

DES<IO

Revista Desvio / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 4, n. 1 (Edição Especial II PEGA) (2019)-. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

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.

CDD: 700

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

Ano 4 | n. 1 | Abril de 2019

EXPEDIENTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

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

André Esteves da Silva

Pró-Reitora de Políticas Estudantis – PR7

Luiz Felipe Cavalcanti (Superintendente Geral de Políticas Estudantis)

ESCOLA DE BELAS ARTES

Diretora

Madalena Ribeiro Grimaldi

Vice-diretor

Hugo Borges Backx

DES<IO

Publicação Semestral de alunos e ex-alunos da Escola de Belas Artes – UFRJ
Ano 4 N° 1 (Edição Especial II PEGA)– Abril de 2019



Diretora Geral
Daniele Machado



Diretora Executiva
Gabriela Lúcio



Diretora de Arte
Carine Caz



Diretor de Conteúdo
João Paulo Ovidio



Produtora de Conteúdo
Marcela Tavares



**Colaboradora
Temporária**
Ana Elisa Azevedo



**Colaboradora
Temporária**
Fernanda Correa



**Colaboradora
Temporária**
Lenés Alves



**Colaboradora
Temporária**
Natalia Candido



**Colaboradora
Temporário**
Lucas Alberto



Normas para
publicação na
revista



em permanente
construção!

DES<IO oito membros participam

ARTISTA,
quer estar
na nossa
capa ?



@ *revistadesvio*
fb.com/revistadesvio

Sumário

- 
- 10** Nós que aqui chegamos, por voz esperamos: ouvir, escutar, encontros sensíveis e lutas. (Apresentação)
- 14** Da adversidade viemos *de Agrippina Manhattan*
16 à 29 (Exposição II Pega)
Camilla Braga, Fatíma Aguiar, Fenanda Nicolini, Jéssica Guia, Júlia Ribeiro Vicente, Kali Ôza, Sema, Yuri Dias
- 30** Para romper o sistema, trabalhar é preciso *de Camila Vieira*
36 à 46 (Exposição II Pega)
Aline Chagas, Bruno Portella, Carla Santana, Crislaine Tavares, Ian Sant'anna, Mulambö, Rafael Amorim
- 47** Fogo, destruição e apagamento *de Gabriel Fampa*
54 à 67 (Exposição II Pega)
Ana Almeida, Cyanogaster Noctivaga, Diego Guevara, Ella Franz Raffa, Leonardo Falcão, Nelson Almeida, Rustenico, William Araujo
- 68** Entre o corpo e a letra, está aí o artista? *de Lucas Alberto*
72 à 88 (Exposição II Pega)
Amauri, Bárbara Bandini, Isabelle Cesário, Júlia França, Mirna Machado, Mozileide Neri, Pedro Pessanha, Rodrigo Pinheiro
- 89** Vestígios, rastros e ecos do passado *de Natalia Candido*
93 à 105 (Exposição II Pega)
Aline Beatriz, Ana Klaus, Clara Machado, Jessica Louzada, Luana Santoro, Mônica Coster, Nathan Braga
- 106** Corpos: materiais, discursos e construções
de Thatiana Napolitano
111 à 120 (Exposição II Pega)
Beatriz Lohana, Guido Lamim, Jessica Kloosterman, Patricia de Freitas, Rafaela Rocha, Verônica Vaz, Yago Toscano, Yasmin Ferreira

Artigos



121 Construindo novos espaços: Um diálogo sobre propostas artísticas na cidade **de** *Anna Carolina Eckhardt e Laura Ludwing*

134 A coleção Renato Miguez de arte popular: Investigando a trajetória **de** *Carolina Rodrigues de Lima*

149 O terror no inconsciente do Surrealismo **de** *Felipe Amorim*

161 Talentos da Vila Vintém: Um olhar sobre a intensidade afetiva de uma companhia de teatro da Zona Oeste do Rio de Janeiro **de** *João Gabriel Cunha*

173 Botticelli e Leda Catunda a ligação entre a representação das três graças no renascimento italiano e na arte brasileira da década de 80 **de** *Rafael Silva*

190 Kayapós: Uma etnia de riquezas **de** *Stephane Chagas*



Apresentação

„

NÓS QUE AQUI CHEGAMOS, POR VOZ ESPERAMOS:

OUVIR, ESCUTAR, ENCONTROS SENSÍVEIS E LUTAS

Inaugurado no dia 01 de dezembro de 2018, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, o II PEGA - ____ Encontro de Estudantes de Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro - estreou em um período crítico para o país. No fim do ano, momento de retrospectivas, lembramos-nos de uma série de acontecimentos que afetaram nossas vidas e, de alguma maneira, fizeram-se presentes na exposição. Foi um ano de muitas perdas, como o brutal assassinato da vereadora Marielle Franco e do motorista Anderson Gomes, assim como de Matheusa Passarelli, jovem estudante de Artes Visuais da UERJ. Ambos os casos aconteceram ainda no primeiro semestre do ano. Em setembro, a instituição científica mais antiga do Brasil, o Museu Nacional/UFRJ, sofreu um incêndio de grandes proporções, que acarretou a perda de partes do acervo único. Além disso, as eleições de 2018 revelaram a força das minorias sociais com o coro #EleNÃO nas ruas de diversas cidades do país. Infelizmente, esse também foi o momento da crescente onda retrógrada que culminou na eleição de Jair Bolsonaro como Presidente da República. A perspectiva do cenário político é desoladora, o fim do Ministério da Cultura e a reforma da Previdência, para nós do campo da cultura, apresenta um futuro problemático, repleto de incertezas. Devemos nos lembrar, mais do que nunca, da importância de não soltar a mão de ninguém.

