constituídos como integrantes do Circuito da Herança Africana⁷, promovido pela Prefeitura do Rio de Janeiro.

Assim, atestamos inúmeras formas de retratar a região, apresentando narrativas efetuadas por moradores deste lugar, que possuem vínculos diversos com a região, e atores sociais considerados “de fora”. Refletir sobre essas narrativas é importante, pois cada um possui uma maneira de narrar, que pode ser apregoada ou não de ligações sentimentais e memoriais, e para visualizarmos os objetivos que esses projetos e ações alcançaram. Ao mesmo tempo em que essas ações artísticas e manifestações culturais são realizadas, respondendo a necessidades e vontades dos proponentes dos projetos e narrando histórias ou acontecimentos ocorridos na Região Portuária, seja no passado ou presente, tais iniciativas também podem contribuir para camuflar processos de modernização da região e que envolvem desocupação de famílias, gentrificação, entre outros fatores.

Essas narrativas focadas no cotidiano da região já eram elaboradas no período da escravidão, como as do pintor francês Jean-Baptiste Debret, publicadas em *Viagem Pitoresca e Histórica do*

Brasil (1989), e do artista alemão Johann Moritz Rugendas, que registraram em suas telas o cotidiano da cidade que observavam àquela época no Brasil. As historiadoras Hebe Mattos e Martha Abreu (2013, p. 119), no artigo *Lugares do tráfico, lugares de memória: novos quilombos, patrimônio cultural e direito à reparação*, citam que “pelo testemunho do desenhista Rugendas, no início do século XIX, as áreas da Pedra do Sal e da Praia serviram como primeira morada aos pretos novos que chegavam da África”.

Em *Viver na rua, viver a rua: usos e práticas da moradia escrava na Guanabara oitocentista*, Ynaê Lopes dos Santos (2011) salienta o relato de viajantes que aportavam em terras brasileiras e relatavam o que presenciavam. Um deles é Debret, convidado a participar da Missão Francesa, em 1816, que resultou na fundação da Academia Imperial de Belas Artes no Brasil. Durante sua estadia em terras brasileiras, o pintor observou o cotidiano e o representou em suas obras, demonstrando o trânsito entre a escravidão e os universos da casa e da rua. Em sua observação da obra “Interior de casa de família pobre com escrava entregando dinheiro”, Santos (2011, p. 96) relata que:

A cena retratada mostra uma escrava na sala da casa, com um cacho de bananas na cabeça entregando algumas moedas à sua jovem senhora. Segundo a imagem e os comentários de Debret, é evidente que se trata de uma família humilde. A própria casa dá os sinais de pobreza: casa ao rez do chão, com sala e cozinha pau a pique; a presença das galinhas no interior reforça a rusticidade da moradia. Debret ainda afirmou que aquela única escrava era responsável pelo sustento da família, pois era ela quem saía às ruas em busca de tra-



balho, e por isso mesmo, quem trazia dinheiro para suas senhoras, sem especificar que atividades a cativa realizava. Mesmo retratando uma família pobre em cuja residência as senhoras e a escrava dividiam o mesmo espaço, por meio da postura e da posição das personagens, o francês deixou claro que estava mostrando uma relação de poder independentemente da condição econômica. O exame dessa cena indica a complexidade dos arranjos domésticos. (SANTOS, 2011, p. 96)

Também rememoramos os fotógrafos carioca Marc Ferrez, o alagoano Augusto Malta e o espanhol Juan Gutierrez que, por meio de fotografias, retrataram as transformações da cidade do Rio de Janeiro, entre elas as mudanças na Região Portuária. Desses artistas e fotógrafos que citamos, apenas um era originário do estado do Rio de Janeiro, enquanto os outros eram de outros países e estados. Tal característica é importante, uma vez que mesmo vivendo em terras brasileiras ou cariocas, a visão inicial que imprimiam à região era de um olhar “de fora”. Interessa-nos retratar que essa visão externa influencia na produção de obras, sob diversos aspectos. Néstor Canclini (2006, p. 21) relata que:

O antropólogo chega à cidade a pé, o sociólogo de carro e pela pista principal, o comunicólogo de avião. Cada um registra o que pode, constrói uma visão diferente, portanto, parcial. Há uma quarta perspectiva, a do historiador, que não se adquire entrando, mas saindo da cidade, partindo de seu centro antigo em direção aos seus limites contemporâneos (CANCLINI, 2006, P. 21)

De acordo com nossa vivência na região - com uma perspectiva “de fora” - fomos surpreendi-

dos com os questionamentos sobre a produção desses agentes externos à região. Neste sentido, também remetemos a Clifford Geertz (2009, p. 146), que enfatiza que “este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local”.

Mapas: versões visuais

Na pesquisa, encontramos outras maneiras de representar narrativas. Remeteremos a versões visuais a respeito da região, que incorporam e veiculam interesses e formas de avaliar e conceber espaços ocupados coletivamente, interferindo nas maneiras por meio das quais são concebidos e experimentados por diferentes atos sociais. Entendemos que sem uma análise exaustiva estamos nos referindo a ocorrências estudadas por pesquisadores, acionadas frequentemente pelo poder público e agências particulares, que circulam e são recriadas pelos moradores da região, não de modo homogêneo ou consensual.

Com o surgimento de outras ocupações e realização de intervenções urbanas na infraestrutura da Região Portuária pelo poder público e empresas privadas, a configuração da área tem se alterado e sido apresentada de diferentes formas. Uma delas é por meio de mapas, elaborados pela Prefeitura do Rio de Janeiro, pelo Projeto Porto Maravilha, Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR) e por artistas do Morro da Conceição. Em dois deles, verificamos as transformações propostas na infraestrutura da região, dentre elas a alteração dos limites de bairros e outras modificações. Essa representação efetuada pelo poder público e empresas privadas indica, com ênfase, os locais considerados “atrativos”⁸.

Rudolf Arnheim (1989), em seu texto *A Percepção de Mapas*, descreve as formas de leitura vi-

sual encontradas em mapas e maneiras de reconhecimento de uma informação ali destacada. O autor ressalta que os elementos constituintes em mapas são apresentados por meio de desenhos, pintura, cores, traços e distribuição ordenada dos ambientes, buscando uma compreensão objetiva do ser humano. De acordo com Arnheim:

Numa imagem simbólica como um mapa, nenhum detalhe está hermeticamente desvinculado de seu contexto. Os mapas desencorajam o isolamento de detalhes singulares. Asseguram a continuidade do mundo real. Mostram as coisas no seu ambiente, e, portanto, exigem um discernimento mais ativo da parte do usuário, a quem se oferece mais informação do que veio buscar; o usuário, porém, também é convidado a olhar para as coisas com inteligência. Uma maneira de olhar as coisas inteligentemente é vê-las no seu contexto (ARNHEIM, 1989, p.206).

No mapa elaborado pelo Porto Maravilha, um levantamento foi realizado dos pontos turísticos e de comércio, espaços de entretenimento – boates e bares –, religiosos – igrejas –, equipamentos culturais – como museus e teatros –, entre outros da Região Portuária. Esses lugares, no total de 107, foram divididos em 14 categorias. A grande quantidade de elementos “atrativos” apresenta paradoxos do que pretende-se valorizar, uma vez que os critérios adotados para essa valorização são difusos. Para Arnheim (1989, p. 212), “um mapa que contém um máximo de detalhes torna mais difícil a apreensão dos elementos essenciais”.

Um segundo mapa do Projeto Porto Maravilha apresenta a proposta de divisão da Região Portuária em 11 núcleos homogêneos⁹. Essa represen-

tação contempla a Praça Mauá, Saúde, Gamboa, Morro da Conceição, Santo Cristo, Nova Rua Larga, Morros da Providência e Livramento, Linha Férrea, Senador Pompeu, Morro do Pinto e Porto Olímpico. Em cada setor foram destacados espaços e elementos que são considerados representativos da cidade do Rio de Janeiro, cuja finalidade seria “evidenciar suas peculiaridades e seu potencial de desenvolvimento”¹⁰.

As duas representações do mapa foram elaboradas com base nas intervenções urbanas ocorridas na infraestrutura dessas regiões, mostrando os impactos das obras e apontando as alterações que estão para acontecer. No instante em que o poder público e empresas privadas decretam lugares considerados importantes de uma região em detrimento de outros, essas áreas são reconfiguradas e, ao mesmo tempo em que é propagada a intenção de dinamizar o trânsito, melhorar a mobilidade, visibilidade e conforto aos seus usuários, essas configurações alteram o conhecimento que o residente tem de sua localidade, seu cotidiano e as relações sociais entre eles, muitas vezes correspondendo a transformações efetivas em suas práticas.

Giulio Carlo Argan (2005), em *História da Arte como História da Cidade*, apresenta textos que dialogam sobre os espaços do meio urbano, a arte e o sujeito imerso no complexo citadino. Em seu estudo, vincula a arte à construção do meio urbano e às relações sociais entre os sujeitos, sinalizando preocupação sobre a valorização de determinados espaços em detrimento de outros. De acordo com Argan (2005, p. 77), “a atribuição de valor histórico e artístico não apenas aos monumentos, mas também às partes remanescentes de tecidos urbanos antigos, ainda depende certamente de um juízo acerca da historicidade deles”.

Um terceiro mapa analisado, do projeto O Morro e o Mar, foi elaborado pelo Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), destacando ateliês e descrevendo lugares considerados “atrativos”, como o Sítio Arqueológico da Avenida Barão de Tefé, Jardim Suspenso do Valongo, Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Fortaleza da Conceição, Palácio Episcopal, Café Imaculada, Edifício A Noite, Praça Mauá, Restaurante Galeria Sacabral, Igreja e Largo São Francisco da Prainha, Pedra do Sal, entre outros espaços.

O mapa contempla basicamente os espaços com potencial turístico e apresenta a região induzindo a considerar como importantes os locais sublinhados pelo MAR. Porém, tendo em vista que esse mapa é um instrumento de referência e localização durante visitas guiadas, nas quais um profissional de turismo explica com mais detalhes os percursos, histórias e o que eram – são – os espaços ali instalados, existiria neste processo, segundo Arnheim (1989, p. 205) “a imaginação alimentada pela experiência”, que evoca imagens por meio das ilustrações no papel “a partir dos reservatórios da memória do observador”.

Um quarto mapa que analisamos foi desenvolvido pelos artistas do Projeto Mauá, na edição de 2013. A apresentação é diferenciada se comparada ao mapa do MAR, seja pela maior quantidade de ateliês quanto pela definição dos lugares “atrativos”, definidos anteriormente. Além dos espaços considerados relevantes, o mapa excluiu outros, como a Pedra do Sal e Sítio Arqueológico do Valongo. Ali, os artistas estão inseridos no mesmo contexto dos modelos anteriores, com seus espaços de criação considerados “atrativos”, citados com a mesma importância e destaque que outros monumentos históricos ou pontos turísticos. As definições de locais importantes neste mapa possuem critérios, apesar de difusos, que

se ligam à história de cada lugar e ao que pretende-se valorizar.

Ações artísticas e manifestações culturais

As ações artísticas e manifestações culturais realizadas na Região Portuária são, de certo modo, utilizadas como estratégias para o crescimento econômico e estímulo ao turismo da região, pois as iniciativas para revitalização das áreas portuárias preveem esse retorno financeiro. No artigo *Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro*, Sabrina Parracho Sant’Anna (2013) descreveu as negociações para a instalação do MAR, os conflitos políticos gerados com as diversas propostas para sua construção, discursos oficiais e a possibilidade da edificação desse equipamento cultural na região que agregasse uma rede de agentes sociais que, de certo modo, suscitariam o debate do papel do museu. Analisando documentos e reportagens jornalísticas que informavam a condução do processo para edificação da instituição, a pesquisadora ressalta que, além do incentivo à arte e cultura, os poderes público e privado e outras instituições envolvidas na elaboração do projeto objetivavam o retorno financeiro e o incremento do fluxo turístico. As negociações duraram mais de dez anos. Neste tempo, artistas do Rio de Janeiro se posicionaram contra a construção do Museu denunciando, conforme aponta Sant’anna (2013, p. 47), o processo de gentrificação, a “espetacularização” e a “impossibilidade de consenso”. No entanto, diferente do projeto inicial, que pretendia ser uma filial da famosa Fundação Solomon Guggenheim – mantenedora de diversos museus internacionais –, e após polêmicas e discussões sobre sua construção, o MAR passou a ser interpretado, de acordo com a pesquisadora, como revelador “do polo de economia criativa que tem se criado na região”. A autora ressalta que:

A nova sede do MAR se inscreve, portanto, numa série de políticas baseadas na ideia de que é preciso criar novos mercados para a produção brasileira de bens de cultura. Trata-se, simultaneamente, de centrar o desenvolvimento da região na criação de um polo de consumo cultural, ampliando as fronteiras e incluindo novos consumidores, mas também de transformar a Zona Portuária num espécie de vitrine internacional, capaz de atrair turistas, uma classe criativa e mercado. O MAR se presta, portanto, a construir uma imagem da cidade cuja eficácia se mede de mais a mais pelo que se fala sobre ou pela quantidade de vezes que é acessada (SANT'ANNA, 2013, p. 51).

Leopoldo Guilherme Pio (2012), por sua vez, investiga iniciativas no âmbito cultural empreendidas na Região Portuária, descrevendo os processos de intervenção urbana realizados pelo Projeto Porto Maravilha, os discursos de memória da cidade e os investimentos nesta área. Em seu artigo *A revitalização do Porto do Rio de Janeiro: memória e cultura como centralidades na organização da sociedade contemporânea*, o autor relata que as transformações na infraestrutura foram inspiradas em modelos internacionais empregados em países como Estados Unidos, Holanda, Honk Kong, Índia, Inglaterra, Espanha e Argentina, e nos estados brasileiros Maranhão, Espírito Santo e São Paulo.

Pio (2012, p. 309-310) declara que as intervenções urbanas na infraestrutura na região do Porto do Rio de Janeiro e do seu entorno podem ser interpretadas “como mais um ato de reinvenção da identidade da cidade”. O autor completa que “a necessidade de renovar a economia e a identidade urbana da cidade justifica a recuperação de centros históricos e áreas portuárias, vistos como

locais de implantação de novas áreas comerciais e habitacionais”.

Neste cenário, também remetemos à pesquisa de Alain Quemin (2008) ao acompanhar a edição do *Nuit Blanche*¹¹, um evento de arte que aconteceu entre a noite de 4 a 5 de outubro de 2013, na França, em que vários ateliês permaneceram abertos para o público e diversas atrações movimentaram as regiões contempladas pela ação. O estudo originou o artigo *A arte contemporânea no decorrer de uma noite: um olhar sociológico sobre a Nuit Blanche 2013 e sua recepção pelo público*. Nele, o pesquisador ressalta o sucesso do evento e participação em massa da população - um número estimado em mais de um milhão de pessoas que se dirigiram aos locais onde as exposições de arte aconteceram -, as práticas coletivas observadas e destaca os possíveis motivos que fez a iniciativa ser bem recebida pelo público. Quemin ressalta que:

Ao ser apresentada a um grande número de pessoas, a arte contemporânea pode se tornar uma realidade não mais hermética ou repulsiva, mas acolhedora, expondo ainda mais sua abertura, que funciona como uma passagem em direção a outras realidades, que se abrem sobre a cidade, sobre seus diferentes lugares e até mesmo sobre outros personagens encontrados durante a noite e com os quais se inicia um contato (QUEMIN, 2008, p. 200-201).

Áreas consideradas históricas se tornam regiões em que a cultura e a arte são vistas como fatores de valorização econômica e imobiliária, cuja pretensão é recriar espaços “atrativos” para a cidade, empresários, turistas e moradores de outras regiões que buscam esses locais para montar empreendimentos e, antes pouco exploradas,

apontadas também como lugares para moradia. Os artistas, de certo modo, correm o risco de se tornarem “inimigos” dos moradores que esperam viver em suas áreas sem terem seu modo de viver abalado ou tendo que lidar com os interesses de especuladores imobiliários.

Nossa contribuição, a partir desta pesquisa, está voltada para a inclusão enfática dos fenômenos artísticos, dos elementos da vida social que fazem com que os indivíduos produzam coletivamente significados para a arte. Se ela fará ou não sentido para suas vidas, se será ou não apreciada positivamente, o fato é que ela tem a ver com práticas coletivas de ocupação do espaço em que a arte é experimentada, com formas dos indivíduos se relacionarem e com dimensões relevantes da vida cotidiana.

Carlaile Souza é mestre pela Universidade Federal Fluminense.

NOTAS

1 Segundo Fernando Diniz Moreira e Eliana Miranda Araújo da Silva Soares (2007), o nome SAGAS é formado pelas iniciais três bairros - Santo Cristo, Gamboa e Saúde. Foi um projeto de proteção ao conjunto de imóveis, que propunha nova legislação que preservasse o uso residencial e patrimônio arquitetônico e cultural dessas áreas.

2 As autoras Márcia Frota Sigaud e Maria Madureira Pinho (2000), o Prorio foi um projeto criado em 1998 que tinha como princípios básicos intensificar a articulação entre os diversos programas da Prefeitura do Rio de Janeiro, promovendo um conjunto de ações complementares à organização urbana, que visavam reabilitar e valorizar o patrimônio urbanístico, paisagístico e arquitetônico

do Morro da Conceição.

3 No âmbito do poder público é gerenciado pela Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP). No lado privado, a iniciativa é administrada pela Concessionária Porto Novo – contando com as construtoras OAS Ltda, Norberto Odebrecht Brasil S.A e Carioca Christiani-Nielsen Engenharia S.A -, responsável pelas obras e que deterá a concessão da região por 15 anos. Disponível em: <http://www.portonovosa.com/pt-br/sobre-a-concessionaria>. Acesso em: 20 de agosto de 2017.

4 Disponível em: <http://portomaravilha.com.br/web/sup/OperUrbanaApresent.aspx>. Acesso em: 20 de agosto de 2017.

5 Disponível em <http://portomaravilha.com.br/materias/edital/edital-cultura.aspx>. Acesso em: 20 de agosto de 2017.

6 Disponível em: <http://portomaravilha.com.br/materias/premio-porto-maravilha/p-p-m.aspx>. Acesso em: 20 de agosto de 2017.

7 Segundo o site do Projeto Porto Maravilha, o Circuito Histórico e Arqueológico da Herança Africana é um projeto de políticas de valorização da memória e proteção do patrimônio da Região Portuária, formado por diversos monumentos históricos, como o Cais do Valongo e da Imperatriz, Cemitério dos Pretos Novos, Centro Cultural José Bonifácio, Largo do Depósito e Jardim Suspense do Valongo. Disponível em: <http://portomaravilha.com.br/conteudo/ccjb.aspx>. Acesso em: 20 de agosto de 2017.

8 Essa definição foi encontrada no site do Projeto Porto Maravilha. Ver em <http://portomaravilha.com.br/web/direito/conhecaRegiao.aspx>. Acesso em 20 de agosto de 2017.

9 Disponível em: <http://portomaravilha.com.br/web/direito/conhecaRegiao.aspx>. Acesso em: 20 de agosto de 2017.

10 Idem.

11 Traduzindo, Nuit Blanche significa “noite em claro”. Ver em Quemin, 2008.



REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na arte*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4.ed. São Paulo: USP, 2006.
- CARDOSO, Elizabeth Dezouart et al. *História dos Bairros Saúde, Gamboa, Santo Cristo*. Rio de Janeiro: Index, 1987.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- MATTOS, Hebe e ABREU, Martha. *Lugares do tráfico, lugares de memória: novos quilombos, patrimônio cultural e direito à reparação*. In: *Diáspora negra e lugares de memória: A história oculta das propriedades voltada para o tráfico clandestino de escravos no Brasil imperial*. MATTOS, Hebe (org). Niterói: UFF, 2013.
- MOREIRA, Fernando Diniz e SOARES, Eliana Miranda Araújo da Silva. *Preservação do patrimônio cultural e reabilitação urbana: o caso da Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro*. *Revista Da Vinci*. Curitiba, v. 4 , n. 1, p. 101-120, 2007.
- PIO, Leopoldo Guilherme. *A revitalização do porto do Rio de Janeiro: memória e cultura como centralidades na organização da sociedade contemporânea*. In: *Rio de Janeiro: um território em transformação*. SANTOS, Angela Moulin S. Penalva, MARAFON, Glaucio Jose, SANT'ANNA, Maria Josefina Gabriel (orgs.). Rio de Janeiro: Gramma, 2012.
- QUEMIN, Alain. *A arte contemporânea no decorrer de uma noite: um olhar sociológico sobre a Nuit Blanche 2003 e sua recepção pelo público*. In: *Cultura e Consumo. Estilos de vida na contemporaneidade*. BUENO, Maria Lucia, CAMARGO, Luiz Octávio (orgs.). São Paulo: Senac, 2008.
- SANT'ANNA. Sabrina Parracho. *Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro*. In: *O público e o privado*. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará*, n. 22, 2013.
- ANTOS, Ynaê Lopes dos. *Viver na rua, viver a rua: usos e práticas da moradia escrava na Guanabara oitocentista*. In: *Escravidão africana no Recôncavo da Guanabara (séculos XIII-XIX)*. SOARES, Mariza de Carvalho e BEZERRA, Nielson Rosa (orgs.). Niterói: UFF, 2011.
- SIGAUD, Márcia Frota, PINHO, Maria Madureira. *Morro da Conceição: da memória o futuro*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

**ARTIGO****LUGARES DO DELÍRIO: TRÂNSITOS ENTRE ARTE E LOUCURA NA CONTEMPORANEIDADE****Daniela Cassinelli**

Desde o século XX o trânsito entre arte e loucura vem sendo colocado sob diferentes pontos de vista. A partir de um enfoque institucional, tomando-se o contato entre o mundo da arte e o da psiquiatria, o presente artigo tem por objetivo analisar a proposta curatorial da exposição Lugares do Delírio, no Museu de Arte do Rio, através de textos e falas disponíveis nas mídias oficiais, que colocam em questão as fronteiras entre arte e loucura na contemporaneidade, procurando descortinar seus discursos no seio da instituição museológica. Sendo assim, experiências prévias de exposições de arte sobre a loucura no Brasil, e conceituações feitas por críticos de arte, como Mário Pedrosa, em contato com o trabalho da revolucionária Nise da Silveira, pretendem dar conta de um contexto brasileiro anterior ao da exposição analisada, relacionando-os. A pesquisa tem como horizonte teórico os discursos do qual a arte e a loucura foram submetidos historicamente, e confrontando-os busca encontrar pontos de convergência e divergência entre eles. Desta forma, revelar como as exposições de arte se propõem a pensar a loucura na sociedade e agir sobre ela, e ressaltar a importância das práticas artísticas e culturais para a mudança de configurações ultrapassadas baseadas na instituição hospitalar, criando outras concepções e realidades criativas-afetivas, que se propõem a novas dinâmicas de cidadania.

Palavras-chave: arte; loucura; exposição

1. Introdução

Esta pesquisa parte da tentativa de uma arqueologia dos dispositivos historicamente acionados pela arte e pela loucura, ou seja, escavar seus processos de significação e construção sócio histórica até a atualidade através das figuras do artista e do louco, e das instituições que lhe caberiam, isto é, do museu e do manicômio, entendidos como instrumentos do pensamento hegemônico eurocêntrico, cartesiano, burguês, etc, de forma que estão muito presentes ainda hoje na nossa maneira de compreender e agir sobre o mundo.

Por meio dessas ferramentas analíticas, analisaremos como a exposição “Lugares do Delírio”, que ficou em cartaz no museu de arte do Rio do

dia 7 de fevereiro ao dia 10 de setembro de 2017, é capaz de trazer para debate o lugar estabelecido da loucura e da arte, propondo intermeios e conexões entre eles. Para isso, faremos um breve panorama de exposições de arte sobre a loucura no Brasil a partir do século XX, afim de relacioná-las, destacando o que a proposição curatorial desta exposição levanta de diferente, e como faz refletir o paradigma da arte e da saúde mental na contemporaneidade.

No início do século XX estava a psiquiatria em seu auge com a presença de inúmeros hospícios ao redor do país, cujos tratamentos com lobotomia e eletrochoques eram parte da rotina hospitalar, e a arte procurava se reformular através do que chamamos movimento modernista. É neste

contexto que o campo clínico e o artístico irão se contaminar. Atravessadas pelos saberes psicanalíticos, essas contaminações se darão: seja pelo auxílio ao diagnóstico psiquiátrico ou práticas alternativas que começam a ganhar espaço com a Reforma Psiquiátrica, seja pela apropriação de uma estética que afirmasse os ideais de autonomia e singularidade da arte pelos artistas e críticos da arte moderna.

As experiências no ateliê dirigido por Nise da Silveira no Engenho de Dentro serão, portanto, definitivas para o rumo da arte moderna no Brasil, por meio do contato entre a produção dos internos e a de artistas e críticos brasileiros relevantes, principalmente no caso de Mário Pedrosa. Em conversa realizada na abertura da exposição ao público, e disponibilizada no canal do youtube do museu, a curadora Tânia Rivera aponta que “Paulo Herkenhoff já nos chamou bastante a atenção pro fato de que de fato na arte contemporânea brasileira especialmente nessa, enfim, que tem sua matriz no neoconcretismo no Rio de Janeiro, os.. os artistas do Engenho de Dentro tem uma influência fundamental”.

O hospital psiquiátrico é trazido para dentro do museu, por meio da documentação sensível das práticas artísticas que lá ocorrem e dos relatos de seus agenciadores, colocado lado a lado de obras de artistas canônicos e contemporâneos, usuários ou não da saúde mental. Para além das paredes expositivas e dos muros do hospital, procuramos pensar como a saúde mental é questão urgente que concerne a todos no exercício da cidadania e no compartilhamento do espaço da cidade. Sendo assim, é possível pensar como partilhamos o sensível na medida em que a “partilha de espaços, tempos e tipos de atividade [...] determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam

parte nessa partilha”(RANCIÈRE, 2005, p.15).

Sendo assim, iniciaremos com a feitura de uma arqueologia da loucura e da arte, desde o final da Idade Média até o início do século XX, e então, daremos um panorama das relações que se deram entre estes campos no Brasil, a partir deste século. Adiante, explicitaremos a escolha dos dados que utilizaremos nesta pesquisa, e finalmente analisaremos a exposição em questão tendo em vista o que vimos até aqui, procurando entender como seu discurso levanta noções já construídas e propõe o público a revisar conceitos que se borram através da ideia de delírio.

2.Loucura, Arte e Sociedade

2.1 Materialismo Cultural

O materialismo cultural, a partir de uma perspectiva sócio-histórica, embasa a seguinte pesquisa à medida que a “hesitação diante do que parece ser a riqueza da teoria já desenvolvida e a plenitude da prática já alcançada possui o embaraço, a gaucherie mesmo, de qualquer dúvida radical”(WILLIAMS, 1978, p.11), ou seja, o confronto entre os paradigmas institucionais estabelecidos, como o museu e o manicômio, assim como as figuras do artista e do louco, através das práticas que os põem em questão podem criar fissuras capazes de produzir reformulações ideológicas, que constroem continuamente a realidade histórica, criando o embaraço de que Williams fala.

Nesse sentido, a compreensão de processos que construíram o imaginário ocidental da loucura, assim como aqueles que fizeram emergir a personagem do artista e o estatuto da arte, tal qual entendemos hoje, é importante para localizar as questões propostas neste artigo. Portanto “nos perguntaremos por quais processos de transformação ou mediação esses componentes

passaram antes de chegarem a esse estado acessível”(WILLIAMS, 1980, p.66), apresentando um panorama breve e sucinto, entendendo que trata de campos infinitamente expansivos em sua conceituação, e por isso, para além do esforço realizado nesta pesquisa.

A partir de interrogações que surgem do presente, a necessidade de se fazer uma arqueologia torna-se de extrema relevância diante da análise de dado acontecimento situado no contemporâneo, pois este “dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história”(AGAMBEN, 2009, p.72). Como dizia Foucault “estamos historicamente consagrados à história, à paciente construção de discursos sobre os discursos, à tarefa de ouvir o que já foi dito [...] trata-se de, enunciando o que foi dito, redizer o que nunca foi pronunciado”(1977, p.15)

2.2 Historicidades e discursos

2.2.1 - Arte, artista, museu x Loucura, louco, manicômio

No contexto de transição do feudalismo para o capitalismo, com o crescimento das cidades e o que chamamos Renascimento, uma série de transformações entra em curso no mundo europeu, quando os ideais teológicos abrem alas para os humanistas, na medida em que as “preocupações intelectuais se sobrepõem às exigências espirituais e dogmáticas [...] [e o] imenso apetite de cultura inverte os limites impostos pela fé dos séculos precedentes”(MINOIS apud WOORTMANN, 1996, p.5), a racionalidade ganha, portanto, papel central na legitimação dos saberes ditos científicos. Dessa maneira, enquanto a arte era inventada e legitimada pelos métodos cientí-

ficos e os artistas reivindicavam sua posição social, a loucura era posta sob o domínio moral da razão e os ditos loucos, excluídos da cidadania.

Existia, no século XV na Itália, uma “luta de pintores, escultores e arquitetos para verem reconhecidas suas profissões como artes liberais”(BLUNT, 2001, p.70). Nesse sentido, a poesia e a retórica, por exemplo, eram consideradas artes liberais, enquanto a pintura e a escultura eram vistas como mecânicas, e a distinção entre elas “era que as primeiras eram praticadas por homens livres e as segundas por escravos”(Id., p.71). Sendo assim “o principal objetivo dos artistas em sua reivindicação para serem vistos como liberais era dissociar-se dos artesãos, e, em suas discussões a respeito do assunto, eles se encarregavam de ressaltar todos os elementos intelectuais em sua arte”(Id.). Segundo Giulio Carlo Argan o “Renascimento [...] se distingue da Idade Média exatamente por esse acréscimo de um ato de consciência”(2004, p. 12). O uso da perspectiva tornou-se, pois, um argumento de peso a favor dos pintores, a partir do “papel desempenhado pela matemática na pintura do início do Renascimento”(BLUNT, 2001, p.71). As academias surgem em oposição as guildas, e a individualidade do artista vence sobre a coletividade dos artesãos, e “os próprios artistas, cientes de sua qualidade de agentes e protagonistas da história, propuseram-se deliberadamente afirmar a própria personalidade”(ARGAN, 1994, p.27)

Ao mesmo tempo, a loucura, que na Idade Média tinha característica de saber proibido, esotérico, cósmico, vai assumir gradativamente o caráter de erro, de irregularidade na conduta, de desvio moral, pois as “figuras da visão cósmica e os movimentos da reflexão moral, o elemento trágico e o elemento crítico irão doravante separar-se cada vez mais”(FOUCAULT, 1978, p.32). No universo

simbólico da loucura um “objeto novo acaba de fazer seu aparecimento na paisagem imaginária da Renascença; e nela, logo ocupará lugar privilegiado: é a Nau dos Loucos”(Id., p. 12-13), “barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. [...] As cidades escorraçavam-nos de seus muros [...] esses passageiros incômodos”(Id, p.13). Assim,

De um lado, haverá uma Nau dos Loucos cheia de rostos furiosos que aos poucos mergulha na noite do mundo, entre paisagens que falam da estranha alquimia dos saberes, das surdas ameaças da bestialidade e do fim dos tempos. Do outro lado, haverá uma Nau dos Loucos que constitui, para os prudentes, a Odisséia exemplar e didática dos defeitos humanos(Id., p.33).

A visão cética da loucura ganha cada vez mais força, e é vencida no âmago mesmo da razão: “aos poucos, a loucura se vê desarmada, e seus momentos deslocados; investida pela razão, ela é como que acolhida e plantada nela”(Id., p. 41). Desse modo, o discurso da Razão, inaugurando a era moderna, no seio da Renascença, norteia os conceitos de arte e de loucura, que serão ressignificados sob novas égides ao longo dos séculos através da construção de dispositivos, isto é de “um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas”(AGAMBEN, 2009, p.28), a partir da edificação de instituições como o museu e o manicômio, de que falaremos adiante, e do olhar construído sobre eles.

Já no século XVII, aparecem os primeiros espaços destinados a internação dos chamados loucos na Europa. Descartes, considerando a loucura como

a condição mesma de impossibilidade do pensamento, a exclui do domínio da verdade, “ele bane a loucura em nome daquele que duvida, e que não pode desatinar mais do que não pode pensar ou ser. [...] Doravante, a loucura está exilada”(FOUCAULT, 1978, p.54). No âmbito governamental a “grande criação política do século XVII é o Estado nacional, e a sua formação típica é a monarquia absoluta”(ARGAN, 2004, p.71). Portanto, numa sociedade estruturada pelo poder monárquico e pelos interesses ascendentes da burguesia, casas de internação surgem como instrumento de controle e ordem social, parecendo “atribuir uma mesma pátria aos pobres, aos desempregados, aos correccionários e aos insanos”(FOUCAULT, 1978, p.55).

Sob os ideais burgueses “a loucura é percebida através de uma condenação ética da ociosidade e numa imanência social garantida pela comunidade de trabalho”(Id., p.83), portanto aqueles que eram considerados improdutivos não mereceriam lugar na sociedade. Afim de conter a miséria e as revoltas, os pobres eram recolhidos, doentes ou convalescentes, pela autoridade real ou judiciária de Paris e aprisionados no Hospital Geral, “uma estrutura semijurídica, uma espécie de entidade administrativa, que ao lado dos poderes já constituídos, e além dos tribunais, decide, julga e executa”(Id., p.56). Dessa maneira, não se configura como instituição médica, mas “é uma instância da ordem, da ordem monárquica e burguesa que se organiza na França nessa mesma época”(Id., p.57). Sendo assim, “prevalece a vontade do soberano e do governo, que querem fazer da cidade-capital a imagem do Estado e do poder”(ARGAN, 2004, p.72)

Ademais, no século das luzes, a “invenção do museu moderno (e da arte e da estética) pelo Iluminismo foi acontecimento de implicações tão pro-

fundas e tão radicais quanto o fora vários séculos antes a formulação da perspectiva centralizada” (PREZIOSI, 1998, p.50). O museu surge como ferramenta disciplinar, que direciona o olhar, “definindo, formatando, modelando e “reapresentando” muitas formas de comportamento social por meio de seus produtos ou vestígios” (Id.). Dessa forma, educa o olhar para aquilo que deve ser visto e como deve ser lido, ordenando a história através de um aparato ficcional à serviço da centralidade do estado-nação europeu. Portanto,

o museu cristalizou e transformou uma variedade de práticas antigas de produção, formatação, armazenamento e exibição do conhecimento em uma nova síntese que era comensurável à elaboração oitocentista de outras formas modernas de observação e disciplina em hospitais, prisões e escolas (Id.).

Nesse sentido, tais formas modernas de observação e disciplina tem função coercitiva e limitadora, presumindo normas e técnicas bem definidas, e, sendo assim “repele[m], para fora de suas margens, toda uma teratologia do saber” (FOUCAULT, 1999, p.33). Tanto hospital quanto museu estão à mercê dos ideais civilizatórios burgueses e são, portanto, instrumentos de poder que afirmando certas experiências, negam outras, estabelecendo um regime de (in)visibilidades e hierarquias do olhar.

Ainda no século XVIII, a medicina sofre uma reorganização de suas formas com o nascimento da clínica, em que as “formas da racionalidade médica penetram na maravilhosa espessura da percepção, oferecendo, como face primeira da verdade, a tessitura das coisas” (FOUCAULT, 1977, p.11), passando a guiar-se por um olhar localizado e não mais geral, ou seja, por meio do “desa-

parecimento das entidades mórbidas gerais que agrupavam os sintomas em uma figura lógica, em proveito de um estatuto local que situa o ser da doença, com suas causas e seus efeitos” (Id., p.17) e “que substituiu a pergunta «o que é que você tem?» [...] por esta outra [...]: «onde lhe dói?»” (Id., p.17-18). A partir dessa sutil, porém decisiva mudança, o saber médico passa a tratar indivíduos como objetos de suas próprias investigações científicas.

Colocada sob a categoria de doença mental, a experiência da loucura será mais uma vez subjugada, agora a partir do discurso médico-científico e de seus instrumentos. Em menos de um século, o poder psiquiátrico se instaura não mais a partir da localização de lesões, mas numa “ausência de corpo”, logo “será necessário poder tornar explícito aquilo que se esconde, aquilo que se oculta não no interior do corpo, nos tecidos ou órgãos, mas no interior das condutas, dos hábitos, das ações, dos antecedentes familiares, da história de vida” (CAPONI, 2007, p.99). Dessa maneira, o “manicômio permite que se articulem magistralmente dois problemas sociais: a garantia de harmonia da ordem social (que exige ser protegida contra a ameaça de desordem) com certas exigências de cura que falam da eficiência terapêutica do isolamento e do encerramento” (Id., p.100).

Fizemos até agora uma pincelada sobre a história da arte, do artista e do museu, e da loucura, do louco e do manicômio, que em direções opostas vem afirmar a ideologia burguesa, criando mecanismos de visibilidade e invisibilidade, de enunciação e silenciamento, erguendo conceitos, que como percebemos, são completamente fictícios, pois se baseiam em “um sistema específico de regras pragmáticas, fundado sobre a prescrição cultural da conduta de participantes” (OLINTO, 2003, p.81), ou seja, são “modelos preva-

do mundo social supostamente ancorados no real”(Id., p.82), e que ainda estamos, portanto, em total relação nos dias atuais. Por mais que se mudem as roupagens, os ideais clássicos estão mais perto de nós do que imaginamos.

A partir do século XX até o XXI, quando a psicanálise revoluciona o pensamento e o modernismo vem questionar toda uma tradição artística e cultural, e posteriormente os movimentos de reforma psiquiátrica e a transição para a arte contemporânea vem estabelecer outras visões de mundo, começam a haver entrecruzamentos entre o fazer artístico e o fazer clínico, que timidamente borrando suas fronteiras, encarando seus abismos, podem reposicionar, ou pelo menos, fazer refletir, seu lugar no mundo.

2.2.2 - Arte e Loucura no Brasil (São Paulo e Rio de Janeiro)

A emergência do discurso psicanalítico, assim como as questões vanguardistas na arte, no século XX, possibilitaram a interação entre o campo clínico e o artístico. Sendo assim, a ideia de inconsciente atravessa tanto a psiquiatria quanto a arte, e a produção estética dos ditos loucos passa a interessar a psiquiatria enquanto possibilidade de diagnóstico, enquanto a arte volta-se para esta produção afim de afirmar-se enquanto moderna. Nas décadas de 1920 e 1930, no Hospital de Juqueri, em São Paulo, “Osório César começou, sistematicamente, a colecionar, catalogar e analisar os desenhos dos internos do Hospital Psiquiátrico, vendo nessas produções, além de expressões psicopatológicas da loucura, semelhança com o que os artistas modernos estavam produzindo”(REINHEIMER, 2010, p. 53), e realiza então as primeiras exposições com trabalhos de internos. Adiante Flávio de Carvalho, em 1933, organiza uma exposição com desenhos de crianças e

loucos em São Paulo, que seria “uma ocasião para criticar o medíocre gosto da classe média, que, centrado em cenas de amor/procriação, repele o ‘anormal’ por colocar em crise seu sistema de valores, por revelar o que há de mais profundo no homem e na natureza: o ‘demoníaco, mórbido e sublime””(FABRIS apud FRAYSE-PEREIRA, 1995, p.38). Percebe-se que os discursos psicanalíticos atravessaram nesse momento tanto a psiquiatria quanto a arte, como expressão da interioridade e da universalidade secreta do homem.

Nesse sentido, as práticas de Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro, apoiadas nas teorias de Jung, revolucionam as práticas psiquiátricas da época, baseadas na lobotomia e nos eletrochoques, quando assume a direção da seção de terapêutica ocupacional do hospital em 1946 e instaura a “terapêutica ocupacional, oferecendo atividades que permitam a expressão de vivências não verbalizáveis por aquele que se acha mergulhado na profundidade do inconsciente” (SILVEIRA, 1981, p.102) que “era considerada um método subalterno, destinado apenas a ‘distrain’ ou contribuir para a economia hospitalar” (SILVEIRA, 1992, p.16).

O ateliê de pintura era frequentado, além dos internos, por Almir Mavignier, que era colaborador da doutora Nise, e seus amigos, jovens pintores que, como ele, mais tarde se tornarão grandes nomes da pintura brasileira, como Ivan Serpa e Abraham Palatnik. Além disso, o grande crítico de arte Mário Pedrosa virá a se interessar pela produção dos ditos anormais, e “a “loucura” foi um dos modelos no qual espelhou o movimento de ruptura com a lógica do mercado vigente e se instituíram no Brasil as representações românticas do artista como um indivíduo singular”(REINHEIMER, 2010, p.54).

O artista moderno era responsável por uma reformulação de valores e axiomas, rompendo com “velhos preconceitos intelectualistas, concepções convencionais e acadêmicas quanto à natureza do fenômeno artístico”(PEDROSA, 1986, p. 283-284), recriando o mundo a partir de sua sensibilidade. Dessa forma, tal “transformação foi devedora, em grande medida, do debate travado a partir de formas de representação pictórica específicas”(REINHEIMER, 2010, p.52), em que o estilo abstrato se constituiu como forma expressiva representativa do regime de singularidade, através da ideia de interioridade e subjetividade, influenciadas diretamente pelas teorias de Freud em relação ao inconsciente. Mário Pedrosa será, pois, figura importante neste processo de reformulação do conceito de arte, que passa a dar ““forma aos sentimentos e imagens do eu profundo”, [em que] cada indivíduo era considerado como “um sistema psíquico à parte, e também uma organização plástica e formal em potência””(PEDROSA, apud REINHEIMER, 2010, p.54). O crítico irá defender que:

a atividade artística é uma coisa que não depende, pois, de leis estratificadas, frutos da experiência de apenas uma época na história da evolução da arte. Essa atividade se estende a todos os seres humanos, e não é mais ocupação exclusiva de uma confraria especializada que exige diploma para nela se ter acesso. A vontade de arte se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independente do seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado (PEDROSA, 1949: 151-152).

Nesse sentido, era “a naturalização do processo criativo como algo intrínseco à espécie humana

que permitia a Pedrosa unir “loucos”, “crianças”, “selvagens”, “analfabetos” e “artistas” em uma mesma classe, a de criadores.” (REINHEIMER, 2010, p.54)

O movimento modernista precisava, portanto, afirmar-se, reivindicando a autonomia da arte, e encontra nas produções marginais, livres dos cânones culturais, exemplos desse ideal. Jean Dubuffet, artista francês, funda em 1945, com o objetivo de reunir e proteger a obra dos considerados marginais, a Companhia de Arte Bruta, a qual define como “operação artística inteiramente pura, bruta, reinventada em todas as suas fases pelo autor, a partir somente de seus próprios impulsos”(THEVOZ apud SILVEIRA, 1981, p.15). A esta arte que Dubuffet denomina Bruta, Mário Pedrosa deu o nome de Arte Virgem. Sendo assim, “Pedrosa afirmava que os artistas modernos haviam assimilado as conquistas relativas ao que chamou de ‘expressão desinteressada’ e que por isso foram, muitas vezes, identificados aos primitivos e aos loucos, ou apontados como infantis ou mistificadores”(PELBART; LIMA, 2007, p.727).

Nesse período, foram organizadas duas exposições com os trabalhos dos artistas que frequentavam o ateliê da terapêutica ocupacional, uma em 1947, no Ministério da Educação, e outra em 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em ocasião dessa última, Nise escreve no prefácio do catálogo da exposição:

os loucos são considerados comumente seres embrutecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos assim rotulados em hospícios sejam capazes de realizar alguma coisa comparável às criações de legítimos artistas – que se afirmem justo no domínio da arte, a mais alta atividade humana(SILVEIRA, 1981, p.16).

Os valores atribuídos à arte e à loucura que estávamos revisando, ficam aqui claros: enquanto a arte é enobrecida como “a mais alta atividade humana”, a loucura se situa no embrutecimento e na absurdez. Mais à frente, em 1981, realiza-se na XVI Bienal de São Paulo a exposição “Arte Incomum”, que é apresentada por Walter Zanini no catálogo da exposição da seguinte maneira: “por Arte Incomum, entendem-se aqui múltiplas manifestações individuais da espontaneidade da invenção não-redutíveis a princípios culturais estabelecidos”(FRAYSE-PEREIRA, 1995, p.41). Em 1982, Frederico Moraes organiza a exposição “À margem da vida”, que reuniu obras de presidiários, crianças, idosos e pacientes psiquiátricos no MAM-RJ, e onde a obra de Arthur Bispo do Rosário é pela primeira vez apresentada.

Nesse contexto, a arte contemporânea já está em voga, originária do intenso movimento dos artistas da década de 60/70, “realizando e ultrapassando as categorias de arte, tornadas categorias de vida, seja pela estetização do cotidiano, seja pela recriação da arte como vida”(FAVARETTO apud FABRINI, 1994, p.7). Dessa forma “O artista deixa de ser o mago criador para tornar-se propositositor de situações que vão chamar a interferência dos ex-espectadores, agora participantes, e ambos irão configurar o que se chamava obra”(LIMA, 2006, p.325).

Ao mesmo tempo o processo de Reforma Psiquiátrica se inicia em meados dos anos 1980 através do “processo de substituição da internação psiquiátrica [...] com a criação dos Núcleos de Atenção Psicossocial (NAPS) e Centros de Atenção Psicossocial (CAPS)”(REINHEIMER, 2010, p.56), visando ampliar o sistema de redes locais e de trocas sociais. Nesse sentido diversas iniciativas culturais vem sendo desenvolvidas em conversa com o espaço da cidade, mais especificamente do

Rio de Janeiro, para além dos muros do hospital, como os blocos de carnaval Tá pirando, pirado, pirou!, Loucura Suburbana, Harmonia Enlouquece, e propostas múltiplas como o Hotel e Spa da Loucura.

Dessa maneira, o campo que se abre na contemporaneidade tenta lidar com estes processos de desterritorialização e reterritorialização de conceitos e sujeitos:

Para essa clínica não interessa o sistema da arte ou a arte institucionalizada, mas sim procedimentos artísticos associados a uma arte do efêmero e do inacabado que comporte as desterritorializações e os desequilíbrios dos sujeitos dos quais se ocupa. Já a arte contemporânea não está interessada na loucura como entidade psicopatológica, mas numa certa forma de produção ‘esquizo’, uma desterritorialização que fica adensada nos esquizofrênicos, o que faz que muitas experiências artísticas possam comportar um tipo de experiência limite e preparar uma relação com aquilo que uma cultura rejeita (PELBART; LIMA, 2007, p.732).

3. Metodologia

Tratando-se de uma pesquisa qualitativa, utilizaremos de dados disponibilizados nas mídias oficiais do Museu de Arte do Rio, analisando, em primeiro lugar, o texto que apresenta a exposição no site, em seguida, a conversa realizada com a curadora na abertura e que está disponível no canal do youtube do museu, e posteriormente, o texto curatorial. Finalmente, observaremos trechos de falas ocorridas na ocasião de desfiles de blocos de carnaval que integravam o calendário expositivo, também disponível no canal do you-

tube da instituição. Com isso, procuramos dar um panorama da proposta curatorial alavancada pela ensaísta e psicanalista Tania Rivera a convite do ex-diretor cultural do MAR e idealizador da exposição, Paulo Herkenhoff, e do discurso expo-gráfico, analisando como estes revelam as institucionalizações a qual estão submetidos, além de reatualizar a questão arte e loucura, propondo intermeios entre o clínico e o artístico.

O que se trata fazer aparecer é o conjunto de condições que regem, em um momento dado e em uma sociedade determinada, o surgimento dos enunciados, sua conservação, os laços estabelecidos entre eles, a maneira pela qual os agrupamentos em conjuntos estatutários, o papel que eles exercem, a serie de valores ou sacralizações pelos quais são afetados, a maneira pela qual são investidos nas práticas ou nas condutas, os princípios segundos os quais eles circulam, são recalçados, esquecidos, destruídos ou reativados. Em suma trata-se do discurso no sistema de sua institucionalização (FOUCAULT, 2000, p.95).

Sendo assim, é importante ressaltar a missão da instituição na qual a exposição se insere: o MAR, inaugurado em 2013 no contexto da revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro, tem forte valor educacional, objetivando integrar as escolas e os moradores da região, deslocados pelas intensas obras de revitalização ocorridas ali. Nesse sentido, a criação de um polo cultural para a cidade é uma estratégia que faz parte do processo de gentrificação que a região vem passando. O porto, por ter sido local de chegada de milhões de escravos que ali se assentaram, é um polo histórico da cultura afrobrasileira no Rio de Janeiro, conhecido também como Pequena África. A chegada de um museu como o MAR, carregado

das ideologias européias burguesas que discorremos anteriormente, estabelece uma relação de atritos e criação de paradoxos pelo caráter cultural e educacional que pretende alavancar. Basta nos perguntarmos que cultura merece espaço se impondo sobre outra. Além disso, possui caráter econômico, vale lembrar que é uma iniciativa da prefeitura com a Fundação Roberto Marinho, é mantido pelo Grupo Globo e patrocinado pelo BNDES, na medida em que movimenta o mercado (muito lucrativo) da arte. Trabalhando com dispositivos que acionam contradições dentro do espaço instituído e de sua relação com o mundo, produz “efeitos de sentido [que] constituem a imagem da instituição na qual a obra é exposta e o discurso curatorial em que sua pertinência é contextualizada”(MARTÍNEZ, 2011, p.217).

4. Lugares do Delírio

O texto que descreve a exposição no site do museu a apresenta da seguinte forma: “o MAR inaugura seu programa de exposições de 2017 com uma mostra dedicada ao delírio, força criadora que concerne a todos em sua capacidade política de reposicionar a razão.” E continua:

Dando sequência ao programa Arte e Sociedade no Brasil – eixo curatorial dedicado a aspectos urgentes à vida social no país, como moradia e educação [...] Lugares do delírio é uma oportunidade ímpar de, sem distinguir usuários e não usuários do sistema de saúde mental, entrecruzar trabalhos de artistas de outras partes do Brasil e do mundo.

Admite-se que a questão da saúde mental é urgente e é preciso abrir-se diálogo sobre ela junto a sociedade, sendo o museu uma instituição cultural privilegiada que se propõe trazer questões

a sua volta para dentro de suas paredes expositivas, incitando reflexão sobre estas. Sendo assim, em conversa de galeria, a curadora Tania Rivera aponta que a exposição “traz uma contribuição ao eixo Arte e Sociedade ao abordar um tema tabu até hoje, apesar de décadas já de Reforma Psiquiátrica no.. no mundo e no Brasil, que é o tema da loucura.”

A centralização na ideia de delírio como fio condutor da exposição parece ser uma estratégia para abranger experiências de (re)construção de realidade, sejam elas mediadas pelo sistema da arte ou pelas instituições psiquiátricas, ao instituir um termo que, por não estar tão carregado de conceitos previamente estabelecidos e estigmatizantes, como é o caso do termo loucura, abre a possibilidade de conectar tais experiências. Na conversa realizada na abertura da exposição, Tania Rivera diz:

nós apostamos de saída em recusar a ideia de “loucura” como objeto de reflexão para essa exposição e apostar na noção de delírio como uma forma muito mais aberta e, digamos, ativa, positiva, de pensar o a os estados inumeráveis do ser, como dizia Nise da Silveira citando Artaud, a multiplicidade de estados do ser né na sua possibilidade de sair dos trilhos da realidade compartilhada.

A exposição se divide em diversos eixos, sendo dois os que parecem guiá-la e que são apresentados majoritariamente em partes diferentes do pavilhão, são estes:

a) a questão Razão/Loucura, apresentada pela obra de Cildo Meirelles com o mesmo título e que abre a exposição, e que segundo Tânia “é uma espécie de definição poética de toda a questão”,

ademais com artistas como Fernando Diniz, Arthur Bispo do Rosário, Bernardo Damasceno, entre outros, que através de obras plásticas que se conectam pela forma, uma fazendo referência a outra, liga artistas vindos de universos bem distintos.

b) a fronteira Arte/Cuidado, comportando uma série de vídeos que retratam diversas práticas artísticas em instituições de saúde mental, como o grupo Arte+Cuidado, o Espaço Aberto ao Tempo, com o trabalho de ‘psiquiatria poética’ realizado por Lula Wanderley e inspirado em Lygia Clark, o Ateliê Gaia, da Colônia Juliano Moreira e Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, entre outros. Além de mapas de Fernand Deligny realizados no seu trabalho com crianças e adolescentes autistas na França.

Há também um sub-eixo que é “a ideia do barco, o barco como objeto”, no qual a curadora nos explica um pouco o porquê da escolha desse elemento:

eu fui levada a escolher os barcos um pouco aleatoriamente, depois eu me dei conta de duas coisas que eu achei engraçadas: uma é que uma exposição no MAR... no mar precisamos de barcos, certo? Se não afundamos; e esse é um modo éh não metafórico, literal, de tomar a linguagem que tem a ver com éh isso que a gente tá tentando tocar, que a gente tá tentando aproximar com o termo delírio. Então, no mar precisamos de barcos, e só há poucos dias atrás, graças a um comentário do Marlon Miguel, eu me dei conta que isso também é uma menção a famosa “Nau dos Loucos”, que teria existido né na Idade Média, e é retomada por Michel Foucault na no seu famoso livro História da Loucura, éh e que

é era destinada justamente a excluir os loucos da sociedade, se colocavam loucos dentro desse barco e eles eram é abandonados à deriva no mar. Então aqui a gente tem tentativas de barcos que não nos deixem afundar, e uma aposta de que não não estaremos à deriva, mas poderemos navegar nesse.. nesse mar.

A escolha do barco não é feita por acaso, Foucault afirma que “a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu”(1978, p.17), e acrescenta que “o «lunatismo» não é estranho a esse tema. A lua cuja influência sobre a loucura foi admitida durante séculos, é o mais aquático dos astros”(Id., p.18). Portanto, a disposição de tais peças cria uma narrativa lúdica que conduz o espectador a uma viagem por águas delirantes.

A não-distinção entre artistas que atuam mais incisivamente sobre o sistema da arte e aqueles que foram internalizados durante boa parte da vida procura colocar tais produções lado a lado, confundindo os juízos de valor historicamente construídos de que vínhamos falando, borrando as fronteiras entre arte e loucura, aproximando-as através de sua potência criativa sobre a realidade, ressaltando Tânia que “não se trata de arte bruta, [...] se trata de construção, se trata de delírio construtivo”. Dessa forma, a categorização da produção dos ditos loucos, seja como arte bruta, arte virgem ou arte anormal, como foi trazida historicamente por outras exposições sobre o tema no Brasil, é negada em prol da incorporação de suas obras pelo sistema da arte, representado pela figura da curadora e do museu, colocando tais produções e seus sujeitos criadores sobre o mesmo patamar.

No entanto, nesse primeiro momento, fica em

evidência apenas o aspecto estético da produção plástica dos artistas, sendo seu contexto muitas vezes de extrema relevância por estarem dissociadas vida e arte, cabendo aos mediadores estabelecer este contato. A suposta autonomia da arte se destaca pela disposição expográfica, passando a ideia de que as obras falam por si e entre si. O curador, nesse sentido, tem a função de estabelecer conexão entre as obras, criando e conduzindo uma narrativa com base no olhar. A figura do curador se torna cada vez mais relevante na contemporaneidade, pois com a conceitualização cada vez maior da arte “adjetiva-se o curador como criador [...] [e] a exposição como obra”. Como mediador entre a instituição, os artistas e o olhar do público, ele possui papel crucial na maquinaria educacional que o museu exerce na sociedade.

Essa função do museu fica evidente nos próprios programas lá oferecidos, segundo o site oficial “O MAR, por meio de sua Escola do Olhar, desempenha sua função primeira que é a educação [...] tendo sempre como mote a arte e a cultura visual”. Propondo-se propagar os discursos da arte, o museu ensina seus “usuários [...] a ler o que deve ser visto”(PREZIOSI, 1998, p.51). Dessa forma, “tudo num museu é colocado sob a pressão de um modo de ver”(ALPERS, 2001, p. 138) e o “que o museu registra é distinção visual, e não significância cultural”(Id., p. 139), assimilando aquilo que está fora dele, e convertendo “produtos culturais em objetos de arte”(Id, p. 140), através da “capacidade inesgotável que o sistema de arte possui para incorporar propostas e formatos ao seu domínio”(MARTÍNES, 2011, p.215).

Por um lado, percebemos que o conteúdo e a proposta da exposição incitam debates que pretendem reposicionar os lugares da arte e da loucura hoje, por outro, faz-se necessário notar onde esses

discursos estão inseridos e por que processos são institucionalizados. Sendo assim, quando desconectada de seu contexto de produção, como é o caso das obras apresentadas segundo o primeiro eixo que mencionamos, “a arte se desvincula do compromisso com uma temporalidade histórica específica”(Id., p.231) passando a ser vista pelo viés estético apenas. Além disso, a imensa quantidade de trabalhos os mais variados, pode tornar superficial a apreensão das obras, na medida em que há informação demais para ser capturada. Porém, de modo geral, o saldo é positivo e principalmente pela presença dos vídeos que mostram práticas alternativas realizadas hoje no campo da saúde mental, saímos de lá com a ideia de que a situação na qual os usuários de saúde mental enfrentam hoje está de fato mudando, e isto depende também do nosso olhar sobre eles, não mais como seres embrutecidos e desprovidos de razão, mas enquanto indivíduos que sentem e criam, a partir de outros destes ‘inumeráveis estados do ser’ e que, portanto, devem estar integrados a sociedade e não mais à margem dela.

No texto curatorial, que apresenta a exposição e está localizado no início de seu percurso, a curadora escreve: “tomando seu impulso no projeto original de Paulo Herkenhoff, esta exposição afirma que os lugares do delírio são muitos e variados, e tenta assim explorar e questionar as fronteiras entre normal e patológico, entre arte e vida, entre o museu e o mundo”. Porém, de que forma, para além do discurso institucionalizado, visões e vivências podem ultrapassar as paredes do museu e do hospital psiquiátrico, e alcançar a cidade em sua multiplicidade?

Nessa perspectiva, realizou-se, como parte da programação da exposição um encontro de blocos de carnaval que integra usuários e moradores próximos às instituições psiquiátricas, como é o

caso do Loucura Suburbana, nascido no Centro Psiquiátrico Pedro II, e que reforçam as redes locais como alicerces da Reforma Psiquiátrica e, portanto, da gradativa desinstitucionalização destes espaços e integração de seus usuários à sociedade. Adilson Tiamo, artista e participante deste encontro, fala:

É porque antigamente o seguinte: a nossa família pegava o as pessoa doente mental e qué logo internar, desfazer das pessoas, internar, põe no hospital, lugar de doente é no hospital, essa ideia ela foi de Dom Pedro II, só que hoje em dia nós tamo lutando o seguinte: o hospital cura a pessoa depois volta para casa tem que voltar para a sociedade porque o lugar de doente mental é junto com a sociedade.

A respeito dos diversos processos que a cidade passou e ainda vem passando devido as olimpíadas, Livia Flores, também artista, comenta:

Colônia Juliano Moreira foi atravessada pela transolímpica né foi literalmente cortada ao meio pela transolímpica né então esse carro-coração seria uma espécie de monumento hahan contra-olímpico ou contra essa contra esse processo brutal que o que a cidade vem atravessando né. Sendo assim, a luta pela saúde mental e pela dignidade de seus usuários é também uma luta pelo acesso à cidade – para exemplificar essa realidade um evento marcado em ocasião de uma exposição dos artistas do Ateliê Gaia no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no mês de maio, mês de comemoração dos 30 anos de luta antimanicomial, que reuniria os artistas para uma conversa, teve de ser cancelado, pois, de acordo com a página oficial da instituição



no facebook, “a Secretaria Municipal de Saúde e a Secretaria Municipal de Cultura, após impedimentos para conseguir transporte para os artistas participarem da atividade, decidiram por cancelar a Roda de Conversa da exposição Atelier Gaia” - e precisa se dar nos seus variados espaços, sejam eles o museu, o hospital ou a rua, alavancados por seus respectivos agentes e pensados por todos, pois é além de responsabilidade dos órgãos públicos, de responsabilidade geral do exercício da cidadania a inclusão destas pessoas de forma plena na sociedade.