O PEGA - nome que surgiu como um trocadilho, deixando o “P” como um vazio a ser preenchido - engloba palavras como “primeiro”, “projeto”, “produção”, “parlatório” entre outras, de livre interpretação e escolha. Nada o impede de ser, ano após ano, um primeiro encontro de muitos, compreendido como um contato inicial, isto é, um ponto de partida. O que muda é a numeração em algarismo romano na frente da sigla, que indica uma nova edição, interessada em se renovar como proposta. O PEGA se

propõe a um desafio de suma relevância no momento atual: apostar em jovens artistas, curadores e teóricos interessados em apresentar, exibir e propor trabalhos. Com isso, pretende-se potencializar as produções artísticas, fornecendo todo o suporte necessário, seja através de orientação seja através de equipamentos. Em sua primeira edição, em 2017, o PEGA teve como temática *A Pureza é um Mito*, em referência à frase presente na *Tropicália*, de Hélio Oiticica, que foi apresentada na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, há cerca de 50 anos, no MAM Rio. Já em 2018, a segunda edição do PEGA partiu da frase *Nós que aqui chegamos*, por voz esperamos, uma paráfrase do título de um filme dirigido por cineasta brasileiro Marcelo Masagão, *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. A frase em questão está disposta no letreiro de um cemitério na cidade de Paraibuna, no interior do estado de São Paulo.

Com um total de 3 curadores gerais, 6 co-curadores, 47 artistas-pesquisadores e 8 pesquisadores do campo da cultura, o II PEGA reafirma sua força de ação e de resistência. Cada co-curador, responsável por 8 artistas, possuía um recorte temático, atrelado à temática geral da exposição. Tal recorte estava relacionado às questões do atual cenário nacional. A composição das temáticas específicas tornou possível uma dimensão completa, que culminou de maneira frutífera com o recorte geral, além de demonstrar o esforço da equipe de curadoria geral de contemplar uma variedade de linguagens artísticas, de formações, gêneros, raças e classe sociais.

Quanto à equipe de co-curadores, podemos dizer brevemente que Agrippina R. Manhattan parte da questão da ficção para curar a sua constelação de artistas. Nesse sentido, Lucas Alberto se aproxima ao trabalhar as temáticas do corpo, escrita, linguagem e comunicação com o grupo de artistas que lhe foi destinado. Os artistas curados por Thatiana Napolitano se aproximam de conteúdo referente a gênero, corpo e suas formas, em especial o feminino na relação entre o toque e a intimidade. Gabriel Fampa, por sua vez, trouxe à discussão a ideia de ruína, destruição e apagamento presente no trabalho de seus artistas. Não muito diferente faz Natalia Candido uma

vez que seus artistas são tangenciados por questões apresentadas no eixo anterior, tratando de assuntos referentes à memória, esquecimento e redes de afetos. Por fim, Camila Vieira se atenta para a questão do trabalho e sistema capitalista presente em sua constelação de artistas.

É curioso observar certa inversão em relação à primeira edição do PEGA posto que Pedro Pessanha participou do I PEGA como co-curador e foi selecionado agora como artista, enquanto Agrippina R. Manhattan e Gabriel Fampa, presentes anteriormente como artistas, assumem, nesse momento, a função de co-curadores. Isso contribui para refletirmos sobre a flexibilidade de funções na área das artes visuais uma vez que o artista não está restrito a uma única função, sendo também capaz de curar trabalho de seus semelhantes. Com um somatório de quase 100 inscrições nas duas modalidades, propostas livres e propostas acadêmicas, o número expressivo indica uma boa adesão à proposta do PEGA, sobretudo, por concorrer com tantas outras chamadas abertas durante o mesmo período. O aumento de quase o dobro no número de inscrições afirma a seriedade e qualidade conquistadas em pouco tempo, de modo que a expectativa para a próxima edição é um número ainda maior devido à periodicidade estabelecida e recomendação dos que participaram. Observamos alguns nomes se repetindo, artistas interessados em participar mais uma vez, o que contribui para um balanço referente às mudanças em seus trabalhos da última edição para cá. Afinal, o que efetivamente mudou?

Na primeira edição do PEGA, foram premiados quatro artistas de diferentes instituições de arte do Rio de Janeiro: Analu Zimmer (UERJ), Antonio Amador (UFF), Nicolle Crys (UFRRJ) e Rodrigo Pinheiro (UFRJ). Esses integraram a exposição 18' linhas provisórias, exposição permanente, realizada também no âmbito do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. O projeto em questão contou com a curadoria de Daniele Machado e co-curadoria de Jessica Kloosterman, João Paulo Ovidio, Letícia Guerra e Thatiana Napolitano. Dessa vez, na segunda edição, premiamos a pesquisa de cinco artistas, independentemente de instituição, sendo esses Camilla

Braga, Bruno Portella, Clara Machado, Rafael Amorim e Ana Almeida. Os pesquisadores Rafael Silva e Stephane Chagas dos Reis foram premiados pelo desenvolvimento de pesquisas de excelência. Além desses, premiamos a co-curadoria de Camila Vieira, que contará com o apoio da Desvio para produção de uma exposição de sua autoria. Ofertamos menção honrosa para os artistas Alice Ferraro, Cyanogaster Noctiva, Fatima Aguiar, Julia Ribeiro Vicente, Mônica Coster, Nelson Almeida e Rodrigo Pinheiro. João Gabriel Cunha recebeu uma menção honrosa por sua comunicação. Tal ação reitera e valoriza os trabalhos, incentivando todos a continuar com as suas pesquisas em desenvolvimento.

Através do II PEGA, também encerramos a parceria com o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, que forneceu o espaço e suporte nas duas edições do evento e em tantos outros eventos. O ciclo dessa parceria tão produtiva terminou, o PEGA e a Revista Desvio estão alçando novos voos, explorando novos horizontes, descobrindo novos espaços, borrando os limítrofes e remodelando os seus formatos. Como parte das mudanças, alteramos o modelo de publicação uma vez que o catálogo do I PEGA foi publicado integralmente na terceira edição da revista, como uma edição especial. Agora, a publicação acontece de forma completamente autônoma, separadamente dos números correntes posto que o crescimento da exposição e da Desvio sugerem tal expansão. Nesse encerramento de ciclo e abertura de novos, iniciamos 2019 completamente fortes, renovados e com sede de luta. Somos autônomos, livres e independente, prontos para novas oportunidades, espaços e aprendizados, sem os quais não seria possível dar continuidade ao PEGA. Que venha a próxima edição!

DA ADVERSIDADE VIEMOS**Agrippina R. Manhattan**

Anualmente, no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica é realizada a exposição PEGA- Encontro de Graduações de Artes do Rio de Janeiro que, como o nome sugere, convida jovens artistas a exibirem suas produções na exposição. Ainda que a prerrogativa de expor a arte de artistas que muitas vezes estão no início de sua pesquisa seja louvável não acredito que tal exposição se encaixe unicamente nesse aspecto.

Particpei como artista da I edição do PEGA em 2017, expus um trabalho que em certa medida assustou os curadores e a mim mesma. Era um trabalho de difícil execução, tinha riscos de dar errado e não ficar pronto a tempo para a mostra e de não sobreviver até o final da mesma. Acontece que Yago Toscano, um dos artistas que também participavam da exposição, me ajudou a realizar a parte mais complicada do trabalho que era retirar 20 ml de sangue da minha veia, e para aliviar me deixou usar o sangue dele como teste. O nome do trabalho era *Comunhão*, um pensamento sobre partilha e estar junto.

Nesse mesmo ano, o curador designado para me acompanhar era Thiago Fernandes, um amigo da faculdade que já conhecia meu trabalho e meus riscos. Ele embarcou comigo na aventura e conseguimos expor o que foi proposto. Para quem visitou a exposição, a função de Thiago talvez pareça supérflua, escolher um lugar para colocar meu trabalho e só, mas eu sei que sem ele, talvez o trabalho nem estivesse na exposição e por isso sou grata.

Peço desculpas por iniciar falando sobre mim, mas acho fundamental escrever sobre a ajuda que recebi, pois sem ela não sei como teria sido. E foi isso que me motivou a desejar ser curadora da II edição do PEGA. Pensar como somos motivados e incentivados a conseguir tudo sozinhos e sem ajuda, como se uma falsa e meritocrática prerrogativa de independência não

fosse sempre um lembrete de nossas limitações

Para mim o PEGA não é uma exposição e sim um movimento sobre uma rede de suporte e de incentivo para quebrarmos as barreiras econômicas e liberais que a arte nos impõe. Por isso, desde o início acreditei que meu trabalho como curadora era o de ajudar os artistas e de imaginar junto com eles para em conjunto encontrar o melhor modo de deixar o trabalho como este queria ser. É sobre ir no SAARA com o artista, é sobre ajudar no processo de montagem.

O que fazemos, fazemos por desejo, mas também por necessidade. As instituições de arte passam por um processo urgente de desmonte e ataque, somos obrigados a dar “jeitinhos”, a criar gambiarras e procurar brechas justamente pela impossibilidade de seguir pelas vias de regra. É bem conhecido que o sistema da arte promove certo elitismo, mas me pergunto agora como podemos, nós, artistas periféricas, não hegemônicas e “fudidas” ainda estar produzindo, ainda que as duras penas?

A verdade é que talvez o que isto sirva para nos ensinar não seja nada de novo. Precisamos estar vivas e para isso damos um jeito de sobreviver. Nisso criamos resiliência e perseverança, mas exigir isto é violento e elitista para com nossos corpos. Então criamos redes de apoio, rotas de fuga, meios de viralização. Percebemos que unidas somos mais fortes e não volta para isso.