5. Conclusão

Compreendemos até aqui as construções dadas a conceitos como arte e loucura, comentando brevemente sobre as exposições que colocaram estes conceitos em questão no passado e analisando como eles são revisitados hoje no contexto contemporâneo brasileiro, ressaltando a importância do debate para com a sociedade em todos os níveis. Procuramos destrinchar o papel do museu, localizando sua função social, cuja formação de leitores de mundo se pauta na forma como as narrativas lhes são apresentadas em exposições como esta. O MAR, para além de suas contradições, busca dar relevância a questões de interesse social em suas exposições, através do eixo Arte e Sociedade. Dessa forma, que olhar se constrói sobre a loucura hoje?

Esta pesquisa é importante pois, ao analisar uma exposição sobre a loucura através da arte contemporânea, podemos perceber, em relação as demais pesquisas já realizadas a respeito de exposições que compreendiam ainda a arte moderna, como os campos da arte e da psiquiatria se transformaram desde então, modificando seus

discursos, sendo a “contemporaneidade, portanto, uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”(AGAMBEN, 2009, p.59).

Seria, pois, interessante também analisar essa questão sob outro viés, como por exemplo, através das contribuições do sociólogo Erving Goffman ou sob a perspectiva de Deleuze e Guattari, buscando outros enfoques, entendendo que como discussão urgente, precisa sair da obscuridade e silenciamento a qual foi lançada durante séculos e alcançar os espaços já instituídos, como o da própria academia. Para finalizar, gostaria de citar a fala de uma espectadora presente na abertura da exposição:

É, boa tarde a todos, eu sou Fernanda Brunhosa, paciente, ou melhor, cliente, do doutor Lula Wanderley Soares, e queira dizer que eu gostei muito da exposição, mas teve uma coisa assim que mais me tocou lá no fundo da alma nessa exposição, foi assistindo os vídeos, um rapaz disse que ele se matriculou na faculdade de direito, e ele demorou dezesseis anos pra se formar, mas ele se formou, ele conseguiu. Então meu recado que eu queria dar pra cada um, não somente pra usuários, mas pra todos, nunca desistam dos seus sonhos, porque podem demorar, mas eles vão se realizar.

Daniela Cassinelli é graduanda pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Este artigo foi realizado com orientação de Sabine Moura, doutora pela Pontifícia Universidade Católica.

**REFERÊNCIAS**

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALPERS, Svetlana. *O museu como forma de ver*. In: Denis L. Rosenfield (Org.). *Ética e Estética. Filosofia e Política. Série III; n.2*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Guia de História da Arte*. 2.ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália: 1450-1600*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- CAPONI, Sandra. *Michel Foucault e a persistência do poder psiquiátrico*. *Ciênc. saúde coletiva*, Rio de Janeiro, v.14, n.1, p.95-103, Fev. 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232009000100015&lng=en&nrm=i-so>
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 5.ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos: Vol.III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- FRAYSE-PEREIRA, João Augusto. *Olho d'água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta, 1995.
- LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo. *Por uma arte menor: ressonâncias entre arte, clínica e loucura na contemporaneidade*. *Interface* (Botucatu), Botucatu, v. 10, n. 20, p. 317-329, Dec. 2006. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414=32832006000200004-&lng=en&nrm-iso>
- LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo; PEL-BART, Peter Pál (2007). *Arte, clínica e loucura: um território em mutação*. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.14, n. 3, p. 709- 735, jul-set.
- MARTÍNEZ, Elisa de Souza. *Localização e deslocamento da obra de arte no contexto de exposição*. In: Marcelo Campos; Maria Berbara; Roberto Conduru; Vera Beatriz Siqueira. (Org.). *História da Arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011, v. 1, p. 214-243.
- OLINTO, Heidrun Krieger. *Literatura/ cultura/ ficções reais*. In: Heidrun Kriger Olinto; Karl Erik Schollamer (Org.). *Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.
- PEDROSA, Mário. *Às vésperas da Bienal*. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PEDROSA, Mário. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.
- PREZIOSI, Donald. *Evitando museocanibalismo*. In: HERKENHOFF, Paulo. e PEDROSA, Adriano. *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo*. V,1, p.50-56, São Paulo: A Fundação, 1998.
- RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2005.
- REINHEIMER, Patricia. *Tô maluco, mas tô em obra: a trajetória do artista moderno e as representações da loucura*. *Revista de ciências sociais*, Ceará, v. 41, n.1, p. 48-66, 2010. Disponível em <<http://www.periodicos.ufc.br/index.php/rev-cienso/article/view/474>>
- SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Brasília: Alhambra, 1981.



SILVEIRA, Nise da. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1980.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

WOORTMANN, Klaas. *Religião e ciência no Renascimento*. Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1996.

Outras fontes:

Vídeo “Conversa de Galeria da exposição “Lugares do delírio””

https://www.youtube.com/watch?v=Yeg9BL-Ryk-I&list=LLNu_QUIUbzMqkGC4S5acXu-Q&index=14

Vídeo “Encontro de blocos de carnaval - Lugares do Delírio”

https://www.youtube.com/watch?v=2Wo-c8rySoSA&list=LLNu_QUIUbzMqkGC4S5acXu-Q&index=13&t=400s

ARTIGO**SÓ ME INTERESSA O QUE NÃO É MEU:
FRAGMENTOS PARA UMA GENEALOGIA DA COLLAGE**

Diego Franco

O movimento em direção ao mundo do consumo modificou profundamente o significado dos objetos e as práticas nas quais eles estavam envolvidos, ao mesmo tempo em que a reprodução mecânica e a tecnologia redefiniram praticamente todos os campos de conhecimento, estabelecendo novas formas de distribuição e consumo que remodelaram certos paradigmas no campo artístico. O presente trabalho busca analisar como essas modificações foram catalisadas pelos movimentos artísticos a partir do século XX, refletindo especialmente sobre a prática da collage nas artes visuais.

Palavras-chave: collage; fragmento; ready-made.

A reprodução mecânica e a tecnologia redefiniram a história, a imagem e a música, estabelecendo, entre outras coisas, novas formas de distribuição e consumo através de jornais, propagandas, canais de rádio, televisão e cinema, o que remodelou a aura das *beaux arts*. Pensar genealogicamente a *collage* dentro deste contexto mostra-se um caminho interessante para compreender as modulações que a prática sofreu através do tempo, o que pode efetivamente iluminar as diferentes motivações, inspirações e linhas de força imiscuídas nela em determinados momentos. O desenvolvimento cruzado da produção em massa e da mídia de massa na economia capitalista surge como uma transformação radical na vida cotidiana, reorientando muitas atividades para o consumo. Coisas que antes eram produzidas localmente e, muitas vezes, manualmente, passaram a ser produzidas em massa e transformadas em objetos de consumo. A transição para o mundo do consumo alterou profundamente o significado dos objetos, assim como as práticas nas quais eles estavam envolvidos. Interessa pensar aqui especialmente as práticas simbólicas e estéticas que emergem atravessadas por essas

transformações, a fim de lançar um lampejo sobre como a arte respondeu à fragmentada era do consumo.

Quando o pensamento se volta para a técnica da *collage*, há uma tendência de pensá-la enquanto estratégia tipicamente moderna, principalmente por terem sido utilizadas exaustivamente nas artes visuais durante o século XX. Entretanto, não há muita novidade na ideia essencial de associar diferentes imagens e objetos para formar uma identidade expressiva diferente. A construção de imagens a partir de técnicas semelhantes pode ser encontrada em diferentes momentos de várias culturas, por exemplo, nos poemas caligráficos japoneses do século XII, nos quais os poetas escreviam sobre folhas de papel pintadas e depois coladas umas nas outras, ou nos trabalhos dos artesãos de livros persas do século XIII, cujo couro elaborado compreendia imagens pintadas em peles de cabra que depois eram cortadas e delicadamente costuradas. Como nota o artista e pesquisador Eddie Wolfram, a ideia primordial de produzir imagens juntando pedaços diversos e aleatórios que poderiam estimular a imagina

ção a liberar associações escondidas, aumentar um texto escrito ou ilustrar uma narrativa é simples e está envolta na gênese da vontade criativa do homem, assim como seu impulso de dançar e contar histórias. (WOLFRAM, 1975, p.9)

Apesar de quase instintiva enquanto forma de perceber e assimilar o mundo, ocorre com a *collage* uma significativa mudança no século XIX. Ela passa a refletir a produção mecânica em massa de objetos e impressões como jornais, fotografias, anúncios publicitários e selos postais, o que permite a ampliação dos álbuns de recorte, os “scrapbooks”, que de certa forma surgem como uma prática embrionária da *collage* enquanto produto moderno. Professor da universidade de Birmingham, Rona Cran nota que neste século a produção de *collage* foi predominantemente popular, uma atividade de lazer para famílias europeias e americanas de classe média alta, assumindo aos poucos um significado crescente e variado em outras áreas (CRAN, 2014, p.12). Esse argumento ecoa o pensamento de Baudrillard (1996) sobre a modernidade estar estritamente ligada à capacidade que grupos e classes sociais recém-chegados ao poder têm de superar o exclusivismo dos signos, promovendo uma proliferação de signos sob demanda. Surgia imitações, cópias, falsificações e técnicas para produzir os signos que desafiavam o monopólio e o controle aristocrático vigorado até então. O acesso e a consequente manipulação das imagens ganhava aos poucos o terreno poroso do cotidiano, paralelamente a uma desestabilização dos signos que estiveram enraizados em posições relativamente seguras no interior de hierarquias sociais fixas.

O processo descrito acima possibilitou que, aos poucos e cada vez mais, as imagens fossem manipuladas de forma a criar situações fantásticas através da montagem de fragmentos. O suco

radicado na Inglaterra Oscar Rejlander apresentou, em 1857, uma alegoria intitulada “Two way of life”. Considerada a primeira fotomontagem, o trabalho resulta da composição de trinta negativos em papel fotográfico que provocou o público de então com sua originalidade. Algumas décadas depois, Valério Vieira cria uma das primeiras versões brasileiras da fotomontagem (Fig. 1), de uma primazia técnica que o fez ganhar medalha de prata na Exposição Universal de Saint Louis, em 1904. A composição mostra uma sala onde encontram-se os mesmos 30 personagens interagindo entre si, o que mostra, junto a outros trabalhos do fotógrafo, o grau de experimentação desenvolvido no campo fotográfico antes da era do fotoclubismo que, diferentemente, buscava como referência estética a pintura representativa para elaborar suas composições.



Fig. 1: Valério Vieira, *Os Trinta Valérios*, 22 x 28,7 cm em cartão 31 x 37,5, Rio de Janeiro/RJ. Acervo da Biblioteca Nacional.

Com esse exemplo torna-se importante perceber que o que marca os primórdios da *collage*, seja com os calígrafos japoneses, os livreiros persas ou mesmo os fotógrafos do século XIX e, no caso de Valério, início do século XX, é um impulso para se produzir algo bonito, útil e interessante esteticamente ou tecnicamente, o que difere substancialmente do significado da prática na modernidade. Assim como outros pesquisadores,

Rona Cran argumenta que é somente a partir de Picasso e Braque que a *collage* transforma-se em um meio de subverter os métodos estabelecidos de se produzir arte, sendo eles os primeiros artistas a conceitualizar as dimensões da *collage* em oposição aos seus elementos puramente práticos ou técnicos. Voltaremos a esse ponto.

Apesar de poder tomar diferentes formas, a *collage* consiste em duas ações essenciais: selecionar e organizar fragmentos, sendo pois esse conceito essencial para pensar essa prática. No mundo moderno, ao analisar e padronizar todos os aspectos do processo de produção, o pensamento Fordista formulou uma vasta fragmentação dos métodos produtivos, os quais eram igualmente integrados na linha de montagem. O processo não se aplicava apenas às peças e produtos fabricados: através de pesquisas sobre o tempo de produção, os próprios trabalhadores foram quebrados e seus movimentos encaixados nas menores partes possíveis dentro da lógica da esteira de produção¹. Apesar de Foucault salientar que em qualquer sociedade o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, os quais lhe impõem limitações, proibições ou obrigações, houve a partir do século XVIII novas e significativas estratégias nos esquemas de docilidade. Não se tratava mais de cuidar do corpo como se ele fosse uma unidade indissociável, mas de trabalhá-lo detalhadamente, de forma fragmentada, exercendo sobre ele uma coerção sem folga que o mantinha ao mesmo nível da mecânica (FOUCAULT, 2013, p.133). Cortando os processos de fabricação em uma série de operações irreduzíveis, o Fordismo separou os trabalhadores de qualquer compreensão concreta de um processo total, provocando uma intensa alienação da produção intrincada a uma profusão sem precedentes de coisas.

Embora o Modernismo seja caracterizado pelas

suas disjunções, descontinuidades e percepções confusas, na raiz dos mitos mais antigos que formaram o pensamento Ocidental é possível encontrar uma miríade de percepções de ruptura, desmembramento e estruturas fragmentadas. O professor da universidade de Illinois, David Bannash (2013) analisa o Shevirah da cabalá, assim como os mitos de Osíris e Orfeu para pontuar a essencialidade primordial de uma certa ansiedade acerca da fragmentação do sujeito antigo e a construção de um entendimento do mundo enquanto estrutura fraturada².

No contexto antigo, a percepção de uma subjetividade fragmentada é complementada pela dialética entre o desmembramento de Osíris e a redenção de sua totalidade por Ísis. De forma semelhante, o mito do Shevirah reconhece um mundo dividido, enquadrando seu significado se entrelaça a um desejo pela união transcendental desses fragmentos. O historiador Gershom Scholem explica que, na cabalá, a partir do ato primordial da criação, todos os seres têm sido seres em exílio que anseiam serem resgatados, levados de volta: tudo está, de certa forma, quebrado, tudo tem uma falha, tudo está inacabado³. (SCHOLEM, 1965, p.113)

Ainda mais enfático que a lenda de Osíris, a cabalá imagina não apenas o eu mas todo um mundo em fragmentos. Onde a antiguidade reconhecia a fragmentação, também enfatizava contextos para restituir o todo, seja na magia de Ísis ou na transcendental união dos shekhinah. Entretanto, a modernidade apresenta uma mudança significativa na ênfase sobre o fragmento, na qual ele torna-se sinédoque para uma beleza impossível, incompleta, para sempre perdida. Beleza que certos trabalhos convidam a sentir e experimentar, mas cuja totalidade não desejam encarnar. A melancolia que envolve as falsas ruínas no sé

culo XVIII, por exemplo, pode ser associada a um momento de profunda e violenta fragmentação dos modos de vida, uma mudança cada vez mais moldada pelo capitalismo. A apreciação voltava-se para o quebrado, o inacabado, o fragmento de um momento perdido.

O papel do fragmento na estética modernista seria reescrito em um mundo guiado pela mecanização, a produção e uma velocidade sem precedentes. Enquanto os mitos e os desejos de unidade e totalidade que coordenaram o mundo antigo poderiam ter sido incorporados nas práticas de *collage*, a realidade bruta da escassez tornou esse acontecimento impraticável. Os materiais da *collage* moderna são eles mesmos os detritos de vastas operações mecânicas de fragmentação - restos, botões, ingressos, páginas de revistas, fotografias, páginas de livros, embalagens -. Assim, a técnica se mostra na modernidade como

a arte da superprodução e dos resíduos fragmentados sem precedentes do consumismo. Sua estética comemora o incompleto; a vontade de encontrar a beleza em contrações irresolúveis ou monstruosas é um espelho do sujeito criado pela fragmentação do trabalho na linha de montagem, passeando pela loja de departamentos, ou lendo os jornais e recolhendo nas ruas objetos industriais⁴. (BANASH, 2013, p.49)

Nesse contexto, o jornal pode ser analisado enquanto reflexo vivo das contradições de uma sociedade essencialmente fragmentada: no apinhado de um único dia se dispõem extensamente, lado a lado e um lado contra o outro, os materiais mais diferentes e contraditórios, inúmeros fragmentos de situações do dia que passou. Uma colagem de situações, propagandas, anedotas,

charges e fotografias que, a partir da montagem elaborada na redação, apresenta um dia na vida daquela cidade no qual cada fragmento forma o signo de um significado visual.

No início do século XX, a arte representativa conforme prevaleceu na Europa desde o Renascimento vinha provando ser, de certa forma, inadequada para as propostas de um grande número de jovens artistas desejosos por expressarem a crescente sensação de inquietude e deslocamento vivida nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial. Em 1912, Georges Braque e Pablo Picasso começaram a colar objetos na superfície de suas pinturas, usando fragmentos da experiência cotidiana como artigos de jornais e ingressos para dismantelar a concepção da pintura enquanto um mero suporte através do qual a realidade poderia ser vista (Fig. 2). Para eles, e para os artistas que trabalhariam com *collage* depois deles, a arte seria um artifício para encarnar a vida, mais do que para simplesmente documentá-la.

Picasso é considerado por muitos pesquisadores como um mago que transforma jornal, folhas secas e peças de bicicleta em valor de criação, elevado ao nível de um Midas que transforma em ouro o que toca. Rosalind Krauss (2006) argumenta ser importante compreender que o ouro obtido pela transformação do jornal no contexto pictórico é consideravelmente diferente da garimpagem da arte do passado para atender às leis do pastiche. Para ela, com o advento da colagem o cubismo moldava cada vez mais um signo visual livre para circular dentro do espaço pictórico, sem ligação com qualquer referente fixo e, portanto, inteiramente inconversível, um significante como símbolo, na verdade, agindo livremente.



Fig. 2: Pablo Picasso, Copo e garrafa de Suze, guache e papel colado, Paris/França, 1912. Washington University, St. Louis.

Mais do que isso, Rona Cran argumenta que enquanto é possível quebrar e deformar uma imagem, algo que Picasso em particular vinha fazendo com sua pintura e seus desenhos, as letras que então apareciam na arte Cubista eram, como Braque bem pontuou, resistentes a essa manipulação, provocando tanto o artista quanto o observador a contemplar a linguagem enquanto uma dimensão extra no contexto da obra de arte, uma faceta adicional da identidade da pintura, assim como uma intrusa de um outro reino (CRAN, 15-16, apud WESCHER, 1978, 20). Para o autor, a *collage* de Picasso e Braque eram menos um ataque à instituição de arte do que um impulso para fazer arte de uma forma totalmente nova, o que significa mostrar e ver as coisas diferentemente.

Estava plantada a semente de um movimento nas artes visuais pontuado pelas inúmeras influências que recebe do meio social, seja através do jornal, das revistas femininas ou dos pôsteres nos muros da cidade. Isso reflete uma interes-

sante constatação de Bakhtin, na qual ele coloca que a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir de seu próprio interior, a estrutura da enunciação (Bakhtin, 1981, p.113). A partir dos *papier collés* de Picasso e Braque, começava a se desenhar uma nova poética que passou a incorporar, para além dos elementos da paisagem, todos os objetos físicos e reais que povoam a realidade imediata, os quais passavam a ser investidos de uma nova carga simbólica ou significativa através da sua incorporação na obra de arte.

Para o artista Max Ernst (1948), aquele que fala de colagem, fala do irracional. O processo de recortar partes de textos, imagens ou objetos e remontá-los em novos trabalhos revela a fragilidade natural das ideologias, desvenda uma certa camada irracional e invisível que sustenta as crenças mais sinceras. A história da *collage* nas artes visuais traça as ironias fundamentais do capitalismo para o papel branco onde, com seus cortes e justaposições, os artistas destroem e reformulam ideologias antigas, espelhando as forças econômicas que fragmentam, cortam e reestruturam o mundo. Assim como o artista que seleciona elementos *ready-made* para criar um novo discurso, o consumidor monta uma nova totalidade fora da infinitude de fragmentos individuais aos quais ele é colocado contra, literalmente comprando novas identidades.

No contexto de um mundo preenchido com um infinito fluxo de produtos, serviços, imagens, narrativas, formas, objetos e informação de todo tipo, o trabalho de Duchamp, especialmente as obras que trabalham sob a lógica do *ready-made*, soa como um teste devastador para os limites de identidade da arte e do artista: ele faz com que compras banais voltem a ter significado, o que de

certa forma trás para a consciência a necessidade de inventar o mundo mais do que simplesmente o consumir. Os ready-mades são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte, em um gesto que, ao mesmo tempo, dissolve a própria noção de obra. Apesar da problematização da arte enquanto instituição, o gesto radical de Duchamp aponta para a necessidade de ressignificar o mundo que nos rodeia, criando maneiras de viver e produzir significados em frente a um oceano de marcas, produtos e informações. Os mecanismos delirantes do artista, onde mecanismo e delírio, método e demência entrelaçam-se para abrir todo um novo caminho de reflexão no mundo artístico, entrelaça a combinação plástica, mental e verbal a uma nuvem irônica e crítica. Octavio Paz identifica em seu gesto não tanto uma operação artística, mas um jogo filosófico, ou antes, dialético: é uma negação que, pelo humor, se torna uma afirmação. (PAZ, 2014, p.29)

O mecanismo delirante de Waldemar Cordeiro (Fig. 3) coloca certas idiossincrasias da *collage* no contexto neoconcreto brasileiro, momento no qual a realidade ordinária tornou-se objeto assimilável pela arte através da montagem sobre a tela, gesto que ficou conhecido como *arte concreta semântica*⁵. O trabalho é composto por quatro aros de bicicleta, cada qual com uma cor específica - amarelo, preto, marrom e azul - que encontram-se montados sobre uma tela, conectados por uma corrente. O aro menor, negro, está conectado também a um pedal por outra corrente, dando a ilusão de que seria possível movimentar os aros girando o pedal. Motivado por um gesto que, de certa forma, assemelha-se ao que moveu a produção artística no início do século XX na Europa, para Cordeiro não cabia à realidade ser representada através de artifícios, podendo ser mostrada enquanto coisa, de modo que o espaço

bidimensional da representação pictórica é abandonado e objetos da realidade diária são incorporados à planicidade da tela. Um processo que levaria à desintegração do quadro tradicional, do espaço pictórico.



Fig. 2: Waldemar Cordeiro, *Contra o Naturalismo Fisiológico Op, madeira e rodas de bicicleta, São Paulo/SP, 1965. Coleção da família. Foto: Edouard Fraipont/Itaú Cultural.*

O mecanismo poético que possibilita essa fase da pesquisa concreta é a montagem, através da qual objetos reais - dos mais variados gêneros e origens, tendo sido cortados, pintados ou, simplesmente, inalterados - são usado para a constituição da obra. A montagem compõe vários fragmentos, ou vários quadros de diferentes tendências num só quadro, sendo esta mais uma expressão do antidogmatismo, do anti-estilo da arte contemporânea. Com o fim da utopia da redenção social via revolução tecnológica, a instrumentalização da arte pela lógica produtivista industrial e a coisificação dos sentidos, Givaldo Medeiros (2007) nota uma inversão do reduto naturalista que imperava nas artes brasileiras e uma acomodação às novas tendências europeias. Isso torna possível a descoberta de uma dimensão poética latente na realidade, um certo retorno ao real que, segundo o professor Fabrício Vaz Nunes, une Waldemar Cordeiro ao principal crítico dos Novos Realistas, Pierre Restany. Em ambos os casos, existe a descoberta do folclore industrial contemporâneo e de suas possibilida

des expressivas ligadas ao senso da natureza moderna. (NUNES, 2014, p.157)

Em sua manifestação no século XX, a estratégia da *collage* se configurou através de encontros e justaposições significativas que falam sobre desconstrução e deslocamento, enquanto simultaneamente representava a possibilidade de diálogo e síntese entre elementos heterogêneos. O conceito de fragmento, essencial à prática, implica na dialética entre o universal e o particular, o todo e a parte, em um momento no qual a técnica passava por uma transformação do seu significado, devido ao aumento de circulação da informação, o boom das lojas de departamento e o enraizamento do fordismo enquanto principal método de produção nas fábricas. Como produzir significado a partir de uma imensa onda de fragmentos ready-mades? Conectando práticas de *collage* através de diferentes mídias, gêneros, movimentos artísticos, tempos e espaços, entendemos essa estratégia criativa não como uma resposta local a um problema específico, mas tal como reflexo de uma verdadeira resposta dialética à ubiquidade da forma mercadoria como ela se desenvolveu através da produção de massa, da mídia de massa e da cultura de consumo.

Diego Franco é mestrando na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NOTAS

¹ [tradução nossa] “A produção do Modelo T exigia 7882 operações de trabalho distintas, mas, observa a Ford, apenas 12% dessas tarefas - apenas 949 operações - requeriam ‘homens fortes, capazes e praticamente fisicamente perfeitos’. Do

resto ... ‘descobrimos que 670 operações poderia ser realizadas por homens sem pernas, 2.637 por homens com uma única perna, dois por homens sem braços, 715 por homens com um único braço e dez por cegos.” (BANASH, 2013, 50, apud Ford, 1922, 108)

² Apesar das inúmeras modulações que a história de Osíris sofreu através dos séculos, a maioria das fontes concordam que ele e sua irmã/esposa Ísis eram filhos do deus da terra, Geb, e da deusa do céu, Nut. Juntos, eles governaram o Egito até a morte de Osíris. Enquanto em alguns textos Osíris morre ao cair no Nilo, na mais popular e duradoura versão do mito ele é morto pelo seu irmão calculista Seth, que o desmembra o corpo espalhando seus pedaços pelo Egito. Ísis junta todos os fragmentos, exceto seu falo, e através de suas habilidades mágicas trás Osíris do mundo dos mortos, concedendo a ele a vida eterna. Assim, Osíris torna-se o deus da morte, sendo retratado muitas vezes com a carne verde, como se estivesse em estado de apodrecimento. Citado por Banash, o professor Tom Hare argumenta que o desmembramento mitológico de Osíris mimetiza semiótica e psicologicamente a construção egípcia da consciência subjetiva fragmentada. (BANASH, 2013, 43, apud HARE, 1999, 23).

³ Segundo o mito, a criação começa com a essência divina imaginada como uma radiante luz em direção ao pleroma, o espaço do universo. Ironicamente, para colocar a criação em movimento, Deus performa o ato do *tsimtsum*, ou a limitação pessoal, portanto a criação começa com o exílio de Deus. Todavia, algumas das luzes divinas escapam como faíscas, chamadas *sefiroth*, representando as qualidades e potencialidades divinas: vontade, sabedoria, intuição, graça, julgamento, compaixão, eternidade e esplendor. Todos os seres carregam uma porção dessas luzes, chamadas *shekhinah*. Entretanto, os vasos - recipientes - que são o mundo material mostraram-se mui

to frágeis para conter a força do shekhinah e se partem, fragmentando as centelhas divinas. Essa ruptura, chamada shevirah, ou “a quebra dos vasos”, representa o universo com suas partículas fragmentadas que foram separadas da unidade divina. O drama da criação inicia o tikkun, o desejo pela reintegração dos fragmentos da criação com a unidade que é Deus.

4 [tradução nossa] “Collage is the art of overproduction and the unprecedented fragmenting wastes of consumerism. its aesthetic celebrates the incomplete; its willingness to find beauty in irresolvable contractions or monstrous wholes is a mirror of the self created by the fragmentation of working the assembly line, wandering through the department store, or reading the newspapers and gleaning in the streets for industrial objects rather than in pastoral fields for grain.”

5 Cordeiro busca a transformação histórica da arte concreta através da superação do seu purismo acadêmico e da adoção de uma nova compreensão do fenômeno artístico, acreditando que demolir o significado é demolir o sistema. A preocupação fundamental é a pesquisa da relação entre os signos e as coisas, tendo como característica o fato de não se confundir com a figuração tradicional. O artista buscava novas estruturas significantes que eram criadas a partir da apropriação de objetos de uso comum - objetos não pertencentes, portanto, ao universo da arte tradicional -, ecoando e, de certa maneira, resignificando o ready-made duchampiano ao transformar estes objetos em signos estruturados como mensagem construtiva.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.

BANASH, David. *Collage culture: readymades, meaning and the age of consumption*. Nova York: Rodopi, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996.

CORDEIRO, Waldemar. “Realismo: musa da vingança e da tristeza”. *Habitat*, São Paulo, 83, maio/junho de 1965.

_____. VII Bienal: “Nova figuração” denuncia a alienação do indivíduo”. *Brasil Urgente*, I, 40, dezembro de 1963.

CRAN, Rona. *Collage in twentieth-century art, literature, and culture: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O’Hara, and Bob Dylan*. Inglaterra: Ashgate Publishing, 2014.

ERNST, Robert [ed]. *Max Ernst: Beyond painting and other writings by the artist and his friends*. Nova York: Wittenborn & Schultz, 1948.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. [td.] Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHOLEM, Gershom G. *On the kabbalah and its symbolism*. Nova York: Schocken, 1965.

KRAUSS, Rosalind. *Papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MEDEIROS, Givaldo. *Dialética concretista: o percurso artístico de Waldemar Cordeiro*. *Revista do ieb* n° 45, p. 63-86, setembro de 2007.

NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popcreto”*. Dissertação de mestrado em História da Arte e da Cultura para o departamento de História da Universidade Estadual de Campinas. Maio/2014.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WOLFRAM, Eddie. *History of Collage: An Anthology of Collage, Assemblage and Event Structures*. Michigan: Macmillan, 1975.