Para os artistas que não tem ateliê, artistas que fazem trabalhos que cabem no ônibus, artistas que não conseguem pagar o aluguel, artistas que moram com os pais, artistas que foram encorajados a terem medo de ser artistas, artista sem assistentes, artistas sem carreira, artistas que não se enxergam na história da arte. Aos artistas que apesar de tudo continuam.

Da adversidade viemos e não esqueceremos.



Super Trunfo, 2018

Baralho de cartas. Pacote individual com 33 cartas



Camilla Braga

Camilla Braga é artista visual e pesquisadora, graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e ex-aluna da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Seus trabalhos buscam afetar estruturas de relações sociais preestabelecidas e explorar temas como a fetichização do sucesso e o mito da capacitação profissional a partir de um esforço puramente pessoal.



Asfaltito, 2018

Asfaltito, rocha antropomórfica de incidência alta na superfície do solo
Cor: Preta, com variedades de cores conforme os elementos presentes na fórmula química.

Insolúvel em água

Sua fórmula depende do tipo de asfalto usado, mas basicamente é composto de

- 90% a 95% de hidrocarbonetos;
- 5% a 10% de heteroátomos, como oxigênio, enxofre, nitrogênio e metais
- vanádio, níquel, ferro, magnésio e cálcio, sempre unidos por ligações covalentes



Fátima Aguiar

Fátima Aguiar é aluna de Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFRJ. Trabalha com instalação, objetos, videoarte e outros meios. Seu trabalho passa por questões sobre a construção de uma era contemporânea e seus vestígios.



Manual Derivado, 2018

Desdobramento de performance realizada na abertura e a ser realizada novamente no encerramento da exposição. Dimensões variáveis

Fernanda Nicolini

Artista transdisciplinar com passagem por Belas Artes, Dança e Moda, desenvolve pesquisa sobre ressignificação de resíduos eletrônicos, sociedade e consumo de forma cênica. Em 2018 dá início a série de performances “Manual Derivado” que alimentará um futuro trabalho de mapeamento sobre saberes manuais e tecnologia.





Afogamento, 2018

Videoinstalação em dois canais. 5'17"



Jessica Guia

Jéssica Guia é graduanda em artes visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Ex-aluna da EAV Parque Lage, tendo cursado o Programa Fundamentação. Sua produção artística caminha entre as linguagens da escultura, performance, fotografia e vídeo, sempre usando o corpo humano como referência. Pensa e vê o corpo como materializador de afetos.

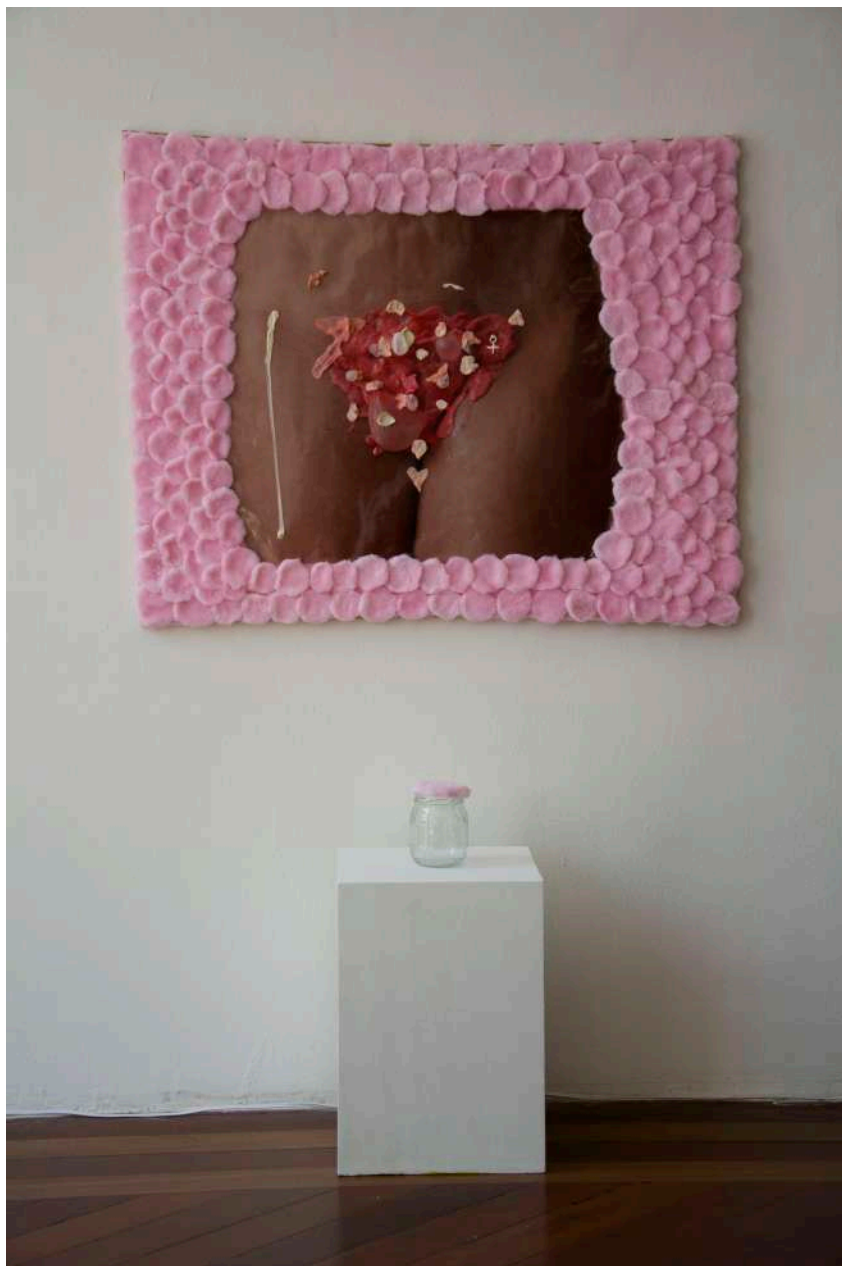


Matriosca, 2018

Impressão fotográfica. 56,5 cm x por 42,5 cm

Júlia Ribeiro

Júlia Ribeiro é performer, atriz e artista visual negra. Formada em Artes Dramáticas pela ETET Martins Penna e cursando graduação em Escultura/Artes Visuais na Escola de Belas Artes (UFRJ). Natural de Pará de Minas (MG), vive e trabalha na cidade do Rio de Janeiro.



Xoxoclete, 2012-2018

Fotografia em PVC e Felpo

Kali Ôza

Kali Ôza é mestra em artes pela Universidade de Brasília. Seu trabalho transita entre teatro, performance, videoarte e fotografia. Investiga questões relativas a estética CAMP e as complexidades do corpo e ser feminino.



Azul Verdadeiro, 2018

Políptico de fotografias, 10x15 cm

SEMA

SEMA é estudante de Artes Visuais na Universidade do estado do Rio de Janeiro. Há dois anos trabalha com fotografia, pintura e videoarte. Já participou de exposições na EAV Parque Lage e no Espaço Saracura.



Bala que explode na boca, 2018

Escultura, plástico, metal e concreto. Dimensões variáveis

Yuri Dias

Yuri Dias entra e sai, entra e sai, entra e sai, entra e sai, entra e sai, entra e sai, entra e sai na porta da frente e na porta de trás.

PARA ROMPER COM O SISTEMA, TRABALHAR É PRECISO**Camila Vieira**

Todo o trabalho, individual ou não, alimenta o Capital. A obra de arte, neste contexto, é também um produto feito para ser consumido. O artista, para se validar no Mercado da Arte, tem seu produto avaliado por galeristas, museólogos, curadores, críticos, marchands e acadêmicos. Trabalhadores de um sistema composto por validações, autorreferências e preços flutuantes. Não há, no conjunto das obras aqui apresentadas, uma só que fale diretamente sobre o capitalismo ou o mercado de Arte; porque elas já são produtos de ambos. Os elementos semânticos e figurativos presentes nas obras não partem majoritariamente do mesmo princípio ou temática, no entanto, o sentido que norteia a escolha das obras de Aline Chagas, Ian Sant’anna, Mulambo, Rafael Amorim, Carla Santana, Crislaine Tavares e Bruno Portella, é a dinâmica entre a arte produzida por estes jovens artistas, o contexto social no qual estão inseridos e lógica que cada obra, analisada de um modo peculiar, pode suscitar a respeito do conjunto no qual está inserida, ou, resumidamente, o fio que norteia a produção da arte dentro de um sistema retroalimentado pelo dinheiro e pelas relações de exploração.

Crislaine Tavares, enquanto artista em formação, a exemplo, procura saber o que está *Intrínseco*, 2018 à sua produção, materializando suas inquietações numa tecnologia superada, para ressignificar a obsolescência da mídia, transformando-a em objeto único. O trabalho é feito de duas fitas VHS, acopladas uma à outra. Ambas compartilham o mesmo tom de rosa, exibindo o contraste pictórico entre os, naturalmente cinza, rolos de fita e o plástico preto, que envolve os dispositivos interiores dessa mídia já inutilizada, por causa do avanço tecnológico. Ao acoplar espelhos na parte frontal do objeto, Crislaine provavelmente procura refletir-se nesta obra feita segundo os moldes acadêmicos que todos aprendemos por meio

das teorias. O tom rosa, contudo, expõe as entranhas do objeto e a fita, que extrapola o invólucro plástico da peça. Por ser um objeto único, vindo de uma mídia largamente fabricada e altamente reproduzida, há uma série de analogias que podemos traçar entre o modo de produção e a economia que ronda a transformações de insumos finitos da natureza, como o petróleo, em poluentes agressivos ao meio-ambiente, plástico, para atender a um mercado consumidor de necessidades criadas.

Aline Chagas, por outro lado, nos apresenta uma narrativa acerca do trabalho de seu pai, um policial atingido pela guerra ao tráfico, utilizando, para tanto, a linguagem visual. Na tela, o corpo bidimensional de um homem vestido com farda azul, deitado em diagonal, de modo a ultrapassar os limites do suporte e impossibilitar a identificação do sujeito retratado, que, a partir do anonimato, se traduz no corpo do policial metafórico, arquetípico, que retém no seu simulacro todos os corpos vítimas desse genocídio de pessoas periféricas. Sejam elas traficantes, ou não, todas pertencem à mesma classe. No *Livro de ocorrências – memórias e apagamentos do meu pai, 2017*, está a composição tridimensional de um receptáculo de anotações, de memórias do ofício, encerradas, porém, pelo fino fio de metal que abraça a capa, de modo que as anotações precisam ser recorridas no imaginário de quem une as peças através da narrativa posta, tanto pelos símbolos, quanto pelos elementos factíveis, que são os objetos. O *Tiro, 2018*, peça fundamental à cena simbólica, traz à luz o terrível destino que se coloca à nossa frente. Esse depoimento pessoal é o depoimento de tantas outras realidades que conglomeram os nefastos números de homicídios praticados em solo nacional.