NOTAS

1 *Isabela Frade é artista e educadora, doutora em Comunicação e Pós Doutora em Artes pela ECA/USP. Docente do PPGARTES/UERJ, Procientista FAPERJ; coordenadora do projeto de extensão Cerâmica viva UERJ/SR3. Lidera o Grupo de Pesquisa - CNPq Observatório de Comunicação Estética. Integra o coletivo de arte O Círculo.*

2 *A UERJ SEM MUROS é um Evento que ocorre anualmente Universidade do Estado do Rio de Janeiro e representa o compromisso permanente de professores, alunos e funcionários técnico-administrativos em produzir resultados e socializar o patrimônio cultural, científico e tecnológico da universidade com aqueles a quem de fato o saber acadêmico se destina: escolas de todos os níveis, instituições públicas e privadas e indivíduos de todas as classes. É a democratização da ciência de forma prazerosa, instigante, criativa e reflexiva. (Fonte SR3 UERJ)*

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. *O Ator e Seus Duplos*. São Paulo: Editora Senac, 2002.

FRADE, Isabela. *Arte Viva Na Via Uerj Mangueira - Modelagem de Corpos e Lugares de Convivência*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012.

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. Florianópolis: UFSC, 2008.

NÓBREGA, Antônio. *Programa da TV Futura - Danças Brasileiras - Mestre-Sala e Porta-Bandeira*.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Roco, 1986.

SALOMÃO, Waly. *Qual é o parangolé?* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARTIGO**ARTE CONTEMPORÂNEA EM ANGOLA: ENTRE O LOCAL E O GLOBAL****Felipe Amancio**

Este texto tem como tema a exposição: Daqui pra frente: arte contemporânea em Angola, de curadoria de Michelle Sales, apresentada na Caixa Cultural – RJ no início de 2017. Objetivou-se o desenvolvimento de um comentário que aborde os trabalhos dos artistas em conjunto com as questões propostas, tais como: as condições pós-coloniais, diaspóricas, relações raciais e a produção artística entre o local e o global.

Palavras-chave: Arte, pós-colonial, Angola.

Daqui pra frente: arte contemporânea em Angola é o título da exposição curada por Michelle Sales na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, entre março e maio de 2017. O título ao mesmo tempo que nomeia os anos de trabalho que antecedem abertura da mostra, também sinaliza um marco, o fim da era colonial – ou antes independência – ao suscitar expectativas, lançando questionamentos sobre o que virá a partir do momento atual, o que terão pela frente nossos irmãos em língua e sangue, angolanos.

Portugal como elo em comum de um passado histórico, fator determinante da formação socio-cultural do Brasil e de Angola, das similaridades também, muito dolorosas, serviu de cenário de agrídoce nostalgia para o encontro de pesquisadores em arte, unidos, mais do que pela lusofonia, por questões decorrentes de seus passados coloniais. E foi assim que, pesquisando o cinema em língua portuguesa, Sales teve sua pesquisa atravessada pelo encontro de um grupo de artistas; pessoas que embora de lugares tão distantes, calham de se encontrar por este mesmo elo, a partir de diferentes questões e rotas. Anos mais tarde, tal encontro deu forma a exposição realizada no Rio de Janeiro, focando na produção de

três deles: Délio Jasse, Mónica de Miranda e Yonamine. Não se pretendendo uma crítica, a escrita deste texto busca refazer o trabalho curatorial de costura de fronteiras transnacionais, culturais e estéticas, através do comentário de alguns trabalhos.

Motivada pelo interesse em abordar as relações entre ex-colônias e metrópole que, nesta exposição se desdobram a partir do caso de Angola, a minha maneira, escolho traçar aqui uma linha interpretativa que, a partir das obras que foram expostas, do que nos é dado a ver, busca percorrer, atravessar e reunir questões, das que nos parecem mais francamente abordadas, quer seja pela nitidez fotográfica, até onde as imagens mais imprecisas nos deixam entrever.

Neste percurso, toma-se a primeira a esquerda, local que foi exposta a série *Além mar*, 2013 de Délio Jasse. Artista luandense familiarizado com as artes gráficas, nesta série de fotografias encontradas, Jasse nos apresenta o registro de uma tarde de confraternização entre brancos e negros, soldados e civis, e toda uma sorte de dualismos improváveis em plena guerra de independência nas décadas de 1960-70. Aquela tarde da qual não



Fig. 1: Délio Jasse. *Além mar*, série fotográfica, 2013

sabemos ao certo se durante um dia de trégua, é de grande significação por reforçar a ideia de um Portugal amigável, de “brandos costumes” como comenta Sales ao referir-se a Gilberto Freyre. Dessa série, podemos tomar a emblemática foto em destaque na qual vemos um português abraçado a duas moças locais [Figura 1]. Contudo, embora não seja possível identificar o tipo de relação entre esse homem e essas mulheres, podemos atentar para o modo permissivo com que as abraça, e, analisando esta foto no conjunto da série, podemos perceber o entrosamento de dois grupos: homens brancos e mulheres negras, nas areias e águas do rio. Longe de querer romantizar a cena, como se difunde pela mitificação da miscigenação – maneira que o próprio Waldir de Freitas Oliveira (1965, p.37), em relato de viagem a Luanda, considera que “[...] os portugueses não conseguiram ali realizar, ou não o desejaram, a grandiosa obra de colonização que realizaram no Brasil. O primeiro fato que nos denuncia tal coisa é a ausência da miscigenação racial.” Deveras, o comentário de Oliveira não foi para tais ima-

gens, mas é preciso lembrar que a miscigenação não teve início nos moldes de um romance burguês, antes se deu a partir dessa dissimetria nas relações de poder, de raça e gênero. Mais uma vez é preciso dizer: as cenas recolhidas por Jasse são de um contexto de guerra, de mulheres deixadas por seus maridos pelos mais diversos motivos. Em suma, é preciso lembrar os lugares muito bem demarcados até hoje de brancos e pretos em Angola, lugares que a miscibilidade dos tons de pele não veio transpor.

De Jasse, a exposição traz também mais dois trabalhos, a série *Identidade Poética*, 2009 e o vídeo *Darkroom*, 2013. Assim como o trabalho anterior, essa série não apresenta fotografias clicadas pelo artista, mas fotografias encontradas nos mais diversos lugares. O gesto fotográfico aqui é o da seleção, que, embora costume ser a etapa final, é tomado pelo artista como seu ato inicial; de não mais produzir, fotografar, e sim recolher e selecionar os excessos de um mundo abarrotado de imagens. A série *Identidade poética* trata também



Fig. 2: Délio Jasse. *Identidade poética*, série fotográfica, 2009.

disso, dessa profusão de imagens, das imagens indistintas, anônimas dos rostos carimbados em documentos oficiais [Figura 2]. O artista realiza uma exumação dessas imagens, mas sem qualquer redenção, nenhuma história é contada a fim de reinserir essas pessoas numa narrativa que as devolva nome e paradeiro. São imagens do trânsito, deixadas a se apagar duplamente, tanto pela tinta dos carimbos burocráticos, dos protocolos que deixam fora de seu quadro qualquer subjetividade destoante de seus códigos, quanto pelo desbotamento nos rumos que vieram tomar; são stills de algo que já se passou.

Outra profusão de imagens é apresentada pelo vídeo *Darkroom*, 2013, no qual cenas de Luanda são continuamente sobrepostas [Figura 3]. Este trabalho aborda de uma maneira interessante a relação do artista com sua cidade, suas memórias, e como estas são recompostas, deslocadas, apagadas por constantes mudanças. E se algo ainda podia se salvar nas imagens do trânsito, na dignidade de retratos do passado, tudo aqui está posto a perder; as memórias que muitas das vezes são as únicas relações dos emigrantes com suas terras natais, modos pelos quais reconstituem e firmam suas identidades, não cessam de

mudar, de se sobrepor, de se transformar. Diante do tempo, nenhuma cena pitoresca é permitida permanecer. Implacavelmente, todas as imagens são tomadas em contínua mutação, até o ponto de se tornarem indistintas aos olhos que a conheceram.

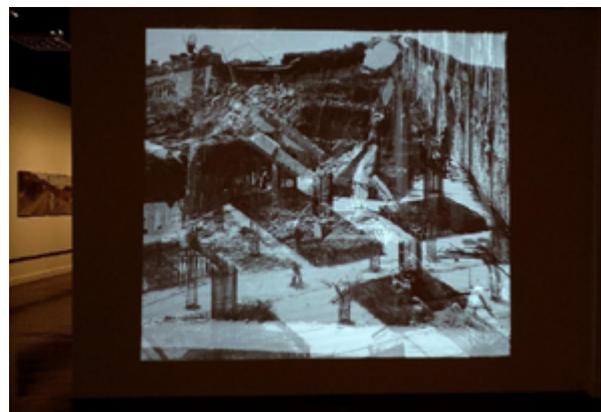


Fig. 3: Délio Jasse. *Darkroom*, vídeo, 2009.

Talvez, o conjunto de maior lirismo dessa mostra seja o trabalho da artista Mónica de Miranda. Nascida no Porto, de mãe angolana, as obras de Miranda buscam explorar suas origens através de fotografias e vídeos realizados nas viagens que faz ao país de sua mãe. Mas, que Angola é esta que é imaginada, inscrita em suas fotografias? No tríptico *Break-line*, 2016 vemos uma ginasta hastear uma fita vermelha aos céus, numa estrada que corta uma terra desértica [Figura 4]. Ape-



Fig. 4: Mônica de Miranda: *Break-line*, fotografias em tríptico, 2016.

sar da curiosa construção na foto da esquerda, não há grandes marcos que caracterizem aquele lugar. A paisagem – esse conceito que forjamos sobre a natureza, do qual também fizemos um gênero artístico – encontra-se aqui desolada, despovoada. A cena desértica que a artista nos apresenta pode na verdade ser qualquer lugar, ou até mesmo o não-lugar do qual fala Marc Augé (CANTON, 2009, p.58). É a autoestrada, os lugares de trânsito e não permanência, a polissêmica *break-line* que podemos traduzir por “linha de ruptura”, metáfora tautológica dessas imagens. A estrada como linha de ruptura, das separações e encontros da vida; a estrada que separa e a linha que costura, ou melhor, essa simbólica fita vermelha hasteada como filete de sangue de um reencontro com Angola.

Mas não só em busca da própria história Miranda constitui o seu trabalho, este é o caso dos vídeos: *An Ocean between us* (2012), *Casa portuguesa* (2017) e *Hotel Globo* (2015). Apresentados em sequência e sem constituir uma lógica estrita, neles temos a construção de narrativas soltas, da qual desconhecemos o princípio e o fim, as cenas começam sem maiores introduções, e terminam sem grandes desfechos. Há talvez uma história de amor interrompida por um oceano no primeiro vídeo, ou mesmo uma desculpa para se contar uma história, uma das muitas maneiras que se pode falar de separação espacial e afetiva; há também a ausência de casa, e o homem que vaga

pelos estrados de um subúrbio, e de repente para virado numa direção. A imobilidade de sua posição e o preto de suas vestimentas parecem marcar uma reverência, um luto. Mas há também o naufrágio em um porto, os planos que não chegaram a se concretizar – seria esta outra maneira de morrer na praia?

Perguntas também não são respondidas no trabalho *Biting nations* (2007) de Miranda. Neste vídeo vemos a própria artista roendo e mordiscando bandeiras pintadas nas próprias unhas [Figura 5]. Roer unhas é um sinal de ansiedade, apreensão. O colorido das unhas é mordido um a um, como diferentes sabores, escolhas, em um ato de espera angustiante, o erotismo não está de fora desta estranha degustação.

Último artista a ser comentado neste texto é também aquele cujo trabalho menos facilmente se entrega, pois, se alguma narrativa ainda pode ser traçada nos trabalhos de Jasse, tanto pelo recorte temporal das fotos como documentos, quanto pelas composições visuais nos vídeos de Miranda, muito pouco Yonamine nos deixa para atinar-mos. É como o próprio artista diz em entrevista ao jornal Público: “Quero fazer um trabalho sem identidade. Sinto-me cidadão cósmico, cosmopolita. Estou a seguir a minha vivência, os caminhos por onde passei. O meu trabalho podia ser feito por um japonês, um português, um alemão, um africano.” Nascido no ano da independência de

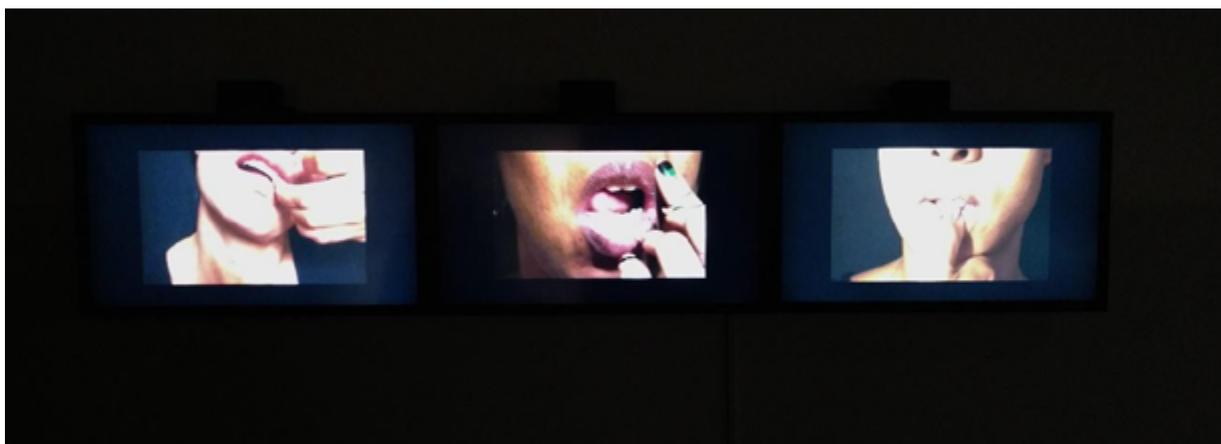


Fig. 5: Mónica de Miranda, *Biting nations*, vídeos em tríptico, 2007.



Fig. 6: Yonamine. *Can*, vídeo, 2010

Angola, Yonamine não hesita em se entregar ao caos do mundo contemporâneo, presente também em sua produção; nenhuma peculiaridade é mantida pela nostalgia da pátria, como diz o artista: “Muitas vezes esqueço-me de onde vim. Mas, quando me lembro, fico triste porque não tenho muitas referências lá mesmo, não tenho um museu que mostre o que os meus antepassados fizeram, não tenho uma biblioteca em Luanda.” Tendo Lisboa como sua base, esse artista do mundo não está livre de tomar essas instituições

ocidentais, ou melhor, a falta delas como lugares da memória, por isso busca trabalhar com o que lembra de ter vivido.

Com uma forte influência da arte urbana, seus trabalhos podem remeter aos excessos das grandes cidades, de imagens e grafismos, símbolos que são constantemente reposicionados, sobrepostos, apagados, feitos vestígios. Igualmente, os materiais não são dos mais nobres; do excesso como excedente, mas também como resto, da-



Fig. 7: Yonamine. *La carpa*, projeção sobre barraca, 2011

quilo e daqueles que se encontram às margens, o trabalho de Yonamine faz uso justamente dessa visualidade babélica, anárquica das ruas das grandes cidades, e também de seus dramas. É o caso de trabalhos como *Can*, 2010, um vídeo que registra a perfuração de latinhas de bebidas [Figura 6]. Contudo, mas do que um pontilhismo de perfuração, o artista nesta obra trava um embate com um vício antigo, ao confeccionar ele próprio um cachimbo para fumar crack – que por sua vez também é um substrato barato de outra droga, disponível aos mais pobres. O artista que viu amigos se perderem no vício, vê também o nome dessa droga se repetir no trabalho *La carpa*, 2011 no qual temos o logo da Coca-Cola, bebida que tem em sua composição o mesmo vegetal base da droga, projetar-se sobre uma barraca de acampar [Figura 7]. A barraca que pode tanto remeter a um divertimento passageiro é símbolo da precarização da vida dos que nada tem ou que tudo perderam, dos que restam de fora e dividem entre si a pobreza.

Em conclusão, em termos de conjunto, duas observações precisam ser feitas: a primeira, de ordem mais formal, é a preponderância de vídeos e fotografias como suportes privilegiados pelos artistas; a segunda, que não se desloca da primeira, diz respeito a apresentação de um discurso. Antes de mais nada, é preciso reconhecer as dificuldades de se apresentar uma cultura diferente, algo de que não se é próximo, o risco de falar pelo *outro*. Se este, de certo modo, é quase sempre o ofício do curador, Sales nesta exposição precisou também ser intérprete de linguagens crioulas, produções hibridizadas nas quais não há purismo, nem manutenção da cor local. Este é o caso das obras dos três artistas apresentados que podem, inclusive, frustrar aqueles que nesta exposição buscavam qualquer espécie africanismo, como primitivismo ou geometrizações coloridas, e outros clichês quaisquer que se possa ter da África. A exposição – como bem marca seu subtítulo – não trata da arte angolana, mas da arte que lá é feita, *em* Angola.



Sutil, mas escapa-se com isso de falar de um todo, de tomar as obras apresentadas como ícones de uma angolanidade. Contudo, isso também não significa a concretização do desejo de Yonamine, de uma arte totalmente cosmopolita, sem identidade. É a identidade, como lembra Moacir dos Anjos (2005;14), que não mais se forma a partir de registros puramente territoriais, daquilo que um grupo resguarda dos demais, mas sim das formas específicas de posicionamento frente ao *outro*, as maneiras como acolhe ou rejeita o que é de fora, readapta e reinventa, num processo constante de transculturação. Tal processo, entretanto, não é simétrico, nem livre de embates: é um jogo de forças. São os grandes centros de poder financeiro e midiático bombardeando as zonas periféricas do mundo com suas produções culturais, mas também a influência de menor grau dessas zonas em retorno, assim como o modo particular que adaptam a influência que recebem.

Não se trata de mera cópia ou mimetismo acrítico, mas de hibridismo, isto sim. As interações culturais não produzem sínteses, reunificações, redução a um, mas junções ambíguas de partes que permanecem reconhecíveis, e, no entanto, formam coisas nunca antes vistas. Cada artista reinterpreta à sua maneira, traduz ao seu vocabulário as influências que recebe, e se tratando de artistas provenientes das chamadas zonas periféricas, devem saber negociar os cálculos de suas recepções nos circuitos hegemônicos da arte. No entanto, há uma segunda tradução que é a curadoria, trabalho de intérprete, de mediação com o público, cujo desafio desta foi manter-se longe dos lugares comuns, de alocar no cosmopolitismo ou regionalismo, obras e questões que primordialmente são dos trânsitos, das trocas e disputas.

Felipe Amancio é mestrando pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e bolsista da CAPES.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito. Rio de Janeiro. Editora Jorge Zahar, 2005*
CANTON, Kátia. *Espaço e lugar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.*

CORDEIRO, Ana Dias. *Yonamine confessional. Público. 28 de março de 2012. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/03/28/culturaipsilon/noticia/yonamine-confessional-302663> (Acessado em agosto de 17)*

SALES, Michelle. *Daqui pra frente: Arte contemporânea em Angola: catálogo da exposição realizada na CAIXA cultural Rio de Janeiro. Galeria 3 de 21 de março a 14 de maio de 2017.*

OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Branco e pretos em Angola. Afro-Asía. Salvador. v 1, n 1, p.33-39, 1965.*



ARTIGO

FERNANDO PINTO MARAVILHA: UM ZIRIGUIDUM TROPICALISTA

Leonardo Antan

A pesquisa busca olhar a produção dos desfiles das escolas de samba a partir do olhar da História da Arte, entendendo o carnavalesco como autor e artista. E o campo dos desfiles como pertencente ao da arte não institucionalizada. A partir dessa noção, a pesquisa analisa a trajetória do Fernando Pinto que relacionou com as ideias e conceitos do movimento tropicalista. Retrabalhando em sua obra os símbolos nacionais a partir do deboche, da crítica e da alegoria. Dialogando com uma série de artistas da arte brasileira da segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Escolas de samba, artista, carnavalesco, tropicalismo, arte brasileira.

Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante, de uma estrela que virá numa velocidade estonteante e pousará no coração do hemisfério sul. (Um índio - Caetano Veloso)

Os patins deslizam sobre o chão quadriculado de branco e preto, conduzidos por estranhos índios *punks*. É calor, verão, manhã de sol forte no Rio de Janeiro, na Marquês de Sapucaí. É a Discoteca Saci, onde índios também tocam *heavy metal*. É a grande casa noturna de Tupinicópolis, a cidade indígena pós-marajoara, retrô-futurista, símbolo do Tupi Power, onde, seus habitantes fazem compras no Shopping Boitatá e Supermercado Casas da Onça, se hospedam no Palace Hotel Tupiniquim e vão à Farmácia do Raoni. Para se divertir, opções não faltam como o Cine Marajoara, que tem o épico Iracema II em cartaz, o Cassino Eldorado e até o Bordel da Uiara, comprando com a moeda guarani e sendo comandados pela Tupioca dos Poderes, onde o Tupi-Cacique dá as ordens.

Apesar do estranhamento inicial, com a construção de sua “lendária cidade índia do terceiro milênio”¹, Fernando Pinto atualizaria uma série

de discussões surgidas quase vinte anos antes pelo momento tropicalista, articulando também questões-chave em sua produção, tais como pensar o Brasil contemporâneo rearticulando os signos tropicais através do uso alegórico do deboche e da ironia. De modo que, em sua trajetória de dezesseis anos e quatorze desfiles assinados no grupo especial carioca, de 1971 a 1988, o artista pernambucano atualizaria questões tropicalistas que foram repensadas e ressignificadas pelos intelectuais da década de 1970, no que se convencionou chamar de “cultura marginal”².

Além das escolas de samba, Fernando Pinto atuaria como diretor teatral, cenógrafo, figurinista e coreógrafo. Ao chegar de Pernambuco em 1969, instalar-se-ia no icônico Solar da Fossa³ e durante os anos 1970, além do cenário teatral, seria responsável pela estética do grupo As Frenéticas, fazendo parte do coletivo Dzi Croquettes e assinando a direção de shows e cenários de outros artistas como Elba Ramalho, Simone, Chico Anyisio e Ney Matogrosso.

Em entrevista, o artista assumiria sua herança artística:

De certa forma, sou filho estético da Tropicália, aquele movimento maldito maravilhoso. Tropicália, para mim, é a curtição em cima de tudo e de todos. Tropicália é o verdadeiro Brasil, o subterrâneo; o que todo mundo faz e ninguém mostra. (O GLOBO, 15/02/1980)

Em carnavais assinados em duas fases diferentes, a primeira delas no Império Serrano e a segunda na Mocidade Independente de Padre Miguel, Pinto lidaria com sintomas e processualidades levantadas pelo momento tropicalista e retrabalhados pelos artistas das gerações seguintes, nos anos 1970 e 1980, das quais fez parte. No presente trabalho serão discutidos três desses sintomas: as noções de brasilidade, os signos tropicais e a linguagem alegórica.

Encarar o Brasil de frente

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. (OITICICA, 1986, p.106)

Assim definiu Hélio Oiticica o penetrável “Tropicália” que sintomatizaria as questões do momento intitulado tropicalista a partir de seu trabalho. Esta seria a primeira de uma série de obras que trariam questões semelhantes ao buscar repensar a cultura brasileira a partir de 1967, evocando símbolos da nacionalidade estabelecida pelo modernismo de modo irônico e festivo, ao mesmo passo em que afirmavam que aqui era o “fim do mundo”⁴.

Contra-pondo-se à dicotomia entre alienados e engajados, às canções de protesto e à Jovem Guarda, a Tropicália surgiria como uma terceira

via buscando encarar as questões que formavam a cultura brasileira dos anos 1960, num desejo de universalizar o Brasil, colocando-o na rota internacional.

Nas artes plásticas, Hélio Oiticica. Na música, o grupo liderado por Gil e Caetano. No teatro, Zé Celso Martinez. No cinema, Glauber Rocha. No carnaval, Fernando Pinto atualizaria essas questões anos depois, em 1980, em seu desfile “Tropicália Maravilha”, para a Mocidade Independente de Padre Miguel, no qual articulava uma série de ícones da Tropicália e da cultura brasileira, como ele bem define, numa espécie de concepção própria da História do Brasil:

Se o enredo é “Tropicália Maravilha” é por que eu sou um pouco filho da Tropicália. Quis fazer um enredo que brincasse com a natureza, a dança, a música do Brasil. Que brincasse com o Brasil mesmo, enquanto país, mas não de uma forma ufanista e sim a partir de um visão crítica. A tropicália é exatamente isso: curtir muito, às vezes até chegando ao deboche. (Folha de São Paulo, 08-02-80)

No discurso do carnavalesco sobre o enredo ficaria claro um caráter irônico, beirando ao deboche, uma leitura anti-histórica de uma manifestação artístico-cultural que se pretendia “séria”. A Tropicália, uma forma de pensar o Brasil, seria evocada por ele como uma espécie de comentário muito pessoal ao “movimento”⁵ numa tentativa de atualizar o assunto para o período político-social de então à formação brasileira, evidenciando nossos principais símbolos, tais como as obras entendidas como tropicalistas. um processo que Hélio Oiticica definiria como reconhecer que a formação brasileira “é de uma falta de caráter incrível: diarreica; quem quiser construir (nin-

guém mais do que eu, “ama o Brasil”!) tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarreia – mergulhar na merda. (OITICICA, 1973, p. 151)

A narrativa proposta em setores ou quadros se articularia com a própria alegoria de um Brasil que se queria e não queria ser, segundo a concepção de seu criador. Se tratando de uma construção fantasmagórica de um Brasil que se apropria de uma dita história oficial, mas mergulha em sua merda. É um processo muito parecido com a encenação de “O Rei da Vela”, do Teatro Oficina em 1967, definida como “uma farsa fantasmagórica que satirizava a pompa oficial, ridicularizava abertamente o ‘bom gosto’ e se deleitava com o grotesco” (DUNN, 2009) Esse jogo complexo entre o cafona, o *kitsch* e o grotesco é ainda mais tenso se analisarmos o momento histórico dos desfiles das escolas de samba⁶ em que Fernando Pinto atuou. Assim, como Zé Celso e Caetano Veloso, Fernando Pinto trazia o exagero à tona novamente⁷. Era uma referência ao teatro de revista, estética que contribuiu para a formação num primeiro momento, e a partir da chamada “revolução salgueirense” foi colocada de escanteio.

Relíquias do Brasil

Ao tentar “impor uma imagem obviamente brasileira”, Hélio Oiticica lançaria mão dos mais famosos clichês da identidade nacional forjados pelo modernismo, através da arte institucionalizada, por meio da música, do teatro e do cinema; processo no qual as escolas de samba teriam papel fundamental, elevadas ao patamar de símbolos da nacionalidade.

Todos os ícones de tropicalidade como condição de brasilidade, negados até então, emergiriam do subterrâneo destas áreas com a música de Caetano Veloso, Tom Zé e Gilberto Gil, a visualidade

de Rubens Gerchman e os desfiles de Fernando Pinto, revisitados e reprocessados em diversas camadas na trajetória do carnavalesco pernambucano. Primeiro, no aspecto mais óbvio, das frutas e faunas representadas abundantemente em desfiles diversos, onde se destaca mais uma vez “Tropicália Maravilha”, com setores dedicados a estes signos representados em carros alegóricos e uma visão debochada da flora brasileira a partir do título “O cravo brigou com a rosa por causa da margarida gostosa”. Fernando Pinto explicaria que o setor marcaria uma ode à margarida que devia ser valorizada em seu aspecto popular, em relação à monarquia da rosa. Essa celebração irônica e divertida de uma imagem tropical esvaizada poderia ser comparada às imagens coloridas e alegóricas de Glauco Rodrigues e no forte subtexto das bananas de Luiz Henrique Amaral. Além da fauna e da flora, outro signo de brasilidade resgatado do ostracismo pelo movimento tropicalista foi a figura exótica de Carmen Miranda. A cantora luso-brasileira seria o enredo do segundo carnaval da trajetória de Fernando Pinto, em 1972. O desfile “Alô, alô, taí Carmen Miranda”, apresentado pelo Império Serrano, é provavelmente o primeiro a abordar um ícone da cultura de massa, conhecida no âmbito popular.

No depoimento para O Globo, de 1973, escrito diretamente pelo carnavalesco, ele fala sobre o processo de construção do enredo em que optaria por uma construção não linear: “Sou uma pessoa muito ligado ao teatro e vejo o carnaval como o maior espetáculo que a gente tem”. Várias reportagens nos jornais O Globo e Jornal do Brasil, destacariam as referências do cinema e teatro na criação da apresentação. Essa visão do teatro de revista e também da chanchada seria uma linguagem adotada por Fernando no sentido de valorização do popularesco, mal visto no carnaval da época.

A análise de um dos principais teóricos da Tropicália, Celso Favaretto, destaca essa “transformação do mau gosto em símbolo de contestação no domínio dos comportamentos, através do uso sistemático do deboche” (2007, p.122). Além de obras tropicalistas já citadas, como a peça “O Rei da Vela”, o tema também apareceria em artistas visuais como Rubens Gerchman e seu “Rei de Mau Gosto” e Nelson Leirner, em “Altar de adoração a Roberto Carlos”, ambas de 1966, que articulavam o “mau gosto”, o “popular” e o “brega” de maneira irônica.

Deixe nosso índio ter seu chão

Muito além da fruta, da fauna e da Carmen Miranda, o principal signo da brasilidade na trajetória de Fernando é, sem dúvida, a figura do índio tropical que exercia verdadeiro fascínio sobre o artista, aparecendo na sua produção com especial destaque. Dos carnavais assinados pelo artista, foram três desfiles dedicados aos nativos brasileiros, o que se convencionou chamar de trilogia indígena por alguns historiadores do carnaval e que aparece declarada por Fernando numa edição do jornal O Globo de fevereiro de 1987. A partir de uma análise mais generosa desse recorte específico, percebe-se um certo nível de desenvolvimento e diferenças que marcaram uma espécie de continuidade desses três enredos.