A Série *Manobra, 2018*, do artista Mulambô, trata a questão dessa guerra urbana por um outro viés, que se confunde entre estética e filosofia, uma vez que ambas estão presentes na representação que o artista faz da violência. A obra *O meio* nos traz uma perspectiva dúbia, uma vez que não é possível saber se são dois homens posicionados, com metralhadoras, a mirar num inimigo oculto, ou se é um mesmo homem a apontar a arma

à própria nuca, pois o centro da obra é um espaço vazio entre as costas da metade de uma figura e as costelas da outra fração. Além do recorte é a cor, vermelha, acompanhada apenas pelo contraste preto que a limitação bem marcada da figura recebe, a propósito de seu contorno, a causa dessa dubiedade intencional, pois o homem que mata pode morrer pelo mesmo meio que atingiu sua vítima. O meio, na obra, é o meio do suporte. Também é o meio pelo qual se mata e pelo qual se morre. O espaço social que a figura vermelha representa, dentro do contexto carioca ao qual o artista pertence, também é um meio: de sobrevivência, poder ou de ambos. Metade homem, ao perecer, metade Deus, ao decidir quem morre.

A súplica contida em *Via de mão única*, não deixa mentir que existe uma arma oculta pelo breu que o pigmento escuro preenche no suporte. Se trata, a obra, de uma violência material e simbólica, uma vez que os dizeres “mão invisível”, podem receber outra referência, que não apenas o do ocultamento da arma que aponta para a mão suplicante, mas da mão que age em outros meios, políticos ou econômicos, de modo que a cena de violência ocorra. Não é possível negar que a desigualdade social é em grande medida a responsável por uma estrutura que possibilita e alimenta o crime organizado e as facções, responsáveis, por sua vez, pela violência gritante que atinge as comunidades carentes, sob pena de morte, e as zonas ricas da cidade, sob forma de assalto. O ciclo econômico gerado pelas grandes corporações e pelo acúmulo de riquezas se traduz na obscenidade de uma guerra às drogas que consiste mais num genocídio de pobres, pardos e negros, policiais e bandidos, do que numa política contra o crime.

Mediante a dinâmica do Capitalismo, que é a da acumulação de riquezas, há apenas dois papéis a desempenhar dentro do sistema: ou você é dono dos meios de produção e explora, ou você é o trabalhador explorado. Na lógica de se conseguir sobreviver num mundo parametrado pelo quanto se ganha, o tempo é dinheiro. Pensando nisso, Carla Santana, *Compro o seu tempo*, 2018, convida o trabalhador a experimentar, por R\$4,34, valor médio da hora de trabalho do brasileiro, a consciência dessa exploração, não pela

via da atividade, mas pela via do ócio. Talvez não seja possível notar essa pauperização devido ao salário mensal de cerca de 900 reais por mês, no entanto, se o trabalhador quebra a lógica da correria, devidamente pago para tal, a experiência de uma hora de aguardo, vendo as pessoas passarem, pode ser angustiante. O trabalho mecânico e mau pago gera trabalhadores cansados e menos propensos ao pensamento, alienados de sua classe e das engrenagens que o cercam. O ato de parar para pensar é essencial à quebra das correntes que movimentam a máquina capitalista, cujos pregos e parafusos são estes mesmos trabalhadores, muito mais necessários à produção industrial do que os patrões, que se utilizam da mais valia para garantir o lucro e enriquecer às custas do suor de outros corpos.

Talvez seja a falta de tempo para o raciocínio que leve muitos a defenderem que existe, na sociedade Capitalista, uma devida meritocracia, e que não há desemprego, visto que existem muitas vagas no mercado, posto que, na verdade, não haveria mão de obra especializada para assumir cargos de boa remuneração. Não se leva em conta, porém, que boa parte dos trabalhadores mal remunerados não têm acesso à educação de qualidade e que, portanto, serão os que vieram de famílias escolarizadas os que ocuparão preferencialmente estas posições de destaque, quase que hereditariamente. A obra de Ian Sant'anna, *CTRL+A, 2018*, pode ser lida como essa generalização. Mesmo presente e inevitável em todo o mundo, a tecnologia é acessível, do ponto de vista da educação e de um nível superior à passividade assegurada aos usuários, pelas empresas de Software e Hardware, a alguns poucos. Até mesmo o acesso à tecnologia é limitado, visto que este acesso não é um direito, mas algo promovido pelo consumo. Se a situação econômica do indivíduo não o possibilitar o consumo, muito provavelmente este sujeito estará obsoleto ao mercado de trabalho e, conseqüentemente, ao acesso monetário que a sociedade determina. Além disso, a repetição do estrato social dentro da estrutura familiar é a regra da sociedade capitalista, na qual poucos detém muita riqueza, enquanto que a maioria detém pouquíssima, de modo a ficar presa numa lógica de venda de trabalho para a pura sobrevivência. Assim como nas camadas inferiores, a manutenção da riqueza é natural aos herdeiros