O primeiro deles, realizado em 1973, no Império Serrano, “Viagem encantada Pindorama⁸ adentro” marcaria uma abordagem do Brasil antes da chegada colonizadora. A linguagem do enredo teria um aspecto lúdico e onírico a partir da inserção das lendas e mitos indígenas. Dez anos depois, Fernando Pinto retornaria a questão indígena em sua volta à Mocidade, após sua rápida passagem em 1980. Abandonando a proposta mais lúdica, “Como era verde meu Xingu” pode

ser lido como um grito de alerta à preservação ambiental. O desfile seria dividido em vários quadros com momentos distintos, o primeiro ato é o simbólico “Mocidade abraça o índio brasileiro”, o desfile seguiria mostrando os hábitos e as culturas indígenas antes da chegada do colonizador, a chegada dos “invasores” e a revolta dos nativos contra eles. A presença do estrangeiro seria tratada de maneira alegórica, marcando uma forte negação da história oficial ainda apresentada por algumas escolas do período.

Nos anos 70 e 80, além de Fernando Pinto, uma série de artistas refletiria sobre o tema indígena. Seja de maneira alegórica, como Glauco Rodrigues, seja nas pinturas hiper-realistas da série Xinguana, em 1975, do artista goiano Clóvis Irigaray, que também colocaria índios fora de seu lugar esperado ao representá-los vendo televisão ou bebendo Coca-Cola. Um processo que apareceria no tropicalismo também como uma maneira de valorizar esse ‘primitivo e nosso’ como elemento de subversão, inversão e transvalorização. A utopia antropofágica reencontra no nosso passado primitivo todas as qualidades necessárias ao presente.

Sobretudo para o carnavalesco, a questão parece ser o índio usado como signo popular de maneira subversiva. Estabelecendo uma crítica ao branco através do índio, num jogo de relações que distancia o espectador do que está sendo falado. De modo parecido ao que Caetano Veloso termina a sua já citada canção “Um índio”:

E aquilo que nesse momento se revelará aos povos. Surpreenderá a todos não por ser exótico, mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto quando terá sido o óbvio.

Esse caráter dúbio e crítico também apareceria no trabalho de Anna Bella Geiger que, a partir de 1977, iniciaria a série “Brasil Nativo, Brasil Alienígena”, em que se apropriaria de cartões indígenas que traziam a figura do nativo como símbolo de exportação e ela mesma reproduziria as cenas marcando um contraste, entre “colonizador” e “colonizado”. Apesar dessa tendência alegórica, os índios de Fernando Pinto não se distanciariam muito da fotografia de Claudia Andujar que, com a série Marcados chamaria atenção para a dizimação da população indígena de maneira mais etnográfica. Documentos atuais da Comissão da Verdade revelam o massacre indígena no período ditatorial, além do alerta pela demarcação das terras indígenas, em pauta na época e até hoje. Ambos os assuntos eram previstos na obra do carnavalesco. Ao levar para avenida o enredo Tupinicipolis, em 1987, como parte final da trilogia do Tupi Power, o artista pernambucano deixaria claro tais questões com a alegoria da construção de uma metrópole urbana fundada pelos índios. Onde, segundo as definições de seu próprio criador no texto da sinopse, “a cultura Tupiniquim falaria para o mundo via Tupinicipolis”.

Definida como um carnaval de “ficção científica tupiniquim”, o enredo surpreenderia com o seu último carro alegórico, que apresentaria um “plot twister” digno de roteiro hollywoodiano. O carro “O palácio do lixo – Tupilurb” traria o lixo da cidade indígena com os escombros do Cristo Redentor, do Elevador Lacerda e do Monumento às Bandeiras, em São Paulo, numa referência à cena clássica da versão original de “Planeta dos Macacos” (1968) quando ao encontrarem os destroços da Estátua da Liberdade numa praia, os protagonistas percebem que não estão em outro planeta, como imaginavam, mas sim na própria Terra do futuro. Os vestígios, o lixo e os mendigos desse carro alegórico têm o mesmo sentido.

Tupinicipolis não seria a possibilidade de um Brasil, mas o seu futuro. Sua fundação marca a resposta de Fernando às questões levantadas pelos primeiros desfiles da trilogia. Dando como resposta final para o problema colonial a expulsão do colonizador, após sua absorção antropofágica, como sugerida por Oswald de Andrade e realizando um desejo proposto por Hélio Oiticica em seus escritos:

Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita europeia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrida, intelectualizada ao extremo, vazia de significado próprio. (OITICICA, 1986, p.108)

Tupinicipolis não confirmaria “a incompetência da América católica” cantada por Caetano Veloso em “Podre Poderes”, mas fundaria uma resposta nova a ele e ao Brasil de então. Afinal, “só a antropofagia nos une”.

Alegria, alegoria

Alegoria no universo da escola de samba é o nome usado para os carros-cenários que compõem a linguagem e a estética dos desfiles. Enquanto na teoria da arte pode se referir também a um conceito, um tipo de figura de linguagem, onde se diz uma coisa querendo dizer outra, sendo discutida mais amplamente na modernidade por Walter Benjamin. A relação entre alegoria e Tropicália já foi muito abordada, sendo apontada inicialmente num dos principais críticos do movimento, Roberto Schwarz. Mas seriam os estudos de Celso Favaretto que viraram canônicos sobre o assun-

to. A partir deles, que analisaremos a alegoria na obra de Fernando Pinto. Sobretudo nos seus dois desfiles mais reconhecidos, “Ziriguidum 2001” (1985) e “Tupinicópolis” (1987), em que se tornaria muito forte o conceito alegórico na concepção da linguagem do artista carnavalesco.

“Ziriguidum 2001 – Um Carnaval nas Estrelas” foi realizado pela Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1985, e propunha literalmente um desfile de escolas de samba no espaço sideral. Segundo a definição do próprio artista, “nos anos 2000, cada planeta do sistema solar vai incorporar o espírito da festa brasileira e estará organizado o carnaval cósmico”⁹. Resumindo o enredo, os nove planetas se juntariam a nove festas populares brasileiras: Corsos dos mares da Lua, Pirilampo de Mercúrio, Rancho da primavera de Vênus, Caboclinhos Marcianos, Boi-robô Saturno, Frevo Uraniano, Afoxé dos Filhos de Plutão, Júpiter e os fandangos siderais e Reisados de Netuno.

As construções alegóricas de 1985 e 1987 são muito aproximadas em vários sentidos, como por exemplo, a noção de um “carnaval nas estrelas” e uma “cidade de índio” que trazem consigo uma aparente simplicidade, sendo compreendidas facilmente por qualquer espectador, mas dotadas de várias camadas de significações mais densas, deixando no ar uma profundidade a ser revelada. Esse efeito contraditório trata da ambiguidade sempre ressaltada pelo momento tropicalista e já explicitada por Oswald de Andrade, em seu manifesto antropófago, como a floresta e a escola, ou o arcaico e o moderno. A cidade urbana de indígenas traria essa “justaposição entre o ‘universo tropical’ e o universo urbano-industrial” (DUNN, 2007, p.118). Onde o procedimento consistiria em submeter os arcaísmos culturais à luz branca do ultramoderno, apresentando o resultado como uma alegoria do Brasil¹⁰.

Em Tupinicópolis, a quantidade de informação de algumas alegorias, como o Shopping Boitató, advém dessa construção, mas também marca uma referência do espectador como um *flâneur* que ao ser atravessado pela Tupinicópolis é atingido por milhões de informações. Algo muito próximo da música “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, que retrata exatamente uma figura que flana pela cidade capitalista sendo bombardeado de informações simultâneas. Tanto a experiência percebida na música, quanto no desfile têm um quê alucinatório, o que seria uma outra característica da concepção de alegoria.

A experiência de Ziriguidum e Tupinicópolis carregam algo de transcendental e onírico, justapor conceitos tão distantes no imaginário comum. “Parece que estou sonhando”, dizia o próprio samba-enredo de 1987. São imagens fragmentadas e com associações externas, como no “processo de deslocamento do sonho, onde o ouvinte é remetido a algo remoto, advindo disso a estranheza das imagens tropicalistas”¹¹. Os desfiles tratam, como as canções tropicalistas, de um desenrolar de imagens, nascidas da justaposição e desejos coisificados, montando uma cena fantasmagórica¹².

Nos quesitos estéticos, Ziriguidum também marcaria uma revolução na linguagem das escolas de samba ao apresentar o carro alegórico “Nave Mãe”, que seria o primeiro carro acoplado da história¹³, marcando uma expansão do tamanho das alegorias e seu gigantismo, pois, com a nova estrutura do Sambódromo, era necessário o repensar as formas dos carros alegóricos. Em seus desfiles de 85 e 87, isso ficou claro. Suas alegorias ganhavam novos formatos e dimensões. Nas formas, Fernando fugia do estilo “igreja barroca amontoada de arabescos” e das formas naturais. As alegorias de Fernando são artificiais, abstra-

tas, retas, o excesso de informações não provém do todo da forma, mas do acúmulo de muitas partes individuais. Carros como a Discoteca Saci, o Cassino Eldorado e a Nave Mãe chamam a atenção por seus formatos vazados e arrojados, valorizando muito mais os destaques e composições. Esse arranjo mais dinâmico viria, provavelmente, de uma visão futurista que se mostraria com uma espécie de fascínio para Fernando Pinto, e que se apresentaria mais fortemente na segunda fase de sua carreira, de 1984 a 1988.

Na coluna em que assinou para a revista *Veja* em fevereiro de 1985, ele declarou várias referências entre a literatura e o cinema como Arthur Clarke, Isaac Asimov, Stanley Kubrick, os filmes da série *Star Wars*, *Barbarela* e *Contatos Imediatos de Terceiro Grau*. Na produção do tropicalismo musical, a ideia de um futuro no sentido prático e imaginário seria presente sobretudo na obra de Gilberto Gil, em canções como a icônica “Expres- so 2222”, “Dois Mil e Um”, “Cultura e Civilização” e “Cérebro Eletrônico”, que buscariam lidar com o futuro no contraste com o presente.

Em Tupinicópolis, além do carro alegórico da Tupilurb, que marcaria o tempo futuro onde a narrativa se passa, outro carro traria esse imaginário da ficção científica, o elemento chamado “Tupi Cacique”. Plasticamente, “Tupi Cacique” seria um rosto indígena dourado atrás de numa tela de computador e um teclado. A explicação da narração da transmissão da rede Globo o definiria como “soberania e sabedoria de Tupinicópolis, o programador do grande cérebro eletrônico tupiniquim, a “Tupinformática.” De modo que com essa descrição, o Tupi Cacique, não se configuraria como uma liderança real, mas sim uma espécie de sistema central e operacional, o próprio “Cérebro Eletrônico” de Gil.

Sou a Mocidade, sou independente , vou a qualquer lugar

Na coluna que assinou como convidado na revista *Veja*¹⁴, o carnavalesco assumiu que entenderia o carnaval como uma reunião de muitas linguagens artísticas, de maneira que ele se configura como o maior espetáculo teatral-artístico do mundo. Esta visão, explorando a festa muito além de seu lado puramente cultural, marcaria em Fernando sua participação num processo artístico de seu tempo. Com vivência de teatro, Fernando Pinto articulou uma linguagem baseada no palco, tendo atuado em diversas montagens de peças, como diretor, ator, coreógrafo, cenógrafo e figurinista.

A aceitação do trabalho do diretor no carnaval como arte seria marcada a partir da apresentação de 1983. Se no resultado oficial, a Mocidade Independente chegaria apenas em sexto lugar, a má posição não seria tão destacada pela crítica carnavalesca, mas revoltaria, surpreendentemente, a classe artística carioca. A repercussão renderia uma nota na coluna social do *Jornal do Brasil*, assinada por Zózimo. No quadro intitulado “Obra de artista”, o jornalista comentaria a polêmica do papel de liderança tomado por Frederico Moraes, falando do desejo de articular eventos com a obra de Fernando. O desejo de fazer uma exposição seria concretizado logo após o carnaval, quando as alegorias e adereços do desfile de 1983 ganhariam de fato status de objetos de arte ao serem expostos na Galeria César Arché em Ipanema, durante o mês de março daquele ano. A exibição das obras marcaria de maneira bem clara a circulação de Fernando Pinto pelo universo da arte institucionalizada do seu tempo, não só no teatro, mas nas artes visuais em geral.

Além desta exibição, outro marco da articulação de Fernando Pinto com o mundo da arte seria sua atuação na decoração dos bailes do Pão de Açúcar. No mesmo lugar, em 1984, seria criado no lugar uma galeria de arte, na qual artistas exporiam obras especialmente pensadas para o local. Descrita pelo Jornal do Brasil, o título da matéria seria simbólico: “Caretas não entrem; Arte de vanguarda no Pão de Açúcar” e explicava que a iniciativa buscava uma aproximação de um público jovem, com obras de *site-specific* e que propusessem obrigatoriamente uma participação com o público.

Se a cultura marginal buscava ampliar seu alcance com o público, numa relação direta e sem mediação, como resposta à tentativa de controle do governo militar, Fernando Pinto encontraria sua atuação e seu veículo nas escolas de samba, dialogando diretamente com as massas, configurando-se como um artista afinado a sua época. Já para o carnaval, foi, paradoxalmente, o carnavalesco mais ligado ao seu tempo e à sua geração de artistas visuais, e também mais à frente dele, contribuindo para a espetacularização da festa, numa via outra além das “artes eruditas” do Municipal. Fernando Pinto foi um dos carnavalescos com a maior circulação no sistema artístico, não ligado às artes tradicionais e estabelecidas, mas ao cenário marginal que marcou a formação cultural carioca, atualizando as questões lançadas pela Tropicália.

Leonardo Antan é graduado em História da Arte pela UERJ.

NOTAS

1 Como definiria o próprio carnavalesco no texto da sinopse descrevendo o enredo em 1987.

NOTAS

1 Como definiria o próprio carnavalesco no texto da sinopse descrevendo o enredo em 1987.

2 Segundo Coelho (2010), no contexto posterior à eclosão do movimento tropicalista em 1967, configurar-se-ia uma geração de artistas que optariam pela “marginalidade” na luta contra um sistema controlado pelo governo ditatorial. No entendimento proposto, haveria uma diferença conceitual entre a Tropicália e o tropicalismo musical, de modo que o primeiro seria uma reunião de questões e modos de pensar percebido em diferentes obras do período e o segundo um movimento de fato, organizado no âmbito musical.

3 Solar da Fossa seria uma espécie de pensão localizada em Botafogo que abrigaria uma série de artistas e intelectuais nos anos 60 e 70. Por lá passariam nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, entre outros. O Globo, 18.02.1973.

4 Trecho da canção “Marginália II”, de Gilberto Gil e Torquato Neto.

5 Não entendemos a Tropicália como um movimento unificado e organizado com proposições claras, mas sim uma maneira de articular uma série de problemáticas que surgiram em convergência nos mais diferentes trabalhos de uma mesma época e seguiram sendo como uma espécie de “conjunto de teorias” constantemente atualizado sobre o Brasil. (COELHO, 2010)

6 Partindo da noção desse trabalho de compreender os desfiles como um microcosmos da História da Arte brasileira, ao mesmo tempo pertencente a ela, mas autônomo, com suas próprias linguagens e tensões.

7 Favaretto (2007) denomina isso “procedimento cafona”.

8 “Pindorama” como lugar mítico apareceria no manifesto antropófago de Oswald de Andrade no famoso “matriarcado de Pindorama” e na música



“Geléia Geral”, de Gil e Torquato Neto: “Pindorama, país do futuro”.

9 *O Globo*. 06-02-1985.

10 FAVARETO, 2007, p.113

11 *Idem*, p.126.

12 *Idem*, p.115.

13 Acoplado é quando vários chassis e carros diferentes são unidos formando um só.

14 Edição de número 857, publicada em 6-2-1985.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FERREIRA, Felipe. *Escritos Carnavalescos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: _____. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca*. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos fatais: design, música e tropicalismo*. Rio de Janeiro: 2AB, 2007. *Novas ideias*, 2007.

SCOVINO, Felipe. *Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

ARTIGO**VÊNUS DE URBINO: RENASCIMENTO E GÊNERO****Luiz Henrique Duarte**

A forma de ver depende do contexto cultural. Na contemporaneidade a noção de obra-prima e de gênio que se limita a forma e ao conteúdo da pintura é uma visão de arte ultrapassada. A reflexão deste trabalho se baseia na construção histórica dos modos de ver através dos apontamentos de John Berger, depois há uma análise dos arquétipos descritos por Foucault em Os Anormais, onde é analisado o pensamento que cerca a imoralidade, neste trabalho também é inserido o conceito de performatividade de Judith Butler acerca das diferenças entre os gêneros, entendidos como culturalmente construídos e não de forma biológica.

Palavras-chave: gênero; arte; anormal; modos de ver.



Fig 1: Tiziano Vecelli - The Venus of Urbino - 1538 - óleo sobre tela - 119 × 165 cm - Galleria degli Uffizi, Firenze. Fonte: <<<http://www.arteeblog.com/2016/05/analise-da-venus-de-urbino-de-tiziano.html>>> acesso em 09/07/2017.

A base do pensamento renascentista está na teoria neoplatônica, que ao ser analisado no século XVIII por Kant, conceitua que tudo que era visto, era moralmente julgado e o que é considerado imoral se afasta da ideia do bem, do belo e da verdade, e em última instância era afastada da ideia de Deus. A imoralidade se conecta também ao sexo e um paradigma é instaurado, como o

homem pode satisfazer seus impulsos sexuais sem ele se tornar imoral? O nu está intimamente ligado a forma de ver a mulher.

Em uma rápida pesquisa em obras que antecederam o Renascimento, nas culturas persas e africanas vemos que a nudez explorada da mulher é feita de forma tão ativa quanto a de seu

parceiro masculino. Já no Renascimento europeu essa forma de ver retrata uma mulher que é tão objeto quanto o próprio quadro e o protagonista da imagem passa a ser o sujeito observador. Essa mulher-objeto da cultura falocêntrica, visto que ao adquirir-se a pintura, também compra-se a aparência da coisa que ela representa, faz a mulher ser o outro, ser o exótico, ser o desejo e é essa mulher que une três arquétipos descritos por Foucault: “o monstro”, “o incorrigível” e “o masturbador”, a mulher que não é moral, que não é cristã, passiva e leal, ela se torna necessariamente, no contexto do Renascimento, a junção desses três arquétipos. A influência desses arquétipos está na construção do conceito de gênero da contemporaneidade.

A representação da nudez não é novidade na história da arte, mas cabe entendermos a diferença entre nudez e nu: “A nudez é simplesmente estar sem roupa, enquanto que o nu é uma forma de arte”. (BERGUER, 1999, p. 55) O nu ao se tornar uma forma de arte e a arte por sua vez ser objeto da cultura, a arte vai expressar o discurso de uma cultura, de uma sociedade, por tanto, a forma do nu da mulher, seus gestos, feições, posições e o espaço que ela se situa não diferencia do pensamento do homem daquele espaço-tempo. Há, então, um retroalimento no qual a imagem é influenciada pela cultura e a sociedade é influenciada pela imagem. Como já foi visto, o nu feminino das culturas não-europeias (as pré-colombianas, indianas, persas e africanas) mostram uma expressividade equiparada com o nu masculino, isso ajuda a sublinhar a cultura eurofalocêntrica.

Tiziano Vecelli teve como forma de aprendizado a maneira medieval, no qual, o mestre ensina ao aprendiz a forma e conteúdo das imagens em um ateliê. Esses ateliês são ambientes masculinos e

que a entrada da mulher era mal vista e muitas vezes proibida. Essa tradição dos ateliês ajuda a formar uma equação simples, uma equação formada pelo artista homem, pelo mecenas que era homem e pelo quadro objeto-mulher. São esses ateliês que ajudaram a difundir a noção de obra-prima, uma noção que é baseada na forma e no conteúdo, por tanto, uma noção que só engrandece o artista masculino e torna o ambiente artístico excludente, o que de certa forma colabora ainda mais para a equação cujo o resultado é o objeto-mulher. Para sair dessa equação é necessário que a história da arte olhe para as artes que não as excluíram, tais como as artes decorativas, tapeçaria, enfim, é preciso descentralizar.

A difusão da pintura a óleo coincide com o capitalismo primitivo do Renascimento e a própria pintura passou a demonstrar como ela pode ser desejada, e como ela pode satisfazer os desejos e impulsos do seu proprietário.

Ao ser imposto o artista como homem e o mecenas também como homem, a mulher além do status de objeto, se torna o outro. O outro tem um mistério, não sabemos de tudo dele, mas quando o vemos despido, o mistério é revelado e as perguntas são respondidas e essa curiosidade pode ir mais além, o homem pode possuir aquele mistério, possuir aquele objeto que será exclusivamente dele, é um feitiço, um fetiche.

No caso da Vênus de Urbino ela já é do observador, já está em sua casa, está em sua cama e com o olhar dela e gestos, ela quer que o observador a possua e não apresentará nenhuma forma de resistência, afinal, ela está se auto-imoralizando para satisfazer os impulsos do protagonista do quadro, o observador. Essa noção que o observador é o protagonista é porque ela olha para fora do quadro, olha para quem está na sua frente,

afinal a Vênus não protagoniza porque ela é tão objeto quanto a cama e o lençol.

Essa forma de representar a mulher não só influencia o imaginário do homem, mas também o das próprias mulheres. O que diferencia esses dois imaginários é que ao invés de se verem como o “outro” vêm de forma a julgar o comportamento, se é moral ou imoral em uma ação de auto-vigília constante.

Na forma artística do nu europeu os pintores e os proprietários-espectadores eram geralmente homens, e as pessoas, em geral mulheres, eram tratadas como objetos. Esse relacionamento desigual está tão fortemente fincado em nossa cultura que ainda estrutura a percepção que muitas mulheres têm de si próprias. Elas fazem consigo mesmas o que os homens fazem com elas. Como os homens, elas fisicalizam a própria feminilidade. (BERGER, 1999, p. 65)

Ao redor da Vênus na composição do quadro e aos seus pés, está o cachorro símbolo da fidelidade, ao fundo estão uma criança, uma criada e um baú e todos estão no mesmo ambiente, o que transmite a ideia de uma residência aristocrata. Em uma espécie de satisfação dos desejos masculinos no núcleo familiar, possuir esta mulher não se trata de uma aventura, trata-se de um dever matrimonial, de ostentação do sentimento de possuir, e ao ter o quadro você se casa com ele e ele lhe será fiel e te amará como mostram as rosas vermelhas que a Vênus segura, representando a lascividade vermelha, tímida, escondida em baixo da pureza do lençol branco.

Todas as outras pessoas que constituíam a sociedade que não jogavam o jogo das regras

masculinas heteronormativas e que não respeitassem as leis, por mais que algumas dessas leis fossem injustas, eram consideradas imorais. A imoralidade será dividida em tres arquétipos, esses modelos foram construídos somente mais tarde, mas servem para entender a sociedade do século XVI que é a cultura que cerca o quadro de Tiziano Vecelli. Os arquétipos, descritos por Foucault são: “o monstro”, “o indisciplinado” e “o masturbador”.

O “monstro” é aquele que extrapola tanto as leis naturais quanto as jurídicas, é importante ressaltar que mais adiante, após o século XVI é entendido que a natureza é um produto cultural e por isso é passível de ser controlado, entende-se que não importa a forma que você nasce, a sua fisiologia ou a sua cultura, você pode ser controlado e se o indivíduo não estiver dentro dos padrões masculinos heteronormativos (nos quais, inclusive, a mulher deve ser submissa ao homem, afinal de contas essa é a lei natural e jurídica), ela é considerada como uma pessoa não normal, imoral.

O monstro é uma infração que se coloca automaticamente fora da lei, e é esse um dos primeiros equivocados. O segundo é que o monstro é, de certo modo, a forma espontânea, a forma brutal, mas, por conseguinte, a forma natural da contranatureza. É o modelo ampliado, a forma, desenvolvida pelos próprios jogos da natureza, de todas as pequenas irregularidades possíveis. E, nesse sentido, podemos dizer que o monstro é o grande modelo de todas as pequenas discrepâncias. É o princípio de inteligibilidade de todas as formas – que circulam na forma de moeda miúda – da anomalia. (FOUCAULT, 2001, p. 71)

O sujeito “indisciplinado” é um tipo de monstro, que após algumas tentativas de correção nada deu certo, é como um monstro que tem reincidências em seus atos de forma constante. É um sujeito, em última instância, incontrolável do ponto de vista da moral.

Ora, o indivíduo a ser corrigido também tem em comum com o monstro esta outra diferença: sua taxa de frequência é evidentemente muito mais elevada. O monstro é por definição, uma exceção; o indivíduo a ser corrigido é um fenômeno corrente. É um fenômeno tão corrente que apresenta e é esse seu primeiro paradoxo – a característica de ser, de certo modo, regular na sua irregularidade. (Foucault, 2001, página 73)

O arquétipo do “masturbador”, que mais tarde influencia na medicina moderna, no século XVI, é aquele sujeito que toca e se toca, se masturba partindo da premissa de que tem pensamentos “pecaminosos”, imorais, expúrios e que esses pensamentos devem ser relatados ao padre. Uma forma de controle social e católico.

... O confessor deve saber apenas do que “for necessário”; deve esquecer tudo o que lhe foi dito no exato momento em que a confissão terminar; deve primeiro interrogar sobre os “pensamentos”, para não ter de interrogar sobre atos (...). Ele interrogará perguntando ao penitente que tipo de pensamentos teve, que tipo de atos cometeu, “com quem”, e com essas perguntas “tirá”, diz Halbert, “da boca do penitente todas as espécies de luxúrias, sem se pôr no perigo de ensinar alguma a este. (FOUCAULT, 2001, p. 235).

Esses três arquétipos formam a Vênus de Urbino. A mulher que é entendida como um objeto deve se comportar como um objeto e não querer provocar os instintos do homem renascentista. Estando nua a Vênus provoca, ela se situa na ação do arquétipo do “monstro”, infringindo a lei que é posta às mulheres. Já o arquétipo do “incorrigível” se apresenta na medida em que ela é uma mulher casada, fiel e, no entanto, está se oferecendo para o sujeito que a olha. É recorrente em seu “ato monstruoso”, ela não está ali somente para servir a seu marido, está para servir quem olha e quem olha pode ser uma pessoa qualquer. Finalmente, o arquétipo do “masturbador” se expressa porque ela se toca, e para se tocar são necessários pensamentos “pecaminosos”. Esses arquétipos vão ter alterações em suas concepções com o passar dos séculos com a inserção e transformação da medicina, do direito e da cultura.

Como dito, a Vênus está em uma residência aristocrata e isso se torna relevante, pois pensar o gênero é também pensar a etnia e a classe social, visto que o sujeito nobre é tratado de forma diferente do sujeito pobre. A figura do monstro para Foucault é dividida em mais dois pequenos arquétipos, é como se houvesse um monstro diferente para os dois grandes nichos sociais do renascimento, o pobre e o nobre. O pobre tem sua monstruosidade geralmente pautada na fome, suas ações ditas monstruosas são quase sempre ligadas à fome, já o monstro nobre tem suas ações monstruosas pautadas na necessidade do sexo, ou seja, é o monstro sexual. O monstro sexual, nesse contexto, não é o protagonista observador, ao contrário, é a Vênus, essa mulher que se oferece, a imoral, pois ao homem está guardado o direito ao anonimato. Novamente, Foucault nos apresenta um exemplo do século posterior ao da pintura, mas não nega que a sociedade já tenha tido essas referências sociais.



Ao homem heterossexual foi reservado e protegido seus mais variados direitos subjetivos e objetivos, a busca da normalidade é uma busca incansável do controle de um sistema que se retroalimenta, que no século XV começa a sair dos olhos da igreja, mas que no século XVI ainda possui uma larga influência, apesar do poder objetivo ter diminuído através dos séculos, vai influenciar de forma direta os outros mecanismos de poder como o direito e a medicina, principalmente a psiquiatria, que serão objetos da burguesia.

Os três arquétipos descritos por Foucault perpassam a nossa concepção atual do que é a anormalidade, e que em uma configuração complexa histórica e interdisciplinar, aponta objetivamente os conceitos sociais que a opinião comum possui. Afinal, são séculos usando a imagem e a cultura para educar sobre a normalidade dos direitos masculinos heterossexuais, subjugando as variadas diferenças e a subjetividade plural. A Vênus de Urbino é uma alegoria da mulher imoral, uma mulher nua que seduz, encara, feitiça e faz com que o homem renascentista se desvie do caminho moral, da ideia do bem, do belo e da verdade, em última instância faz com que se afaste de Deus.

Para Butler há uma “ordem compulsória” que exige uma coerência ao sexo biológico. Essa ordem provém de uma expectativa heterossexual culturalmente construída. Para a filósofa, todos os gêneros se constituem através da performatividade, desde os torcedores de times de futebol às donas de casa, enfim, toda a sociedade tem a sua essência comportamental neste conceito. Essas performatividades são imaginadas e fruto de uma expectativa socialmente construída para cada sexo biológico e que está em constante transformação à medida que a cultura se transforma. O conceito de gênero descrito por Butler tem uma clara influência da historicidade cons-

truída por Foucault sobre a anormalidade, onde quem não estiver dentro da expectativa da performatividade designada, não é considerado normal.

Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: consequentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem tão pouco tão aparentemente fixo quanto ao sexo. Assim, a unidade do sujeito já é potencialmente contestada pela distinção que abre espaço ao gênero como interpretação múltipla do sexo.(...)Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira. (BUTLER, 1990, p. 24).

A manutenção dessa ordem heteronormativa masculina tem em sua base hábitos, modelos, repetições, memória coletiva, todas construídas sobre o ponto de vista masculino e positivista. A anormalidade é uma subversão da ordem estabelecida. Tiziano pinta aquilo que está no seu imaginário de um jeito que torne a pintura desejada sendo influenciado e influenciando a expectativa que a ordem social impunha, é um retroalimentação entre a intersubjetividade social e a subjetividade do artista, afinal, o que ele quer é agradar o mecenas, a elite econômica de sua época.