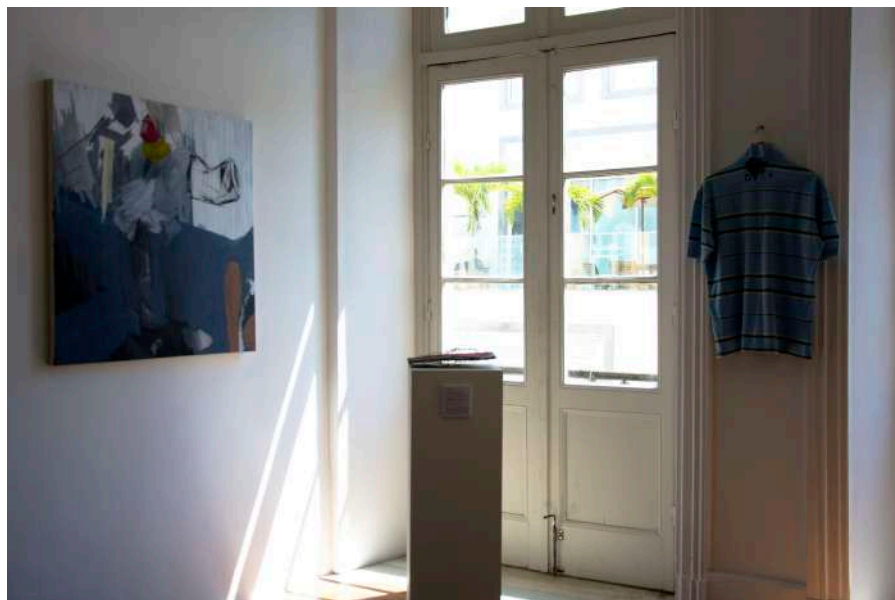
do capital, bem nascidos e educados, com todas as oportunidades em mãos.

São os trabalhadores precarizados, porém, os vetores da economia, não os economistas. Quando a grande maioria da população precisa se submeter a trabalhos de baixa remuneração e poucos direitos garantidos, apenas para colocar um prato de comida sobre a mesa, a exploração não é refletida pelo trabalhar, por causa da urgência de se sobreviver. Mesmo que a denúncia se dê no espaço urbano, em formato extravagante e com letras garrafais, antes, é preciso suprir a necessidade diária da alimentação, do espaço para pensar. É por isso que a obra de Bruno Coutinho, *Não Trabalhe*, reclame da crise, 2018 reúne favoravelmente, à narrativa proposta, elementos que vão além da identificação do trabalhador com a figura que estampa a impressão de grande formato: um homem negro, sem camisa, de sorriso festivo, abrindo uma garrafa de cerveja. Se a cena de descontração atija a vontade de romper o ciclo do trabalho, nem que seja por algumas horas do dia, o café da manhã que o artista disponibiliza, na rua, gratuitamente, convida o trabalhador a, por um breve momento, sentar, interagir com outros trabalhadores que fazem o mesmo percurso para chegar ao emprego e expressar livremente o seu pensamento, o seu conhecimento empírico e a sua relação com o mundo do trabalho que ele vive, em contraponto aos índices apontados, por meio de gráficos e projeções numéricas, pelos Institutos de Pesquisa, dos quais se ouve falar.

Se a Arte serve à reflexão do espírito, como dizia o filósofo, é impossível apreciá-la de estômago vazio. Neste sentido, tanto Bruno Portella, quanto Rafael Amorim, *Arte pão com ovo*, 2018, apresentam como mote a reflexão social através do alimento, seja um café da manhã ou um pão com ovo. Diferentemente de Bruno, Rafael Amorim, por sua vez, utiliza performance como meio de entrosamento e conexão com as pessoas, devido à cultura culinária do brasileiro, para refundar a proposição de uma arte que não está num sentido externo a ela mesma. O painel feito com sacos de pão vazios, são autorreferentes, apesar da performance, que consiste em percorrer a sala da vernissagem com uma bandeja cheia de pães com ovos, servindo-os aos

convidados. Se a data da abertura de uma exposição pode fazer a arte parecer menos elitista, devido à interação entre pessoas de diversos estratos sociais, cores e méritos acadêmicos, o dia-a-dia relata uma experiência diferente, da qual os trabalhadores comuns não podem usufruir, devido ao horário de trabalho coincidente ao horário dos museus e centros culturais, localizados nas zonas mais ricas da cidade.

As obras apresentadas, portanto, apesar de inevitavelmente únicas em suas proposições, apresentam narrativas que corroboram à leitura de um rompimento, uma vontade revolucionária de quebrar um Sistema que oprime, corrompe e mata. Por isso, todas elas, ao assumir o caráter de objeto único, dentro de um instituição, podem ser lidas individualmente, como um índice, e, conjuntamente, enquanto peças de um quadro maior, que pretende, de alguma maneira, fazer o visitante perceber a si mesmo e as relações de poder que o envolvem, nem que seja por uma tarde.