Portanto, a questão da normalidade está conectada intimamente aos interesses da elite e no qual a sua única preocupação é a manutenção da própria normalidade. Vale lembrar que quanto menos plural for uma sociedade, quanto menor a diferença entre as pessoas, ou seja, quanto maior



for o numero de “normais”, maior a facilidade dos mecenas e da elite continuar sendo elite, continuar sendo detentoras do poder. Os nichos de mercado que influenciam a cultura, ajudaram a consolidar a classe média no século XX e cada vez mais abre espaço para as performances consideradas fora do padrão estabelecido, por tanto, a elite burguesa ainda explora a performatividade, mas no contemporâneo engloba também cada vez mais a diversidade por conta da lógica do mercado.

Em Butler, o gênero não se conecta à antropologia, pois é um estudo através da visão da ética e essa é a principal cisão do pensamento de gênero que a filósofa propõe. Não é mais a categoria de gênio e da obra prima que conecta a leitura de obras do passado e da contemporaneidade, mas sim a categoria da sensibilidade humana que é constantemente renovada. Sendo assim, a historiografia da arte deve ser sempre renovada, assim como a Escola dos Anales fez com seus gêneros historiograficos ao constituir o conceito de microhistória, por exemplo, e com isso superar a visão excludente positivista.

A história da arte tem o dever ético de transformar sua visão e encontrar novas formas de gêneros da historiografia da arte, isso se dá porque enquanto a noção de obra-prima for a noção principal, a história da arte estará excluindo incontáveis obras, incontáveis histórias, culturas e subjetividades e irá enaltecer sempre o pensamento masculino, heteronormativo, excludente e opressor.

Luiz Henrique Duarte é graduando pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

BERGER, John. Modos de Ver. Rio de Janeiro. Rocco, 1999.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1990.

ARTIGO**PARANGOTÍTERES OU TITERELÉ:
O JOGO TITERILESCO INSURGINDO NA OBRA DE HÉLIO
OITICICA E NA DANÇA DA PORTA-BANDEIRA**

Maria Madeira

O artigo trata de um projeto de pesquisa que tem o estandarte das porta-bandeiras e os parangolés do artista Hélio Oiticica como suporte para desenvolvimento de títeres, que fazem uma costura sobre as questões de gênero no samba, através da figura da dama do samba, a porta-bandeira.

Palavras-chave: Teatro de Animação. Artes Visuais. Parangolé

Introdução:

Parangotíteres ou títerelé é uma investigação artística em processo, que teve início com o desenvolvimento do projeto de investigação científica *Damas samba - o imaginário do feminino na figura da porta-bandeira na comunidade da Mangueira*. O projeto deu continuidade à pesquisa desenvolvida no ano de 2015 na comunidade da Mangueira, onde reunimos narrativas criadas espontaneamente por crianças da comunidade essas narrativas que mesclam realidade e ficção são baseadas na cotidianidade mangueirense/ Setor Candelária e, como estratégia de comunicação, se tornaram um espetáculo de teatro de bonecos trabalhado em oficina de títeres com mulheres da comunidade. Tanto o texto como os títeres foram construídos ao longo de encontros semanais na comunidade. Tivemos como texto final a história do personagem Gato Rosa (Fig.1), que entra no samba, que envolve a todos, e que opera, enquanto vínculo afetivo local, um ponto de encontro de várias narrativas sobre a vida mangueirense. O boneco tem uma capacidade lúdica e agregadora inestimável (características empáticas) a conexão dos aspectos pessoais e sociais promove situações revestidas de emoção e afeti-

vidade. Por este motivo, o boneco funciona como fio condutor de integração entre os participantes. A partir desta experiência bem sucedida, demos continuidade ao processo de investigação vinculada ao projeto de arte pública e educação junto ao projeto geral TERRA, ARTE, VIDA - ações ambientais e saberes comunais (UERJ/FAPERJ) coordenado pela professora Isabela Frade¹ e ao qual contribuímos como integrante da equipe de pesquisadores.



Fig 1: Gato Rosa. Foto: Maria Madeira, 2015.

Metodologia

Para começar a desenvolver a nova pesquisa definimos que seria uma figura feminina de importância, respeito e admiração dentro da comunidade do samba, por isso escolhemos a figura da porta-bandeira como central para o desenvolvimento de nossa pesquisa. Iniciamos o nosso processo fazendo um breve estudo exploratório onde elaboramos um pequeno questionário com dez perguntas para um grupo de porta-bandeiras que denominamos como “Damas do Samba”. Entrevistamos seis mulheres de diferentes escolas de samba, Buscamos o entendimento delas sobre o que é ser a porta-bandeira de uma escola de samba, fizemos algumas perguntas, por exemplo: o que era, para ela, ser uma porta-bandeira? Que importância tem este título? Qual importância da porta-bandeira para a comunidade?

Durante o desenvolvimento do projeto levantamos a questão de gênero diante da constante e extremada violência que as mulheres vivenciam na Mangueira, permitindo a crianças a elaboração lúdica e criativa de narrativas diferenciadas sobre os modos de vida que esse contexto de violência traz, transformando suas visagens e abrindo espaço para novas imagens para além da realidade da opressão. Como diz Janaina Miranda Paulo, uma das entrevistadas: “A porta bandeira é a primeira dama da escola, um exemplo”. O modelo feminino de nobreza e elegância pode levar a outras configurações de um ideal feminino e servir como elemento de mediação para o levantamento sobre as diferentes imagens do feminino.

Objetivo

Ao tratarmos das diferentes imagens do feminino, tendo como protagonista a figura da porta

-bandeira, também estamos falando das diferentes formas da dança, do gesto, das representações destes modos diante das paisagens culturais contemporâneas que a comunidade manguieirense vive intensamente.

“São muitas as maneiras de se dançar o samba. Para mim, uma das mais interessantes é a do mestre-sala e porta-bandeira. A coreografia é uma mistura de maneirismos do minueto dançado nos salões, com a dança do lundu, praticada pelos escravos africanos. O mestre-sala exercita o ofício da conquista de seu par com meneios e medidas, e a porta-bandeira responde às investidas com esquivas sedutoras.” (NÓ-BREGA)

Ao refletir sobre os tanto ritos que acontecem destacando os símbolos que são apresentados em um desfile que vai do sagrado ao profano com maestria da performance da dançarina, percebemos em sua dança, em sua total entrega ao estandarte (que tem a representatividade de simbolizar o pavilhão), pontos já percebidos pelo artista Hélio Oiticica em seu estudo e anotações sobre o PARANGOLÉ:

Desde o primeiro “estandarte”, que funciona como ato de carregar (pelo espectador) ou dançar, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da “manifestação da cor no espaço ambiental”. Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na estruturação que é aqui fundamental: o “ato” do espectador ao carregar a obra, ou dançar, ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do “ato expressivo”. A ação é a pura

manifestação expressiva da obra. (OITICICA, 1986, p.70)

Relevância da pesquisa

Em nossa pesquisa o estandarte/bandeira empunhado pela porta-bandeira se transforma em títere, um títere que é também um parangolé. Dentro do teatro de animação o boneco pode ter muitas representações tanto por suas ligações com a máscara como por se identificar com objetos rituais [...] ele pode ser concreto ou abstrato, o boneco é uma analogia. É um reflexo nosso (AMARAL, 1997, p.75). Por estas características dadas aos bonecos seu corpo poderia ser criado como estandarte ou outra forma qualquer. Nos empenhamos em encontrar um feitio que abarcasse em sua estética o estandarte e o parangolé, estudamos várias conformações até chegarmos aos Parangotíteres ou Titerelé (Fig. 2) . Com a figura criada pudemos observar as interferências do jogo titerileco insurgindo na obra de Hélio Oiticica e na dança da porta-bandeira.



Fig 2: Parangotíteres ou Titerelé. Foto: Maria Madeira, 2017.

De que se trata esta forma? É um boneco que podemos vestir, colocar nossos braços, são inspirados livremente nos parangolés de Hélio Oiticica e nos estandartes que as porta-bandeiras carregam em sua passagem pela avenida. Para a criação estética dos títeres analisamos as respostas dadas ao questionário que fizemos as Damas

do Samba, percebemos algumas falas repetidas, respostas clichês, como “A porta-bandeira leva o pavilhão na Avenida”. Resposta dada ao se referir à bandeira que maneja durante o desfile. Não descartamos o bordão dito por quase todas entrevistadas, muito pelo contrário, incorporamos em nosso trabalho de investigação científica e na criação do nosso títere.

Seria pois o Parangolé um buscar, antes de mais nada estrutural, básico na constituição do mundo dos objetos, a procura das raízes da gênese objetiva da obra, a plasmação direta perceptiva da mesma. Esse interesse, pois, pela primitividade construtiva popular que só acontece nas paisagens urbanas, suburbanas, rurais, etc.(OITICICA, 1980, p.66).

Não há na obra de Oiticica o espectador como em geral se compreende um espectador, um ser ‘passivo da visualidade assistida’, Hélio Oiticica tira o espectador de uma zona de conforto ao transferir para ele o espectador/artista/ator, a vivência da criação artística. Em nossa investigação criamos títeres-parangolés (parangotíteres ou titerelé) que une o espectador/ator ao manipulador/bailarino, convertendo todos estes “seres” aos gestos, a movimentos de elegância e cuidado com o objeto/títere que carrega. Estabelecemos como única regra de condução gestual do boneco que não se pode deixá-lo cair no chão.

Discussão

Apresentamos nossa proposta durante o 27º UERJ Sem Muros² no dia 27 de abril de 2017, convidamos os participantes a interagir com os bonecos (parangotíteres ou titerelé). Oferecemos uma experiência sensorial da qual cada participante se permitiu “ser o boneco” e se deixar ser

uma dama do samba, ou seja, ele (espectador) deixou que seu gesto, seu movimento de baile possibilitasse a entrega ao objeto, realizando uma dança digna de uma porta-bandeira em sua passarela máxima: a Avenida do Samba! Onde há todo o cuidado com o “pavilhão/boneco” para não ter vacilos e não ir ao chão. A resposta visual (Fig. 3 e 4) foi como uma espécie de êxtase consciente, um prazer vivenciado com a razão e a emoção em sintonia.



Fig 3 e 4: Parangotíteres ou Titerelé. 27º UERJ SEM MUROS, Rio de Janeiro/RJ. UERJ Campus Maracanã. Foto: Isabela Frade, 2017

Observando a interação dos participantes ao manipular o títere/estandarte se percebe que ao atuar, os participantes envolvem todas as partes dos seus corpos na experiência, deixando-se sen-

tir, talvez, uma dama do samba. Nosso títere não tem bandeira, ele é o títere e a bandeira. Dado importante a acrescentar no desenvolvimento desta experiência é relatar que antes de convidar os participantes a interagir com os títeres, cada um deles deveria pegar os bonecos e sambar ao silêncio, explicamos sucintamente o que era a pesquisa e colocamos apenas uma observação sobre como manipular, que tal qual o estandarte da porta-bandeira o títerelé não poderia cair no chão.

A ideia dos parangotíteres ou titerelé é também que ao carregar/manipular o boneco o espectador/ator/manipulador se encontre envolto das histórias dessas personagens reais, as damas do samba, as porta-bandeiras e que seus corpos e anima entrem em comunhão com os rituais, com a música. Som este que é para ser sentido, pois não é executado, a música do silêncio o samba sem som. “O silêncio não é acústico (...) é uma mudança da mente, uma reviravolta.” (Cage, 1959, p.164). A mudança de chave é importante no processo de entrega ao atuar com os parangotíteres. Este boneco, esta forma animada pelo participante anônimo já vem carregada de música, de tradição, de ritmo e de história. Seu significado é baseado na Arte Contemporânea, uma vez que ele é também uma releitura do Parangolé, obra de Hélio Oiticica e é também cultura popular, o carnaval da qual faz uma insurgência em um de seus signos mais importantes, o estandarte da porta-bandeira. Fechando seus significados, é um títere, um boneco e com o boneco se joga, se brinca, se move, se cria e se dança!

Resultados:

Ao final da experiência com os títeres-parangolé no 27º UERJ Sem Muros perguntamos aos participantes suas sensações. Nos relatos constam



frases e palavras como: felicidade, estar pleno, vivência comunal, corpo e mente percebendo o instante. Os resultados sensoriais são de profunda importância para a continuação e aprofundamento da proposta investigativa que, todavia, estamos em processo de aperfeiçoamento técnico e teórico.

No entanto a investigação já caminhou um pouco mais e estivemos visitando o ensaio da Escola Minueto do Samba, escola que tem como objetivo formar novas porta-bandeiras e mestres-salas, trabalha com crianças a partir dos sete anos de idade, está localizada no bairro do Méier, Rio de Janeiro, comandada pela porta-bandeira Viviane Martins. A ida até o espaço teve a intenção de observar os gestos que são referidos ao estandarte e como os corpos se deslocam na dança com as bandeiras em punho. Pretendemos oferecer nossa experiência sensorial com os parangotíteres a um grupo de alunos da Escola, para descobrir novas expressões e gestos corporais que são impressas na manipulação quando feita por profissionais da área do samba. Estamos em busca de compreender mais apuradamente a potencialidade do boneco dentro de outros espaços e investigar com mais profundidade como se dá o jogo titeresco neste diálogo intrínseco com a obra de Hélio Oiticica e o estandarte da porta-bandeira. Os parangotíteres trazem àqueles que os manipula um tanto da carga da sua história e tradição dos mamulengos, ele o boneco, adota a irreverência e a beleza bruta da matéria. É provocador, quer provocar o outro, quer existir e só existe se quem manipula com maestria é aquele que conhece os códigos estabelecidos entre um pavilhão e sua representante maior, aquela que carrega a escola na avenida do samba, a “Dama do Samba”!

Considerações finais:

O processo artístico do projeto implica em profundas e intensas possibilidades, em algumas observamos que necessita mudanças, aperfeiçoamento, estudo, outras não, já percebemos ter encontrado o seu cerne. Do ponto de vista técnico temos uma escultura bastante satisfatória, nos agrada muito o boneco ser construído com materiais rudimentares, baratos e populares. Sua cabeça ser feita de jornal sem que haja um rosto desenhado, definido ou com alguma parte que se sobressaia. Nas roupas, percebemos que o tecido utilizado para fazer a maioria dos parangotíteres não ficou bem, pois seu caimento na dança é duro e/ou pesado, não dando a malemolência desejada. Estamos investigando novos materiais e começando a trabalhar com refugo de fantasias, porque em nosso trabalho de criação artística buscamos como meta incentivar a via sustentável e praticar este discurso. Definimos, todavia, que a estampa de todas as roupas será lisa (mas podendo ter palavras escritas nas roupas) e a paleta de cores a ser utilizada nas próximas experiências será apenas com cores primárias e secundárias (vermelho, azul, amarelo, laranja, roxo e verde). Queremos perceber os efeitos visuais que ocorrem quando os titerelés dançam... Seguimos pesquisando! Nossa pesquisa até o momento vem contando com o apoio financeiro e institucional da FAPERJ. Esperamos seguir com o apoio para que possamos expandir, aprofundar e compartilhar nosso trabalho de investigação científica no campo das Artes visuais e do teatro de animação.

Maria Madeira é graduanda na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.



NOTAS

1 *Isabela Frade é artista e educadora, doutora em Comunicação e Pós Doutora em Artes pela ECA/USP. Docente do PPGARTES/UERJ, Procientista FAPERJ; coordenadora do projeto de extensão Cerâmica viva UERJ/SR3. Lidera o Grupo de Pesquisa - CNPq Observatório de Comunicação Estética. Integra o coletivo de arte O Círculo.*

2 *A UERJ SEM MUROS é um Evento que ocorre anualmente Universidade do Estado do Rio de Janeiro e representa o compromisso permanente de professores, alunos e funcionários técnico-administrativos em produzir resultados e socializar o patrimônio cultural, científico e tecnológico da universidade com aqueles a quem de fato o saber acadêmico se destina: escolas de todos os níveis, instituições públicas e privadas e indivíduos de todas as classes. É a democratização da ciência de forma prazerosa, instigante, criativa e reflexiva. (Fonte SR3 UERJ)*

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. O Ator e Seus Duplos. São Paulo: Editora Senac, 2002.

FRADE, Isabela. Arte Viva Na Via Uerj Mangueira - Modelagem de Corpos e Lugares de Convivência. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012.

HELLER, Alberto Andrés. John Cage e a poética do silêncio. Florianópolis: UFSC, 2008.

NÓBREGA, Antônio. Programa da TV Futura - Danças Brasileiras - Mestre-Sala e Porta-Bandeira.

OITICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Editora Roco, 1986.

SALOMÃO, Waly. Qual é o parangolé? São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARTIGO**BREVE REFLEXÃO EPISTEMOLÓGICA NO CAMPO DA CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS**

Maria Elena Venero Ugarte

Luana Aguiar

O artigo aborda conceitos da área de conservação e restauração a partir do relato e análises de intervenções em obras de arte que compõem o acervo de dois importantes museus europeus: Museu do Louvre (França) e Museu do Prado (Espanha). Assim mesmo, como trabalho que exige saberes especializados e permanente atualização, chamamos a atenção para a importância da profissionalização e a conseguinte regulamentação da profissão. Por debruçar-se em objetos de imensurável valor cultural e histórico, o trabalho do conservador-restaurador toma dimensões muitas vezes inesperadas e ocupa setores diversificados da sociedade, como veremos nos casos que o presente texto recupera.

Palavras-chave: Conservação - Restauração - Arte - História - Patrimônio

La Restauración todavía comienza y termina como una interpretación de la obra (...) No sólo se trata de los aspectos físicos de cosas y lugares producidos por personas, sino también complejas cuestiones culturales en torno a creencias, convicciones y emociones, y en torno a significados estéticos, materiales y funcionales. (MATERO, 2000, apud VIÑAS, 2003, p.134)

1. Introdução

Desde a antiguidade, as obras de arte eram restauradas, na maioria dos casos pelos próprios artistas que as produziam ou, sob encomenda, restauravam outras de épocas anteriores. Já no século XVIII, com a formação das noções de patrimônio e identidade nacional, passam a ser valorizadas com maior clareza as culturas do passado e os objetos que guardam suas marcas. À medida que se pensa a custódia do passado como forma de integração nacional, cresce, também,

a preocupação pela salvaguarda de tudo aquilo que representa a memória coletiva (oficial). Desse tempo para a atualidade, os critérios de intervenção foram mudando até o momento em que a preservação se torna escopo de políticas de estado.

Neste contexto cultural e ideológico, ao longo do século XIX, criam-se importantes coleções públicas de arquivos, museus e bibliotecas e, em consequência, surge a necessidade de capacitar novos profissionais que cuidem desses espaços de memória. O ofício do conservador-restaurador se dá também sob estas circunstâncias e as teorias da conservação e restauração se conformam primeiramente a partir do pensamento de artistas, arquitetos e historiadores, até chegar aos dias atuais em que a figura do cientista se faz também presente.

Seguindo o fio desta história, cabe neste texto pincelar algumas ideias atuais que circulam na



prática do profissional a partir de dois casos de restauração que tiveram lugar na França e na Espanha, países de grande tradição no campo. Estes, como outros tantos casos, nos ajudam na reflexão sobre a prática do conservador-restaurador que tem seu trabalho permeado por condições, juízos de valor, teorias e correntes de pensamento que incidem na tomada de decisões caso a caso.

2. Antecedentes históricos da Conservação e Restauração

A disciplina de Conservação e Restauração de Bens Culturais é relativamente nova no âmbito brasileiro. Segundo Beatriz Coelho (2011, p.13), a aposta na área dentro da academia data da década de 50, quando o professor Edson Motta cria duas disciplinas dentro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Restauração de Pinturas e Restauração de Obras de Papel. A iniciativa do professor Motta repercutiu também em outras universidades brasileiras, como na Universidade Federal da Bahia. Até então, as práticas de conservação e restauração eram assunto para ateliês de artistas e pessoas “habilidosas”, com certo talento para as manualidades.

No panorama mundial, as preocupações pela profissionalização do campo começam muito antes, junto com a necessidade de abrir janelas para o diálogo com outras áreas do conhecimento e de inseri-lo na categoria das ciências. Um caso emblemático que representa este novo desenho multidisciplinar é do convite que recebe Louis Pasteur, em 1864, da academia de Belas Artes de Paris para ministrar um curso de física e química aplicada à arte (FRONER, 2008, p.5). Após algumas décadas, já no século XX, principalmente na Europa, se intensificam os esforços por demarcar

o território do especialista e se criam comissões para discutir a prática do profissional na área; assim, em 1930, reúnem-se, em Roma, duzentos profissionais (entre diretores de museus, historiadores de arte e cientistas) para um encontro internacional sob o auspício do Escritório Internacional de Museus da Liga das Nações, com a proposta de estabelecer os métodos científicos para o tratamento do legado histórico e artístico universal (Op. Cit. p.8). Este encontro é o ponto de partida para a publicação de documentos internacionais que consolidam a noção de patrimônio artístico-cultural-universal, como é o caso da Carta de Atenas (1931) e a Carta do Restauro (1972), e que se propõem padronizar os critérios epistemológicos, técnicos e científicos para a abordagem e tratamento dos bens culturais.

No final do século XX, as repercussões deste novo pensamento começam a aparecer no Brasil e, em 1979, é criado o Centro de Conservação e Restauração (CECOR), vinculado à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que, até hoje, representa um centro de referência em pesquisa. Em 2008, a mesma universidade passa a oferecer o curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, desta vez em nível de graduação. Seguindo esta tendência, e também em nível de graduação, a Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e a Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ) criam seus próprios cursos entre os anos 2009 e 2010.

A consolidação da área, a partir da sequência de medidas que as instituições educativas e culturais, tanto brasileiras quanto estrangeiras, têm adotado, preparou um terreno em que se se-meiam propostas diferenciadas, a partir de teorias e reflexões vindas dos diversos campos de confluência que alimentam as práticas da conservação e restauração. Na atualidade, se espera

do conservador-restaurador um embasamento teórico consistente e multidisciplinar, junto à sua capacidade para transitar por diversas áreas do conhecimento e dialogar com outros profissionais, confrontando opiniões, críticas e sugestões que provenham dessa rede de conhecimentos.

A necessidade de uma postura crítica se torna cada vez mais um princípio, já que, em muitas ocasiões, as intervenções de restauro, principalmente quando se trata de obras de arte da alta cultura, criam um palco de debates acalorados e apaixonados, como nos casos que mostraremos a seguir.

3. Estudo de caso: Leonardo Da Vinci e A Restauração do Século - Contexto e controvérsias na intervenção da obra *A Virgem e o Menino com Santa Ana*

O objeto que se coloca no centro das discussões é a obra que ocupou a vida de Da Vinci até sua morte, *A Virgem e o Menino com Santa Ana*, exposta no Museu do Louvre - França. A proposta de intervenção da obra (limpeza e reintegração) estendeu-se por três anos; entre 2008 e 2009 foram realizadas as análises de diagnóstico com o propósito de determinar a proporção dos danos na superfície, já que o exame organoléptico (observação direta através dos sentidos) constatava alterações preocupantes na camada superficial. Em 2010 se decide pela intervenção, se forma um comitê científico constituído por especialistas em Da Vinci e se elege, por concurso público, a restauradora que executará o trabalho (LÓPEZ, 2014). A partir desse momento, uma série de questões emergem e nos proporcionam subsídios para reflexões éticas, teóricas e metodológicas que pretendemos levantar neste artigo.

Desde o início, as reuniões do comitê científico estiveram regadas a polêmicas. Por um lado, especialistas que se opunham à intervenção da obra

seja por questão de gosto ou por acreditar que a remoção das camadas de verniz traria à tona as imperfeições de uma obra inacabada. A pintura que havia ocupado Da Vinci por longa data e que modificará até o final dos seus dias podia estar incompleta ou com falhas, e esta revelação podia ser desastrosa para o mundo da arte. Talvez aqui se colocava em jogo a desconstrução de uma “aura” que blindava de qualquer imperfeição os pintores do renascimento.

A equipe que polemizava com este primeiro grupo estava conformada por especialistas com uma visão “mais científica”, e se colocavam a favor da Restauração por enxergar a pintura de Da Vinci através da sua materialidade, isto é, por ver uma imagem distorcida, com manchas e repintes que ameaçavam a sua legibilidade e estabilidade. Um outro motivo também reforçava a decisão a favor: a quantidade de camadas de verniz que a obra receberá em intervenções anteriores de Restauração podia colocar em risco a camada pictórica pela força que exerciam sobre ela. Estas camadas de verniz também criavam uma superfície pouco homogênea, alterando o índice de refração e, portanto, as cores originais.

Estes dois pontos de vista que a Restauração de *A Virgem eo Menino com Santa Ana* nos permitem e proporcionam refletir sobre o fato de que a intervenção “não é uma atividade neutra ou transparente para o objeto; pelo contrário, sempre tem impacto sobre sua evolução, e implica a realização de um conjunto de eleições não apenas técnicas, mas também ideológicas.” (VIÑAS, p. 91)¹. Amparados em Viñas, podemos dizer que uma obra de Da Vinci não é mais apenas um objeto do passado imerso no presente, ela é uma entidade que recolhe todo o espírito de uma civilização e reconhece nela a essência dos cinco séculos de história da “alta cultura”. Com este dado

ideológico, toda interferência, a qualquer nível, provoca e provocará sempre questionamentos éticos, identitários e políticos que ultrapassam o âmbito do objeto. Símbolo de uma cultura erudita, ela não pode ser tocada sem que esse toque tenha o sabor da heresia; talvez seja este o sentimento daqueles que resistem ao seu tratamento. A própria nomeação de “Restauração do Século” dá uma dimensão notável, à altura do que a obra representa para a humanidade e, principalmente, para a história da arte.

3.1. Análise da intervenção

Os trabalhos foram executados no próprio laboratório de restauro do Museu do Louvre, sob o comando do diretor do Departamento de Pintura do museu e a participação do Centro de Investigação e Restauração dos Museus da França (C2R-MF). As análises preliminares foram de substancial importância para as decisões tomadas, tanto quanto foram durante todo o procedimento. López, em seu artigo sobre a Restauração da obra quinhentista, detalha todos e aponta dois deles usados pela primeira vez na pintura: a microtopografia e a imagem de alta resolução (p. 128). O conhecimento da técnica construtiva, dos materiais usados, dos pigmentos etc., que as análises revelam, constituem uma etapa importante que não deve ser ignorada pelo restaurador. Lançar mão de todo o arsenal tecnológico e científico possível é uma condição para uma intervenção bem-sucedida.

Após chegar a um consenso entre a comissão, determinou-se que a primeira etapa focasse apenas na remoção das manchas mais visíveis da superfície, daquelas que interrompiam a legibilidade da imagem. No entanto, e trazendo conceitos brandianos², é sempre um juízo de valor que vai determinar como avançar e o que sacrificar, as-

sim, após as primeiras deliberações optou-se por entrar na etapa de remoção de parte do verniz com o cuidado para não chegar a atingir a película que está em contato com a camada pictórica. Esta etapa potencializou as discórdias e causou o afastamento de dois especialistas da comissão que defendiam a mínima intervenção, inclusive do verniz, por considerar que atualmente não se dispõe do ferramental técnico e teórico para executar a intervenção de forma mais controlável.

Superando todas as discrepâncias, finalmente foram retiradas da obra finas camadas de verniz e também os retoques de anteriores intervenções que estavam ocasionando distorções, para concluir com a reintegração cromática. Teria sido a melhor opção? Esta pergunta é difícil de responder, como é difícil decidir pelas soluções para o tratamento da obra, simplesmente porque “as alterações de um objeto podem ser valoradas de forma muito diversa pelos diferentes espectadores, inclusive num mesmo momento histórico (VIÑAS, p 106). Neste ponto, parece pertinente o conceito de *palimpsesto* que Viñas resgata quando se refere à sucessão de textos que as obras de Restauração acumulam ao longo da sua trajetória. Quando se restaura uma obra, diz o autor, se restitui uma possibilidade de leitura, em detrimento de todas as outras leituras possíveis que ela guarda (p.117). A imagem deteriorada é também uma leitura possível, pois transmite uma mensagem, conta a sua história; assim, a escolha de um texto pertence a instâncias que vão para além da intervenção propriamente.

Este estudo de caso deixa em evidência o valor subjetivo que toma conta dos objetos da Restauração e revela o conflito de convicções, crenças e valores que lutam para prevalecer. O confronto de subjetividades, de poderes, de intelectos é um ingrediente sempre presente ao longo de toda a

atividade humana.

4. Estudo de caso: A Restauração do *Caballero de la mano en el Pecho*

A pintura *El Caballero de la mano en el pecho* é de autoria de El Greco, datada aproximadamente de 1580. Retrata a figura de um nobre de identidade desconhecida que despertou muitas especulações devido às suas semelhanças com diversos personagens da história espanhola. O retrato pertenceu a um duque e depois passou a ser parte do acervo pictórico do Rei Felipe V até que, em 1819, foi levado para a reserva técnica do Museu do Prado (Espanha), onde se encontra até hoje.

Em 1996 decidiu-se pela limpeza do quadro sob responsabilidade do especialista em obras de El Greco, o restaurador Rafael Alonso. Após meses de intervenção, e concluída a limpeza, a obra foi para a Exposição de Barcelona, com algumas alterações que não deixavam ninguém indiferente, muito menos no meio de uma coletividade que a reconhece como traço da sua identidade nacional. Devido ao resultado do processo de limpeza, as polêmicas se estenderam por longos anos, o assunto ocupava as conversas tanto de especialistas quanto de apreciadores da obra de El Greco. Até o meio político se fez presente quando, em 1999, um deputado leva o caso ao Congresso Nacional da Espanha e cobra explicações do governo. Muitos pontos são observados nas audiências: primeiro, o fundo do cavaleiro que muda de preto para cinza sugere uma limpeza severa que arranca a cor escura original; segundo, a assinatura do autor quase desaparece e é coberta por uma veladura; terceiro, se reduz o tamanho da tela sob o argumento de não ser original e que foi ampliada num reentelamento. Na presença do diretor do museu e do secretário da cultura, o parlamentar aponta as transformações que a obra sofreu após

a limpeza e contesta o argumento do restaurador que coloca sob suspeita a autenticidade da assinatura por estar com letras em maiúscula e ter erros ortográficos e traços toscos. O especialista é questionado pelo deputado com base em certificações anteriores que atestavam a originalidade da assinatura, muitas delas, diz ele, produzidas pelo próprio museu, inclusive após o termo do trabalho. Os debates estendem-se ao longo do ano de 1999 e ecoam na imprensa nacional com alarmantes manchetes que incentivam as opiniões de amadores e profissionais, a favor ou em contra. Tal é o tamanho da comoção que, mais de uma década depois, o caso dá origem a um documentário sob o título *Fondo para un caballero*, (CANO, 2010).

Este caso, como o anterior, nos deixa refletir sobre a magnitude que as intervenções de restauro podem alcançar, mesmo que seja “apenas uma limpeza”. Discutir erros e acertos nos procedimentos do restaurador não é o assunto de fácil conclusão, nem é a proposta deste texto. A polêmica ora relatada vem para constatar a amplitude de questões éticas e estéticas que permeiam as discussões na conservação e restauração que, como vimos, não se colocam apenas na esfera técnica. Além do conhecimento científico, perpassam no plano da Restauração, questões de representação e do imaginário sociocultural que orientam pronunciamentos ao respeito do trabalho do restaurador. Neste ponto, é oportuno resgatar a fala de Brandi quando afirma que “a obra vale pela atividade humana que a plasmou e não pelo valor intrínseco da matéria(...)” (2005, p.73).

5. Considerações finais

Não são poucos os casos que causaram polêmica na área de conservação e restauração de bem

culturais. A modo de menção apenas, a recente polêmica centrou-se na escultura *El Caballito de Tolsá*, uma estátua equestre de Carlos IV da praça de Cidade do México; em 2013, um banho de ácido nítrico deixou a obra de bronze com aspecto alaranjado e verdoso. A escultura passou por uma nova Restauração em 2017 e sua reinauguração foi motivo de muita celebração por parte da comunidade mexicana. Como este, podemos citar também casos como da *Virgem de Várez-Fisa* e do *Ecce Homo*, na Espanha; das estátuas de Marte e Vênus, em Roma; entre outras tantas intervenções que passaram à história pela repercussão nacional e o impacto no cotidiano.

Para amarrar as reflexões que esses casos motivam, algumas considerações nos parecem importantes: a) toda e qualquer intervenção no objeto social deve estar precedida de um total entendimento por parte do profissional de seu potencial simbólico, mesmo que se trate de um patrimônio modesto, termo este emprestado de Waisman (1992, apud VIÑAS, 2013, p.34) para referir-se a um objeto de um só indivíduo ou família. Como objeto cultural, a relevância do objeto a ser restaurado reside naquilo que é capaz de resgatar no plano afetivo, identitário ou histórico; pessoal ou social. b) quando falamos de passado e dos objetos que vieram desse tempo, devemos sempre estar atentos para questionar o nosso entendimento da história e do conceito de autenticidade que transita em nossas argumentações, já que o passado sempre é reconstruído com elementos disponíveis no presente e, portanto, pretender resgatar a autenticidade da obra, isto é, a obra como era no seu tempo de criação, resulta em um esforço ilusório; podemos resgatar dela apenas seu *protoestado*³, ou seja, aquilo que o agente da intervenção escolhe como grau satisfatório de autenticidade, e isto, evidentemente, é um valor mutável.

Para finalizarmos, podemos dizer que, embora intervir em objetos de memória provoque acaloradas discussões, acreditamos que estar consciente da fragilidade das certezas, dará ao profissional maior serenidade para atuar no campo da Restauração, questionando-se sempre sobre seus conceitos, seus métodos e suas soluções, para retirar da obra não apenas os vernizes e os repintes, mas, principalmente, deixar à luz das novas gerações o seu percurso e o brilho da sua história. Privilegiar a instância histórica ou a estética, conforme os preceitos brandianos, deverá ser uma decisão caso a caso, mas seja qual for a escolha, o registro da trajetória da obra deverá estar sempre em pauta.

Estas reflexões, e todo o arcabouço teórico que está por trás da conservação e restauração, permitem enxergar com mais afinco a extrema necessidade de tornar a profissão regulamentada e cada vez mais estudada em salas de aula e centros de pesquisa.

Maria Elena Venero Ugarte é graduanda pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Luana Aguiar é mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NOTAS

1 Tradução livre

2 Cesare Brandi é uma das figuras de grande destaque na área de restauração do século XX.

3 O conceito de “protoestado” é amplamente abordado por Salvador Viñas (2003) em seu livro.



REFERÊNCIAS

- BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Trad. Beatriz Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- COELHO, Beatriz. *Estado atual da conservação do patrimônio escultórico no Brasil*. *Revista Geconservación*, n° 2, 2011, p. 7-19.
- FRONER, Yacy-Ara & ROSADO, Alessandra. *Princípios históricos e filosóficos da conservação preventiva*. Belo Horizonte: LACICOR-EBA-UFMG, 2008.
- LÓPEZ, M J G. *La Santa Ana de Leonardo da Vinci. La restauración del siglo o simplemente una restauración controvertida*. *Proyectos y Actuaciones*. *Revista PH: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n° 85, abril 2014, p. 124-141. Disponível em: <<http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/download/3483/3433>> Acesso em: 03 jul. 2017.
- VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.
- Documento: *Carta do Restauro, 1972*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20do%20Restauro%201972.pdf>> Acesso em 01 maio 2017.
- Vídeo: *Fondo para un caballero*. Disponível em: <<http://www.canalpatrimonio.com/video-fondo-para-caballero/>> Acesso em 30 jul. 2017.
- Vídeo: *Leonardo Da Vinci – A restauração do Século*. Disponível em: <<https://youtu.be/qy8W-g5aDmU>> Acesso em 15 jun. 2017.

ARTIGO**AS DIFERENÇAS DA FIGURA FEMININA LATINA: UM PARALELO ENTRE REPRESENTAÇÕES FEMININAS DE ARTISTAS LATINO-AMERICANOS****Maria Van Camp**

A pesquisa tem como objetivo explorar a representação da figura feminina por artistas latino-americanos. Pretende-se estabelecer um paralelo entre algumas obras de artistas mulheres e artistas homens, assim como entre acadêmico e moderno no âmbito da América Latina entre 1864 e 1839. A relevância da pesquisa advém da necessidade de se discutir a constante apropriação do corpo feminino por parte de artistas homens, onde a mulher é vista exclusivamente como objeto artístico e estudo de forma.

Palavras-chave: Artistas mulheres; Representação feminina; América Latina.

Este trabalho pretende traçar um paralelo comparativo da figura feminina na produção artística Latino-americana. O recorte temático será os trabalhos das artistas Amélia Pelaez e Frida Kahlo, em comparação com as representações femininas feitas por Diego Rivera, Juan Cordero, Felipe Santiago Gutiérrez, Emilio Pettoruti e Antonio Gattorno. Pretende-se formar um paralelo a partir das mudanças socioeconômicas e políticas do papel da mulher na sociedade e as mudanças estéticas na produção artística da época.

O estudo da figura feminina na arte não poderá ser feito apenas considerando a produção dessas como artistas, é necessário também analisar a utilização da forma feminina em trabalhos realizados por artistas homens. Pretende-se realizar um panorama das diferenças entre a figura feminina retratada por homens e a produção artística de artistas mulheres.

O tema da identidade nacional ou regional está implícito nas obras de grande parte dos pintores da América Latina nesse período. Ao analisar algumas de suas obras, encontra-se em boa parte

da produção artística, pinturas que expressam a preocupação com a busca de raízes, pois sem uma identidade cultural não há uma construção total da nação.

Existe certa dificuldade de apreender o que seja identidade assim como traçar suas fronteiras, em uma tentativa de determinar os mecanismos de sua criação e contínua elaboração. Partindo do pressuposto de que as culturas não são estanques e nem homogêneas, as suas representações identitárias são essencialmente híbridas, heterogêneas e mutáveis, particularmente nas nações na América Latina.

A partir da implementação das Academias de Belas Artes os gêneros de pintura trabalhados foram os clássicos (Pintura Histórica, Retratos, Paisagens, Pinturas de gênero). Com o passar do tempo os artistas começaram a se tornar mais independentes de certos ideais estrangeiros e partindo do idealismo nacionalista, esses artistas foram misturando cada vez mais cenas e características nacionais com técnicas e formas europeias.

O primeiro par de obras a ser analisado, são pinturas de Juan Cordero (México, 1822-1884) e de Felipe Santiago Gutiérrez (México, 1824-1904). Em “La Bañista” (Fig.1), Cordero retrata uma mulher parcialmente coberta por um tecido branco, deixando apenas seu ombro e parte de sua perna a mostra, molhando seus pés em uma fonte. É uma pintura acadêmica, de composição e temáticas clássicas. O principal diferencial é o cenário composto de folhagens essencialmente tropicais, o que daria um aspecto nativo mesclado ao clássico. Já em “A caçadora dos Andes” (Fig. 2), o corpo feminino despido seria a representação da caçadora, em primeiro plano, e a paisagem os Andes, em segundo plano. Esse seria a primeira pintura de nudez mexicana, não surpreendendo a escolha de uma mulher despida. A posição pouco comum em que a modelo se apresenta demonstra grande conhecimento em perspectiva do pintor, sendo então uma pintura de grande importância para a história artística do México. Os elementos naturais da América Latina, como a paisagem, servem para garantir que a produção artística latina não seja apenas uma importação.



Fig. 1: Juan Cordero, *La Bañista* 1864. Óleo sobre tela, Coleção Banco Nacional del México.

Sobre esses dois quadros, Dawn Ades discorre no Livro “Arte na América Latina”:

As condições locais também se mostravam problemáticas. A pintura do nu feminino, por exemplo, em muitos lugares era inaceitável. Quando os quadros de Cordero, com seus nus semi-encobertos (A banhista [ilust. 2.3], A morte de Atala) postos em cenários tropicais, foram mostrados numa exposição especial em 1864, eles chocaram o pudico povo mexicano. Os nus do argentino Pueyrredon foram executados em segredo e, posteriormente, pintados por cima. Na Venezuela, os desenhos com modelos de mulher nua ao vivo eram, até 1904, proibidos na Academia. (ANDES, 1997, p.30)



Fig. 2: Felipe Santiago Gutiérrez, *A caçadora dos Andes* 1891. Óleo sobre tela, Colección Andres Blaisten, México.

Depois do intenso processo de catequização na América Latina, realizado pelos espanhóis, a religiosidade permaneceu intrínseca na vivência da população. É interessante observar que conforme uma mentalidade conservadora foi introduzida à população, esta se tornou resistente a um dos gêneros de pintura mais trabalhados em todo o mundo: a pintura de nus (especificamente o feminino). A qual era uma composição plástica, intensamente difundida como exercício pictórico. Analisando a partir de um ponto de vista contemporâneo, a representação do nu feminino por artistas homens tem caráter exploratório, onde o corpo da mulher se torna objeto, seja de exercício

artístico ou do deleite visual do espectador.

Já em “Mujeres junto al río” (Fig. 3), Antonio Gattorno (Cuba, 1904-1980) trabalha um tema clássico: “as banhistas”, que foi adaptado em vários momentos. Também representa a nudez feminina porém de maneira muito diferente, pois retrata um ritual típico pela ótica da pintura europeia. Assim como nas duas obras anteriores, é evidente o cenário tropical representado, com folhas de bananeira e frutas (detalhe do prato no canto inferior esquerdo), e duas mulheres indígenas e uma mulher negra. A qual carrega uma bacia na cabeça, provavelmente com suas roupas, o que era uma prática muito comum entre mulheres mais modestas. Esteticamente essa pintura já demonstra um tratamento cubista, porém controlado, trabalhando as formas femininas geometricamente e sintetizando as formas e volumes em planos. É possível fazer um paralelo com a obra de Modigliani e com o Art Déco. Ideologicamente da mesma forma manifesta as questões modernas, como as dificuldades na realidade do povo, nesse caso as mulheres cubanas se banhando ao rio.



Figura 3: Antonio Gattorno, *Mujeres junto al río* 1927.
Óleo sobre Tela, Cuba.

Os artistas modernistas latinos tratam dos conflitos sociais e de classe por toda a sua obra, sendo esse o seu objetivo principal. Consequentemente em sua maioria não ousam tanto com as formas, dessemelhante às vanguardas europeias. Contudo modernizam a pintura narrativa, onde o principal será sempre o relato e toda a experimentação com a forma será ponderada. Os modernistas latinos não serão fiéis especificamente a nenhuma das vanguardas e exploram características diversas dos movimentos em conjunto.

Diferentemente em “Dos Mujeres” (Figura 4), Diego Rivera arrisca mais com a composição. Transformando o natural em geométrico, Rivera desconstrói os corpos das duas mulheres tornando-os planos. Ao mesmo tempo a justaposição de formas dá profundidade ao segundo plano da obra. Diego desenvolve sua produção cubista na mesma época que Picasso, porém seu uso da forma é mais clássico do que seu contemporâneo. Por não trabalhar com uma temática diretamente ligada à construção de uma identidade nacional, Rivera aventura-se. O seu trabalho com cor é inovador e seu uso do cubismo é sintético.



Figura 4: Diego Rivera, *Dos Mujeres* 1914. Arkansas Arts Center Foundation, EUA.

Sem compromisso com a realidade, o artista desenvolve uma pintura de gênero de uma cena bastante conservadora, onde representa duas mulheres, provavelmente da elite, entretanto de maneira extremamente inovadora decompondo e fragmentando os corpos em um plano único e geométrico. A figura feminina é extremamente versátil e plástica, sendo assim é ideal para uma arte tão diversificada como a do Modernismo.

Os modelos clássicos de pintura continuam sendo utilizados, porém agora extrapolam a rigidez acadêmica e suas características formais e ideológicas se transformam, utilizando-se de uma cartela mais ampla de motivos e funções. Em relação aos retratos, esses não são mais apenas objetos de adoração familiar pelas elites e representações pictóricas de figuras (em sua maioria homens) importantes. Os mesmos ganham status de obra de arte e por meio da prática do autorretrato, começam a trabalhar com questões mais profundas, como o psicológico do próprio artista.

Em “Testa di Donna” (Fig. 5) Emilio Pettorutti (Argentina, 1892-1971), demonstra claramente a mudança formal na linguagem estática dos retratos. Assim como Rivera, explora o cubismo porém de maneira diferente. Pettorutti trabalha com um cubismo comedido, harmonioso, belo, uma visão clássica do cubismo americano, quase Art Déco. Ainda sim o artista chocou o público argentino com sua maneira inovadora de pintar.

Em contraponto temos “Gundinga” (Fig. 6) de Amelia Peláez (Cuba, 1896-1968) que foi pioneira do modernismo em Cuba, mistura suas raízes cubanas com a estética do modernismo. Cabe a pintura o registro de tipos étnicos, para a construção visual de nação e a Gundinga é um tipo nacional.



Figura 5: Emilio Pettorutti, *Testa di Donna*, 1920. Óleo sobre tela, Argentina (61,5 x 38 cm).

Nessa obra especificamente pode-se fazer uma associação com as obras do pintor italiano Amedeo Modigliani. Entretanto a artista mantém ao longo de toda sua produção, fidelidade narrativa e trabalha com um caráter conservador da abstração. O que é compreensível, pois quando há uma mudança muito grande no caráter narrativo, a questão plástica é mais conservadora.

A figura da “Gundinga” é bem sintética, seu pescoço é alongado e a diferença na proporção entre a cabeça e o tronco da personagem é notável. Apoiado no abandono da “sacralidade acadêmica” da pintura, o artista se liberta criativamente e pode ter maior preocupação com a criação de estilo e o trabalho de forma, ao invés de enaltecer o modelo do retrato.



Figura 6: Amelia Peláez, *Gundinga* 1931. Óleo sobre tela, Cuba.

No quadro “Duas Fridas” (Fig. 7), Frida Kahlo (México, 1907-1954) utiliza-se do autorretrato para autorreflexão máxima. As suas duas Fridas se diferenciam, sobretudo, pelas vestimentas. O seu olhar fixo, diretamente para o espectador, hipnotiza e desconcerta. A estética de suas obras é muito particular, era retratadas suas questões internas de maneira inteligível, porém afastada de realismos. Visualmente se aproxima do surrealismo, contudo não trata do inconsciente e sim com o psicológico.



Figura 7: Frida Kahlo, *As duas Fridas* 1939. Óleo sobre tela, México.

Em seu “Autorretrato” (Fig.8) Frida se representa em meio a características do período. De um lado a bandeira dos Estados Unidos, os arranha-céus, as máquinas e as chaminés de indústria representando o mundo capitalista, a partir de figuras alegóricas da modernidade. Do outro lado as ruínas de templos, a caveira e as estátuas como ícones pré-colombianos, além da vegetação própria do local, mostram uma Frida dividida entre o passado e o futuro. Ao segurar uma bandeira mexicana ela reafirma sua identidade nacional, e mesmo estando em pé entre o México e os Estados Unidos, a presença do sol de lua no primeiro deixa clara a parcialidade da pintora.



Figura 8: Frida Kahlo, *Autorretrato* 1932. Óleo sobre tela, México.

No campo das representações da figura feminina, as artistas têm a vantagem de poder trabalhar com sua própria imagem. A imagem do feminino por essas é múltipla, e espelham a visão que tem sobre si. O empoderamento é traduzido por meio de composições complexas, que trazem questões do “ser mulher”, associada com questões pessoais, como Frida, e nativas, como Amelia.

Em seu livro “A Imagem da Mulher”, Cristina Costa toca em vários pontos, que apesar de serem especificados para a arte brasileira, são passíveis de discussão por toda a produção artística latina. Parafraseando a autora, o campo das artes visuais afeta diretamente a formação dos indivíduos como partes de um coletivo, e por meio da arte o “ser social” se transforma.

A figura feminina é frequentemente usada como tema em todos os gêneros de pintura, “dando forma às principais preocupações sociais e estéticas do Modernismo” (COSTA, 2001, p.27). Onde o seu uso pode agregar “a mestiçagem e a aculturação, elementos importantes para a criação de uma identidade visual” (COSTA, 2001, p.27), o que era umas das maiores preocupações nesse período.

É alarmante a disparidade nos estudos do papel da mulher, não só na arte como no seu papel social como um todo, comparativamente com o do homem. E é de extrema importância, não só, o desvendamento da figura feminina como objeto de estudo, como a produção artística das pintoras.

No livro “The Female Nude” de Lynda Nead, fica claro a razão da vasta produção de pinturas de nudez feminina.

“Qualquer pessoa a qual examine a história da arte ocidental deve ser golpeado pela prevalência de imagens do corpo feminino. Mais do que qualquer outro tema, o nu feminino conota ‘Arte’. A imagem emoldurada do corpo feminino, pendurado na parede de uma galeria de arte, é uma abreviatura para a arte de forma mais geral; é um ícone da cultura ocidental, um símbolo da civilização e realização.” (NEAD, p.1; The Female Nude).

O corpo é visto como “Arte”, e ao ser exposto numa parede de museu é ícone da cultura ocidental, que é basicamente definida pela europeia, a qual por sua vez influenciou extensamente a latina. O feminino representado na obra é símbolo de civilização e realização, e partindo da sociedade patriarcal é instrumento inanimado do ser erudito. Essa série de conceitos difusos na sociedade criou um sistema opressor das mulheres, que precisa ser combatido. E é por meio do estudo da produção artística de artistas mulheres com ideais fortes e uma visão crítica das representações das figuras femininas que será alcançada a quebras dos paradigmas e estereótipos do “ser mulher”.

Maria Van Camp é graduanda pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. “As Academias e a História da Pintura” (pp. 27-39). In: *Arte na América Latina. A Era Moderna, 1820-1980. (sobre a arte do século XIX, em português).*

CORRÊA, Patrícia. Disponível em: <<https://picasaweb.google.com/110802800169956608147/AmericaLatinaSecsXIXEXX1>>. Acesso em: 08 de junho de 2016.

COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira - São Paulo: Ed. SENAC São Paulo; Rio de Janeiro: Ed. SENAC Rio.*

Canclini, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2011.*

MONASTERIO, Paulo Ortiz. *Frida Kahlo: suas fotos- São Paulo: Cosacnaify, 2010.*

Museu Arocena. Disponível em: <<http://www.museoarocena.com/colecciondepinturabndm>>. Acesso em: 08 de junho de 2016

Nead, Lynda. *The female nude; art, obscenity and sexuality-Londres: Routledge, 1997. Traduzido pela autora. Anyone who examines the history of western art must be struck by the prevalence of images of the female body. More than any other subject, the female nude connotes ‘Art’. The framed image of female body, hung on the wall of an art gallery, is shorthand for art more generally; it is an icon of western culture, a symbol of civilization and accomplishment.*

SCHWARTZ, Jorge. “Introdução” (pp. 45-94). In: *Vanguardas Latino-americanas. (sobre o contexto geral e os principais debates do vanguardismo latino-americano na literatura e nas artes visuais, em português).*

Warburg, Banco Comparativo de Imagens. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/2046>> Acesso em: 08 de junho de 2016.

ARTIGO**METÁFORAS UTERINAS****SÉRIE: REMEMORAÇÃO E RECONSTRUÇÃO DO FEMININO**

Silvia Cordeiro

Este trabalho versa sobre a construção de esculturas de tecido focalizando a relação íntima entre a mão e a cabeça. As esculturas feitas artesanalmente são tomadas como objetos fetiche, ou objetos dotados de poder sobrenatural no sentido antropológico, e carregam cada uma delas uma historicidade autoral que perpassa desde uma antropomorfose ritualística até meu repertório pessoal e artístico. Através da produção desta série de metáforas uterinas, busco levantar uma reflexão sobre as questões do feminino e do sagrado, do manual e do ritualístico, do contingente e do devir. As relações de gênero acabam ficando enleadas com a temática do meu estudo prático, onde o papel social de reprodutora que a mulher carrega é levantado através da iconografia do útero, do artesanal e da costura. A produção dos objetos fetiche foram feitas com base nas ideias de agência e intencionalidade (GELL, 2005), onde a repetição soa como forma de trazer à memória e reconstruir a verdadeira potência feminina.

Palavras-chave: Arte; Fazer Artístico; Artesão; Artesanato; Têxtil; Costura; Experimental; Processo criativo; Útero; Fetiche; Tecido; Agência; Intencionalidade; Reconstrução; Feminino; Rememorar; Feminismo; Maternidade.

Assim como os outros trabalhos desta mesma série de “Metáforas Uterinas”, os úteros sobre os quais falo neste artigo também foram criados através da ideia de agência e intencionalidade e os considero como objetos fetiche, já que são oriundos de processos rituais dentro do meu fazer artístico. Porém, neste trabalho, abordarei a temática do gênero e da arte como pano de fundo para minha expurgação mística, onde o sagrado feminino assume corpo.

A proposta do estudo das séries “Metáforas Uterinas”, das quais este trabalho pertence, é pensar os úteros como fetiches no sentido antropológico do termo. A partir dessa proposta, trabalhar com duas ideias: agência e intencionalidade (GELL, 2005). A ideia de agência (que deriva principalmente de Alfred Gell) serve para pensar a poten-

cialidade do fetiche em agir sobre os outros, que pode ser o artista ou aquele que olha sua obra. A intencionalidade se refere ao que foi proposto a fazer, o objeto/fetiche estende esta intencionalidade, funcionando como uma espécie de mediador. Isso transforma meu fazer artístico num ritual particular (sobre o qual falarei mais a frente) que transforma minhas esculturas de tecido em objetos dotados de uma simbologia mística. Esta simbologia advém dos rituais de expurgação tomados sob a forma de intervenções sobre os moldes de úteros de tecido. O objetivo do estudo artístico é pensar na produção de cada útero enquanto expiação de sentimentos ligados ao meu próprio corpo e a situações vivenciadas por ser mulher e mãe, no sentido de desmistificar certos parâmetros sociais ligados ao feminino. Neste estudo, o caráter simbólico da produção

das poéticas visuais toma a posição secundária, onde a iconografia do útero ligada à maternidade assume caráter principal. Ao realizar os ritos artísticos de produção dos objetos, procuro desmistificar o papel da mulher enquanto matriz geradora e receptáculo, analogando a problemática da maternidade e do feminino à condição de invisibilidade da mulher na arte, sendo a minha produção e vivência enquanto artista e mulher, meu próprio objeto de estudo.

Para nortear os conceitos, julgo pertinente ratificar o conceito de fetiche: este diz respeito a objetos entendidos como possuidores de poderes sobrenaturais (definição antropológica), enquanto fetichismo se refere a uma doutrina ou culto que tem como base “um suposto modo de pensamento daqueles que atribuem poder sobrenatural (e também agência e intencionalidade) a objetos inanimados” (PIRES, 2009, p.13). Associada à ideia de agência dos objetos (GELL, 2005), explica a personificação do fazer artístico, que transubstancializa os úteros de tecido em objetos mágicos.

A Mulher, a Arte e o Útero - A Reconstrução da Figura da Mulher Através de suas Metáforas Uterinas:

Abordar a temática “uterina” no processo criativo, retoma importantes questionamentos que sempre acompanharam-me enquanto mulher e enquanto artista. Ser mãe e ser artista em uma sociedade que ainda jaz em patriarcado e sexismo, reverbera uma potência simbólica que transcende o ato do fazer manual em si. O princípio criador que não limita-se ao ato da criação do objeto de arte, mas a criação da vida, tende a ser diminuído e inferiorizado. Sob os olhares fálicos de uma supremacia socialmente patriarcal, a mulher assume o papel secundário de ser receptácu-

lo e matriz. O útero era a mulher, a mulher era o útero. As mulheres que não podiam ou não queriam ter filhos, eram desprezadas e consideradas inferiores, secas, improlíferas, improdutivas, áridas, inúteis. E mesmo após a quebra no silêncio histórico e historiográfico da mulher, esta visão de reprodutora ainda se encontra amplamente difundida em muitos nichos da sociedade como um todo, debaixo do olhar branco e heterossexual masculino. A mulher, submissa e excluída, sempre lutou para ser reconhecida como um indivíduo dotado de capacidades além da característica biológica de reprodução.

Graças à psicanálise, a mãe será promovida a “grande responsável” pela felicidade de seu rebento. Missão terrível, que acaba de definir seu papel. Sem dúvida, esses encargos sucessivos que sobre ela foram lançados fizeram-se acompanhar de uma promoção da imagem da mãe. Essa promoção, porém, dissimulava uma dupla armadilha, que será por vezes vivida como uma alienação. (BADINTER, 1980, p.238)

O papel da mulher na arte não é diferente: suas atividades criativas foram invisibilizadas ao longo da história. Discutir gênero na arte não só problematiza os cânones historiográficos, mas coopera para um questionamento e uma reflexão sobre os motivos da exclusão e da desqualificação da mulher em nossa sociedade como um todo, preconizando a descolonização de artistas e de instituições (e seus curadores, críticos e mantenedores).

A arte tem poder para conscientizar a mulher sobre o seu verdadeiro papel social e sua participação na história, levando-a a uma reconstrução do seu papel cultural, conferindo-lhe forças para libertar-se das amarras da tutela masculina

e, assim, reescrever com autonomia a sua própria história. A arte feminista tem o intuito de promover uma mudança no papel da mulher na sociedade, lutando contra a violência social, institucional e física que muitas ainda sofrem, questionando sua inserção no “mercado” de arte contemporânea. Ainda é comum que a mulher assuma o papel ancestral de servidão, fruto de uma educação primordialmente dirigida para os assuntos do lar. Arte e mulher, por si só, compõem uma dupla de subversão e de saída do lugar comum ainda nos dias de hoje, nos fazendo refletir que o papel da mulher urge sair do locus temporal de alienação, retomando a consciência de sua própria essência.

Discutir arte e gênero pode ajudar a problematizar várias questões sobre o feminismo e sobre o papel da mulher na sociedade como um todo, não só problematizando o papel da mulher no circuito de artes e o uso da sua imagem como normatização de condutas, mas também dando voz àquilo que elas sempre quiseram dizer e, muitas vezes, não encontraram meios inclusivos para tal.

A arte pode funcionar como sensibilizadora e catalisadora, impelindo as pessoas a se envolverem em movimentos organizados que buscam provocar mudanças sociais radicais. A arte é especial por sua capacidade de influenciar tanto sentimentos como conhecimento. [...] A arte progressista pode ajudar as pessoas a aprender não apenas sobre o caráter intensamente social de suas vidas interiores. Em última análise, pode incitar as pessoas no sentido da emancipação. (Davis, 2017, p. 166)

O Fazer Manual, A Costura dos Úteros:

A escolha da costura é incontestável. Paixão desde a infância, agulhas e linhas permeiam minha vida das mais diferentes maneiras. Neta de costureira, tive acesso às técnicas riquíssimas e de criatividade e artesanias ímpares: quilting e patchwork, crochê em trapilho, tear manual, modelagem, dentre outros. Logo, a costura faz parte inerente da minha linguagem e manifestação artística, mesmo que não seja a única forma, é uma das mais importantes. Tendo crescido num universo de criação, este trabalho artesanal feito de casa sempre foi algo familiar. Por isto escolhi trabalhar costurando os úteros, replicando-os, usando o tecido para transsubstancializar meus medos na forma orgânica do meu órgão.

A iconografia do útero traz consigo minha historicidade, já que apresento e apresentei vários problemas pélvicos (múltiplos miomas, perda de uma das trompas, endometriose infiltrativa, aderências pélvicas que deixam meu útero sem mobilidade, cicatrizes pós miomectomia, útero retrovertido...), que tornam minha pelve e útero um local de constante mutabilidade identitária, materializando, reconstruindo e desconstruindo a corporeidade do feminino num fluxo constante. A pelve mantém-se candente, inflamada.

Esta imagética de fertilidade e criação que reconecta ao primitivo assume a tríade mística de útero-feminino-artesanal como algo que não pode ser modificado e as intervenções feitas nos moldes por mim (costura de pérolas, queima, engessamento e afins) assumem o papel de uma histerectomia dicotômica e simbólica.

De acordo com Joffre M. de Rezende (2004), em seu livro *Linguagem Médica*, útero foi um dos órgãos que mais nomenclaturas recebeu. Na me

dicina grega O útero recebeu 3 denominações: métra, hystéra e delphys.

Métra (do indo-europeu mater, mãe, fonte e origem da vida), é encontrado em vários autores clássicos da antiguidade, como Heródoto e Platão. Hipócrates também dele se utilizou. Na terminologia médica atual temos diversas palavras formadas com essa raiz grega, tais como metropatia, metrorragia, endométrio, miométrio etc.

Hystéra foi o termo mais vezes empregado em escritos médicos, sendo encontrado em várias passagens dos livros de Hipócrates, Galeno e Sorano. Algumas palavras que derivam de hystéra histeria, histerômetro, histerectomia, histerossalpingografia etc.

Delphys é igualmente encontrado em Hipócrates e Aristóteles como sinônimo de hystéra.

Apesar da pluralidade de nomes que a medicina grega transmitiu aos latinos para nomear este órgão tão importante, os romanos criaram mais um, uterus, que predominou na nomenclatura anatômica. A etimologia da palavra uterus é incerta e admite-se uma forma primitiva no indo-europeu, udero, com o sentido de ventre, que teria evoluído para udaram, em sânscrito, hystéra, em grego, e uterus em latim. Uma segunda hipótese aventada é que uterus derive de outra palavra latina, uter, que quer dizer odre (recipiente de couro utilizado para guardar água ou vinho). A palavra uterus foi inicialmente utilizada pelos romanos para designar apenas o útero grávido, o qual lembraria um odre cheio de água pela presença do líquido amniótico. Posteriormente, passou a nomear o órgão, independentemente do seu estado.

Discutir os motivos que fizeram-me utilizar as

técnicas manuais e os rituais de agência e intencionalidade e suas relações com a minha pesquisa poética e visual, associando minha historicidade aos questionamentos propostos (a maternidade e a produção artística feminina enquanto atos íferos e diminutos), mostra que os ritos simbólicos denotam a resolução empírica e pessoal das questões levantadas.

Metáforas Uterinas e Criação dos Úteros:

Discorri sobre a produção dos objetos fetiche em outro artigo, mas julgo importante uma breve explanação afim de nortear o processo. Segundo Pires

Quando algo é criado, modelado ou organizado, a força criadora da ação que modela esta coisa fica nela. Tal força atrai energias eficientes mesmo depois que o ingrediente tenha sido retirado de seu corpo vivo (a árvore, p. ex.), sua história o torna um vetor de virtudes. “Os ingredientes são restos de eventos, de objetos ou de corpos vivos [...] escolhidos para evocar certos tipos de energia de realização de algo, certos efeitos desejados, certas intenções que animam seus utilizadores” (ibid.: 54-55). [...] “Fetiches sem fetichismo não são suficientes”, afirma o autor, argumentando que as virtudes naturais das coisas são apenas o preâmbulo para que se possa agir com elas; é necessário “certo tipo de manipulação intencional do objeto ou de relação com o objeto” (ibid.: 72). É o tratamento ritual que possibilita uma comunicação íntima capaz de obter os efeitos mais importantes dos fetiches. Os fetiches (bo e vodu) possuem uma potência própria a ser manipulada pelos seus especialistas, potência que impõe uma significação ao conjunto

através de rituais que fundem ingredientes criando um meio de acesso ao sobrenatural. O fetiche se torna objeto de sacrifícios dedicados a uma força que é independente de sua materialidade tangível, uma força da qual é o prolongamento no mundo sensível (idem 1993b: 118-119).

Novidades são criadas por mestres experientes através de fórmulas canônicas, ou seja: alguém, morto ou vivo, precisa dar sentido ao conjunto do objeto para colocá-lo em contato com a potência sobrenatural em jogo. (Pires, 2009, pg. 107 e 108. Grifos do autor)

O útero assume o papel de um órgão de expiação, as ações sobre seu corpo emanam uma força criadora que determina o quão místicos eles são. As metáforas se dão quando minha catarse ocorre, quando direciono ritualisticamente aos moldes de tecido meus sentimentos de medo, dor, culpa e todos os outros que tenham relação com o fato de ser eu mulher e mãe, prolongando meu mundo sensível e criando simbolicamente os objetos fetichizados.

Os úteros de tecido (Fig. 1) já prontos eram guardados, algumas vezes meu “estoque de úteros” ficava vazio, então o expurgo já acontecia desde a produção do órgão base, da matriz. Eles ficavam guardados prontos para serem “usados”. A chave para ocorrer a minha produção artística eram as situações em que eu julgava necessário expurgar ou organizar sentimentos e lembranças ruins e confusas ou alegrias tamanhas todas elas ligadas ao feminino. Esta tornou-se a parte melancólica mais íntima e expurgadora, mas também organizadora do processo, dando sentido aos diversos sentimentos.

A produção dos moldes se dava da seguinte maneira: um molde de um útero real foi utilizado para cortar as peças, busquei uma imagem qualquer em um livro de anatomia. O molde foi feito de acordo com o tamanho do meu próprio órgão baseando-se em minhas ultrassonografias pélvicas. Os moldes piriformes de algodão cru (tecido orgânico e sem tingimento) são costurados a mão com linha de crochê na cor preta, que faz alusão ao fio de sutura do cirurgião. O recheio é feito com acrílon (também conhecido como manta acrílica, utilizado para encher almofadas e brinquedos de pelúcia), a maleabilidade da matriz uterina deve ser resguardada, o molde não pode ficar muito denso. A ausência dos ovários na representação do útero também é proposital. Sem óvulos, o útero perde sua capacidade primordial de gerar vida e torna-se locus imagético de reconstrução simbólica dos múltiplos papéis femininos dentro da minha pesquisa artística.

Tantos úteros, diversas leituras, processos e rituais líricos, cuja sobrenaturalidade fragmenta-se sob a forma de indumentos irrealis. De acordo com esta visão, os fetiches atraem as energias pelas quais têm afinidades. De posse destes fetiches, os úteros, eu teria o poder de manobrar fluxos de situações, manipulando-as de acordo com os interesses próprios. Através destes objetos, a possibilidade de modificar o próprio destino seria uma possibilidade. Esta última leitura enfatiza muito mais a relação de “ódio”, como se ao livrar-me do meu órgão e exteriorizá-lo, eu pudesse, então, tornar-me eu mesma. Livrar-me deste locus do poder maternal, o útero, seria como romper com a argamassa cultural que constitui a figura da mulher como ser reprodutor, retomando o leme das pulsões libidinais e erotógenas do meu corpo social, desfragmentando a construção do corpo feminino como um corpo maternal. De objeto a abeto fetichizado.



Fig.1: molde do útero já pronto (algodão cru, linha preta de crochê e recheio de acrílon)

O Útero Gessado:

Este útero (Fig. 2) representa a forma literal das minhas aderências pélvicas severas, um útero imóvel, coberto, rebocado. O gesso, assim como um sistema social imóvel e quedo, delimita e determina o papel do útero e da mulher na construção do corpo feminino como figura materna, da qual ela não pode fugir. Um destino certo baseado em determinismos sociais e não biológicos, onde o inconsciente da mulher predomina sobre seus processos hormonais. Segundo Elisabeth

Parece-me que devemos deixar a universalidade e a necessidade aos animais e admitir que a contingência e o particular são o apanágio do homem. A contingência dos comportamentos e dos sentimentos é o seu fardo, mas também a única falha pela qual se exprime sua liberdade. Hoje, uma mulher pode desejar não ser mãe: trata-se de uma mulher normal que exerce a sua liberdade, ou de uma enferma no que concerne às normas da natureza? Não teremos, com excessiva frequência, tendência a confundir determinismo social e imperativo biológico? Os valores de uma sociedade são por vezes tão imperiosos que têm um peso incalculável sobre os nossos desejos. Por que não poderíamos admitir que quando

não é valorizado por uma sociedade, e portanto não valoriza a mãe, o amor materno não é mais necessariamente desejo feminino? (BANDITER, 1985, p.16)

Desejei a maternidade, mas ela modificou-me por dentro e por fora, ela foi ritualística e fetichizou meu próprio útero.

Este útero narra a normatização da mulher-mãe como ser incapaz de inserir-se em outros meios sociais. A Impassibilidade da mulher tem aglutinantes motivos maternos.



Fig.2: útero encoberto por gesso cré

Útero Dissimulado:

Camuflado primitivamente na areia/terra (Fig. 3), este útero remete aos desejos ancestrais de uma evocação libidinal feminina, onde o corpo não é mais locus maternal, mas lugar de uma pulsão que rompe com a garantia de fecundidade social. Ele dissimula-se e encobre-se, fugindo da autoridade paternal e marital e retoma as rédeas de si, conferindo à mulher o direito ao seu próprio corpo e ao seu próprio útero. Semelhante à terra que precisa ser semeada, seu mérito não é apenas ser um bom ventre, mas ter a opção de também não ser.



Fig.3: útero com areia de praia colada sobre seu corpo, fotografia tirada durante o processo

O Útero Improlífero

Este útero queimado (Fig. 4) foi flambado no intuito de limpeza e desinfecção das mazelas existentes em minha pelve. Deformado e descontrado, resultado de uma tentativa extrema e inconsciente de libertação. É como se eu tentasse me livrar dele para poder ser eu mesma, sem as dores pélvicas, sem as obrigações sociais de ser matriz e receptáculo de novos seres. Coincidentemente, após a queima do molde, a trompa esquerda pendeu-se assim como a minha. Após uma limpeza cirúrgica (miomectomia, cirurgia para retirada de vários tumores benignos que meu útero tinha), perdi a trompa esquerda. Uma espécie de castração e esterilização parcial simbólica. O castigo da desobediência em não querer ser a figura unicamente maternal.



Fig.4: útero após sua queima com álcool

O Útero Perolado:

O uso do ornamento (Fig. 5) ratifica minha idiossincrasia iconográfica. Embora as pérolas possam ter diversas leituras, em meu universo de criação simbólica elas funcionam como a exacerbção dos óvulos. Como se todos eles, ao mesmo tempo, saíssem da toca dos ovários e cobrissem o corpo do útero de forma a não mais cumprirem o papel biológico da concepção, somente o frívolo papel do adorno. Eles deixam de ser imóveis e passivos, assumindo o papel imperativo de fertilidade criativa.



Fig.5: útero com pérolas coladas sobre toda sua extensão

CONCLUSÃO

A intencionalidade na produção dos úteros, fruto da minha intenção em relação a mim mesma e meu corpo, foi abordada no capítulo de criação, onde explico que ao produzir os objetos fetiche, tento uma maneira de reconstruir simbolicamente o meu órgão e a figura da mulher isenta dos padrões sociais da maternidade. Já a intencionalidade em relação ao espectador que vê minha obra, mostrou-se secundária e posterior à produção inicial, mas não menos importante. Minha intenção é, primordialmente, causar certo estranhamento e reflexão por parte do espectador, fazendo o mesmo captar de alguma maneira, o caráter simbólico e o ritualístico envolvido du



rante o processo de produção artística. A agência do objeto independente da intencionalidade se desdobra nas imprevisíveis maneiras que a minha obra agirá sobre os outros, algo que não tenho como controlar ou mesmo supor. Obviamente a leitura da arte é dada de maneira muito particular.

Minha historicidade e a materialidade dos meus úteros são elementos chave para entender a vida e a agência da criação dos meus objetos como fetiches, onde vivências conferem não só um valor particularmente simbólico a eles, mas também a materialização da memória de uma relação dicotômica com o meu útero. Encontrar valor nos úteros e estabelecer uma relação de apropriação e objetificação com eles, separa-os do lugar ao qual fazem parte, reinserindo-os num cenário novo e metafórico. Estes valores não residem apenas na junção da minha intencionalidade á materialização do objeto final, mas são recriados a cada fruição, de acordo com cada um que aprecia e visualiza a obra. Reapropriando-os de acordo com suas influências particulares, cada pessoa cria uma relação exclusiva com o fetiche. Esta singularização de valores num objeto que materializou eventos, faz dele um fetiche.

O suporte e os materiais de trabalho utilizados ajudam a dar forma à este processo e têm também sua importância simbólica. Muito embora a intenção tenha sido representativa, alguma forma de abstração pode ter sido emanada indiretamente, pois quem não conhece a anatomia de um útero, verá um amontoado de material e tecido, uma substância amorfa e sem literalidade, traduzindo uma iconografia híbrida, no limiar da abstração antropomórfica.

Abordar o útero, as poéticas da artista e as questões da mulher não deixa de ser uma discus-

são de gênero, ajudando a problematizar várias questões sobre o papel da mulher na sociedade como um todo, não só seu papel no circuito de artes. Não se trata de uma politização de experiências pessoais, mas de transformar um objeto num símbolo primitivo que livra a mulher do castigo dado a Eva: as dores do parto e, consequentemente, as dores de ser mulher. A narrativa da mulher como uma criatura fraca e frívola, que cai facilmente nas tentações da carne ao aceitar a maçã no Éden, imputa-lhe erroneamente um papel secundário até mesmo dentro da ideia de concepção. A mulher veio da costela de Adão, mas curiosamente é ela quem possui o receptáculo, o útero.

É através da arte, que não se prende a narrativas preestabelecidas, que conseguimos romper com estes padrões dominantes, engendrando novas condutas sociais e imputando novas significação ao mundo. Um mundo mais justo e compreensível, onde a mulher não só almeja, mas escapa de uma existência insatisfatória, tornando-se uma com o todo.

As metáforas uterinas exibem uma plasticidade própria e denotam uma latência orgânica capaz de relativizar a plenitude do papel feminino na arte. São metáforas polissêmicas, esvaziadas num lirismo sarcástico, manifestando uma dimensão espiritual ao mostrar que não existem somente em sua materialidade, pois reconduzem a uma realidade invisível.

Silvia Cordeiro é graduanda pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.



REFERÊNCIAS

- BANDITER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S/A, 1985.
- BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.
- BLIER, Suzanne. *African Vodun. Art, Psychology, and Power*. Chicago: University of Chicago Press, p. 39-40, 1995.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, Cultura e Política*, São Paulo: Boitempo, 2017.
- DEWEY, John. *Arte Como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DE BOTTON, Alain; ARMSTRONG, John. *Arte como Terapia*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.
- GELL, Alfred. *A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia*. *Concinnitas*, ano 6, volume 1, número 8, 2005.
- DE SURGY, Albert. "Les Ingrédients des Fétiches". *Systèmes de Pensée en Afrique Noire 12: Fétiches II - Puissance des Objets, Charme des Mots*, p. 103-144, 1993.
- DE SURGY, Albert. *Nature et Fonction des Fétiches en Afrique Noire*. Paris: L'Harmattan, 1994.
- BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*, Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.
- BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*, Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.
- PIRES, Rogério Brittes Wanderley. *O Conceito Antropológico de Fetiche: Objetos Africanos, Olhares Europeus*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- SENNETT, Richard. *O Artífice*, 4^o ed, Rio de Janeiro: Record, 2008.
- ZACCARA, Madalena. *De Sinhá Prendada a Artista Visual: os caminhos da mulher artista em pernambuco*, Pernambuco: IM Publicare, 2017.

PROPOSTA LIVRE

INVESTIGAÇÕES FOTOGRÁFICAS: EXPERIMENTANDO UM OUTRO TEMPO DA IMAGEM

Fernando Rodrigues



Fig. 1 e 2: Fotos do projeto Investigações Fotográficas, na Oficina Experimental realizada no dia 20 de maio de 2017, no CAP-UFRJ.

Esta pesquisa tem como objetivo apresentar parte do que vem sendo desenvolvido no projeto de ensino, pesquisa e extensão “Investigações Fotográficas”, que existe desde 2013, no CAP-UFRJ. Coordenado pelas professoras Cris Miranda (CAP-UFRJ) e Verônica Soares (EPSJV/Fiocruz). O projeto é dedicado aos docentes da educação básica, estudantes de licenciatura, ar-

tistas visuais e estudantes do ensino médio e fundamental do CAP. Desenvolve-se a partir de experimentações de procedimentos fotográficos históricos, artesanais, analógicos e digitais na construção de poéticas artísticas e formadoras do olhar em relação com o ensino da arte. Objetiva a reflexão sobre a relação entre processo educativo e a fotografia, a arte, as tecnologias e a produção

e circulação da imagem fotográfica no cotidiano e na contemporaneidade.

O mundo digital mudou definitivamente a forma como nos relacionamos com as imagens. Possivelmente a maior parte da comunicação feita através dos dispositivos eletrônicos, sejam através delas. No *Whatsapp*, *Instagram*, *Facebook*, *Pinterest* e *Flickr* passamos o dia mergulhados em imagens. Um exemplo disso, a empresa Instagram divulgou que tem cerca de 80.000.000 de fotos carregadas por dia em sua plataforma.

Neste trabalho, através de uma comunicação de 20 minutos, feita por powerpoint, pretendo abordar parte das atividades realizadas no ano de 2017 no projeto, como a 'câmara escura' [fig 1] e o 'cinema baldio' [fig 2], experiências inspiradas nos trabalhos do fotógrafo e educador Miguel Chikaoka e da artista visual Rosa Bunchaft.

As atividades propostas objetivam a compreensão do fenômeno da luz e do processo de formação da imagem, o conhecimento do funcionamento interno de uma câmera fotográfica por meio da produção de câmaras escuras portáteis, a experiência imersiva em câmaras em movimento, a discussão de conceitos filosóficos, científicos, físicos, e também a vivência - relação com um outro tempo da imagem diferentemente a qual temos agora na contemporaneidade. E também, no ano em que a disciplina de artes vem sendo ameaçada por cortes no currículo obrigatório brasileiro, projetos de pesquisa em artes se tornam cada vez mais importantes e necessários para a defesa desse saber em sala de aula e na vida.

Fernando Rodrigues é graduando pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**PROPOSTA LIVRE****UM MONITOR****Jandir Jr.**

O seguinte texto foi escrito fugidamente durante alguns dos momentos em que eu deveria estar monitorando um museu. O apresentei em papéis rotos para quem trabalha comigo ali, o pus num processofólio onde me faço documento e, ainda assim, o apresento para vocês. É que me deu vontade de conversar coisas com quem mais já salvaguardou; se, por exemplo, como eu, acham não-objetos iguais as pinturas de cavalete quando as monitoram. Pergunto então para nós, estudantes de artes que monitoraram, monitoram e monitorarão as paredes vermelhas que falam do mito da pureza: o que temos a dizer?

Trabalho monitorando um museu, o que tem evocado minha imobilidade, quando nesta função versus o estado de ação a que associo os artistas, quando olho suas obras expostas. Mas que estranho é crer essa condição de ação permanente nessas pinturas, esculturas, nesses não-objetos... é como se, a cada mirada, elas se ressemantizassem como a presença da ação de um outro, em antítese ao nosso estado sedentário, já espectadores. Claro: associar o sedentarismo como condição do meu e do seu espectar incorre numa redução grosseira da vigilância do olhar à nada, como se fruir fosse pouco, uma condição inativa. Mas fruir, frente a corpulência do pintor que emerge de sua pintura, é só olhos. É disso que falo, dum fato estritamente relativo ao movimento da mão que pincelou uma tela, do tensionar do braço ao desbastar no alto da escultura, do compasso do dedo que tamborilou clicando na câmara fotográfica, ou mesmo das pernas e da voz indo de lá a cá para viabilizar esta exposição onde estou. Ó: acho que vemos a cinética do artista ao olharmos suas peças inertes; já nosso corpo, ainda que em ação constante, não reside deste modo indicial num objeto público, e ver tantas imagens faz mal. Essa última frase foi o que ouvi da Mariana quando foi monitora comigo e não dava sinais de vida como as coisas que vejo aqui; pen-

so que nossa condição como espectadores é diferente da de quem só vê. Mas talvez as imagens de que ela falou sejam menos a do bronze que a da pátina no bronze, nos dizendo do quão rápido pereceremos, que não há sedimentação possível na brevidade da carne, que enrugamos e morreremos o corpo sem sequer suportar o grão, empoeirarmo-nos... Mas não... não podemos usar o verbo desta forma. Por nos movermos é que também não haverá poeira em nós, diferente das coisas estanques neste museu, ainda que, no núcleo invisível em cada uma delas, haja uma dinâmica que nunca haverá no nosso próprio âmago. É, nos movemos da pele pra fora, mas pouco por dentro - um coração pulsando, a filtragem nos rins, não tanto mais que isto - e uma pintura se move da pele pra dentro, pouco por fora. Pra ser mais exato, somente quando ocorre um princípio de sinistro, como quando esbarraram num quadro do Taunay e o deixaram inclinado, é que esse externo movimento se torna visível, pelo menos para mim. Reconheço, contudo, que há quem espreite os moveres ínfimos duma peça dessas, como aquele meu professor de química, quando disse que até os carbonos da Monalisa continuam se transformando em qualquer outra coisa que não ela - e que eu nem ninguém saberia dizer com propriedade que outra coisa é -, e que, visto

isso, nada durará duma mesmíssima forma para sempre. Mas quanto às movimentações internas em uma obra, elas não são as de ordem física, como as de nossos órgãos. O pulso da madeira é inaudível; não falo do ranger das cadeiras às três da manhã, hora do diabo. E seus cupins nada sentem dessas pulsações, já que morrem como nós. Mas, estranho que seja à nossa efemeridade, somos nós os espectadores das obras de arte em sua completude; não só em sua face estável, mas nesse seu interior movente que não apreendemos pelos sentidos mas, ainda assim, sabemos existir. Por isso, agora, assumo que eu mesmo fico confuso... o que eu olho quando lhe olho? Cê parece tão móvel quanto parada. Cê parece tão eterna quanto eu... minha eternidade me é nos meus momentos de lapsos de memória, nesses em que não digo do meu fim à narrativa em curso. E eu nunca vi você falar de seu próprio fim, pintura. Nisso realmente nos parecemos. Caso fosse por esquecimento seu talvez fôssemos idênticos. Mas essa sua capacidade de andar parada e de, portanto, me fazer sentir parado até quando ando me cansa um pouco. Gostaria de lhe falar sobre isso. E por isso adotei essa forma de escrever agora, como se lhe endereçasse. Tive vontade de me fazer ver como alguém mais próximo, mesmo que em monólogo. Acho que é porque só me entendo como alguém especial, destacado do resto do mundo ordinário, quando experiencio a solidão, e não dá pra estar sozinho quando com todos esses não-objetos, tão mais especiais que eu, os quais muitas vêm para vê-los, e não a mim. Daí, quando escrevo, posso escolher endereçar ou não; conjugar-me, conjugar-lhe, falar 'nós'. Contudo, mais conjugo-me; mais sou eu. E por ser eu, serei só, e só, serei singular, especial. Mas não basta isso: este texto é na relação conflituosa entre eu e você. E que texto não é? Ainda que escrevamos em solidão, inscrevemos em nós o alfabeto; nos atamos por ele. Aceito, frente a isso,

que falo pra você desde o princípio disso aqui. E eu já nem sei se é um humano, uma obra, uma galeria... talvez seja pouca a diferença, já que eu mesmo não desejo a diferença entre o eu carne e o que eu escrevo agora. Há uma continuidade, assim como na foto que vejo, autorretrato do homem Tião, retrato por ele mesmo retratado; tudo dele a carne. Mas o pó continua a não se sedimentar em mim publicamente, já que não resido em exposição num algo meu, já que somente escrevo. Mas pouco importa: daqui, imprimirei estas minhas letras apertadas num pedaço de papel qualquer, carregarei onde trabalho, mostrarei a quem, como eu, monitora um museu. Escrevo muito, mas caberá numa folha só. Será mais fácil falar muito em pouco espaço, inscrevê-lo muito, quase por completo, do que querer um lugar maior ou reduzir a escrita, aquilo que macula as superfícies. Mas logo eu, monitor, empregado em preservar superfícies, estou aqui a escrever. O paradoxo se faz: deixo de proteger pinturas, esculturas, a superfície de coisas como essas, para sujar outra superfície de grafite, de tinta, investindo contra sua brancura. Mas estou cansado, já escrevi muito, o tempo do mundo passou por mim e não termino de editar o que inscrevo pelas letras. Devo voltar ao trabalho. Aceito perder: não consigo dar forma ao que escrevo, não me convenci. Mas temo pelo acidente à obra, apesar do sinistro não chegar a acontecer nunca, e nada mudar na vida de um monitor para além do medo que esses princípios irão lhe submeter, por ser sempre ele o responsável caso uma movimentação externa brusca ocorra numa obra, por ser ele pago para ter medo. Por isso eu sou pago para ter medo. E quando não tenho porque ter medo aqui, encontro-me parado, como parados ficam os ascensoristas entre o apertar de um e de outro botão, como parados ficam executivos entre uma e outra tecla em que digitam. E parados não cumprimos função produtiva, mas creio



que uma função ideológica, em algo bela; somos como monumentos ao trabalho. Quase que sinto meus órgãos pararem quando paro em serviço pelo serviço, sendo tomado em seguida de um só movimento impetuoso e inaudível dentro de mim. Por trinta segundos fui estátua, fui monumento. Mas não se fez pátina na minha pele, que não é de bronze. A carne é que é matéria e monumento ao trabalho, não minhas palavras, nem seu bronze. Mas disso eu já sabia desde o início. Esse texto me dá a impressão de ser todo meio dispensável frente a isso. Então volto ao seu princípio. Trabalho monitorando um museu.

Jandir Jr. *é graduando pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.*

PROPOSTA LIVRE**A ESCOLA DE BELAS ARTES COMO PROPULSORA DE ENCONTROS E COLETIVIDADE: ATROCIDADES MARAVILHOSAS E ZONA FRANCA COMO ESTUDOS DE CASO**

Thiago Fernandes



Felipe Barbosa, *Sem título. Atrocidades Maravilhosas. Avenida Gomes Freire. 2000.*

Fonte: alexandrevogler.com.br

Minha proposta livre para o I PEGA é uma apresentação oral / comunicação sobre minha atual pesquisa que tem como estudos de caso o *Atrocidades Maravilhosas* e o *Zona Franca*, duas ações coletivas que tiveram início na Escola de Belas Artes e foram realizadas, respectivamente, entre 1999 e 2000¹ e entre 2001 e 2002.

O *Atrocidades Maravilhosas* foi uma ação coletiva realizada por, inicialmente, 20 artistas, em grande parte estudantes de graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes, e surge como um desdobramento da pesquisa de mestrado de Alexandre Vogler na EBA. Cada integrante foi

responsável pela criação de um cartaz que era impresso em larga escala, em uma tiragem de 250 unidades, e colado em grandes vias da cidade, formando grandiosos painéis com a mesma imagem repetida. Esta ação se destaca por ter difundido a Intervenção Urbana no Rio de Janeiro, que foi cada vez mais utilizada ao longo da década de 2000 por outros artistas.

Guga Ferraz, um dos integrantes do grupo, negocia um espaço na Fundação Progresso para a realização da *Festa do Baco*, evento que organizava na EBA, e para servir de ateliê ao *Atrocidades Maravilhosas*. Mais tarde, surge a ideia de fazer



nesse espaço um evento semanal, de caráter antecuratorial, convidando artistas a realizarem trabalhos que não conseguem executar em galerias e espaços institucionais. Este evento é chamado de *Zona Franca* e acontece todas as segundas feiras, sem interrupções, durante 51 semanas. Guga Ferraz faz a coprodução do evento ao lado de outros artistas que, em sua maioria, são também integrantes do *Atrocidades Maravilhosas* e tiveram passagem pela EBA.

Observa-se três questões importantes no contexto dessas ações: a primeira é a ausência de um circuito artístico bem estruturado no Rio de Janeiro, que faz com que estudantes e artistas recém-formados busquem alternativas de exposição, como a utilização do espaço público, ações coletivas e a criação de espaços alternativos geridos por eles mesmos. A partir daí, encontramos a segunda questão, quando o artista que deixa de ser um mero produtor de obras de arte e torna-se um agenciador de um circuito artístico alternativo criado por ele mesmo, um *artista-etc.*, segundo a definição proposta por Ricardo Basbaum. A terceira questão é a busca cada vez maior da formação universitária por artistas. Ao realizar um levantamento de artistas que se formaram pela EBA a partir da década de 1970, observei que na década de 1990 houve um aumento muito significativo de artistas contemporâneos que passaram pela Escola, em comparação com as duas décadas anteriores, fato que se deve também à implantação do mestrado em Linguagens Visuais em 1995.

O *Atrocidades Maravilhosas* e o *Zona Franca* surgem no contexto explicitado acima e têm sua origem em encontros proporcionados pela Escola de Belas Artes. Na minha comunicação, vou apresentar o material coletado durante a pesquisa, a partir de entrevistas com os artis-

tas que articularam essas ações e de um levantamento bibliográfico. Serão exibidas imagens e comentado o processo dessas ações, além do papel da Escola de Belas Artes em seu surgimento e seus desdobramentos.

A proposta tem origem no meu trabalho de conclusão de curso de bacharelado em História da Arte, sobre o artista Guga Ferraz, e na minha pesquisa como bolsista de Iniciação Artística e Cultural, sobre a história da Escola de Belas Artes a partir de 1975 (com a sua transferência para o Fundão) até os dias de hoje¹. Tenho como objetivo partilhar o material coletado e o meu processo de pesquisa, que se desdobrará em minha dissertação de mestrado.

Thiago Fernandes é mestrando pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NOTAS

¹ A data se refere à primeira intervenção do *Atrocidades Maravilhosas*, que é o foco da presente pesquisa. O grupo desenvolveu ainda outras ações até 2003.

² A pesquisa “Contagem regressiva aos 200, começando ao contrário: artistas contemporâneos formados pela Escola de Belas Artes de 1975 à atualidade” é coordenada pelo Prof. Dr. Ivair Reinaldim desde 2016, com a proposta de estudar a história recente da EBA, após a sua transferência para o Fundão. O grupo realiza entrevistas com artistas contemporâneos que estudaram na EBA (na graduação ou na pós-graduação), que são gravadas em vídeo e em breve serão disponibilizadas na internet.

DES<IO