Lata sobre o corpo do meu pai, 2017
Acrílica e carvão s/ tela / 100x100 cm

Trilogia do pai, 2018

Aline Chagas

Artista Visual, formada em Direção Cinematográfica pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro, graduanda em Gravura pela EBA-UFRJ, natural do Rio de Janeiro, 26 anos, vive e trabalha em Niterói. Seus temas de interesse são genocídio, guerra e América Latina.

Lata sobre o corpo do meu pai, 2017

Acrílica e carvão s/ tela / 100x100 cm



Livro de ocorrências – memórias e apagamentos do meu pai, 2017

Papel paraná, arames, tinta acrílica, spray e monotípias na parte interna / 31x22cm



Tiro, 2018

Xilogravura impressa em camisa



Não trabalhe, reclame da crise, 2018

Lambe-Lambe, 1,68 x 1,18 cm

Bruno Portella

1992. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Artista visual, pesquisador e graduando em Comunicação Visual - Design pela EBA/UFRJ, tendo realizado um intercâmbio de seis meses no IADE-Lisboa. Atualmente, monitora o curso de Experiências Gráficas na EAV - Parque Lage. Seus trabalhos se configuram como exercícios de averiguação das afetividades e subjetividades familiares, de forma quase arqueológica, como potência de linguagem. É coautor do projeto Pão na Chapa. A obra apresentada é um desdobramento da pesquisa iniciada no trabalho de conclusão de curso, contemplado com uma exposição individual na pequena galeria do Centro Cultural Light.



Compro o seu tempo, 2018

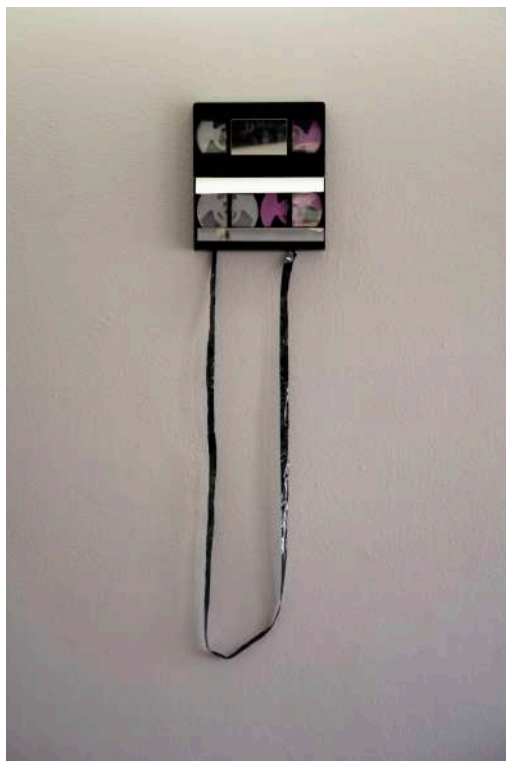




Filmagem e edição: Gabrielle Souza Registro, 4'03"

Carla Santana

Carla Santana (Rio de Janeiro, 1995), graduanda do curso de Artes na Universidade Federal Fluminense. Adentrou ao universo artístico a partir do teatro, onde atuou em peças teatrais, performances, intervenções urbanas e em escolas públicas. Atualmente, desenvolve trabalhos visuais no Ateliê Trovoa, trabalha com direção de arte e ministra oficinas em escolas e bibliotecas. Sua produção perpassa as linguagens do desenho, colagem, escultura, fotografia e audiovisual. Sua pesquisa se relaciona diretamente com os atravessamentos das questões sociais e subjetivas das experiências das mulheres negras no Brasil.

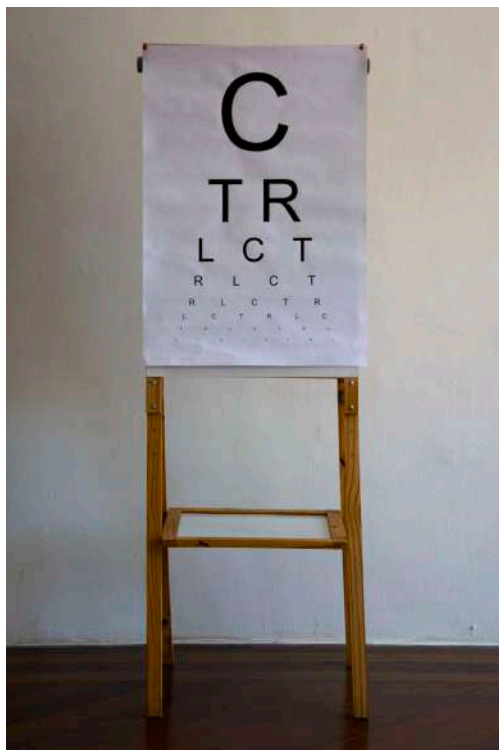


Intrínseco, 2018

Espelhos e tinta acrílica sobre fita VHS, 21,4x37,4x2 cm

Crislaine Tavares

1997. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Artista visual, pesquisadora e graduanda em Gravura pela EBA/UFRJ. Em seus trabalhos explora a abstração lírica e a apropriação de objetos com temas do cotidiano.

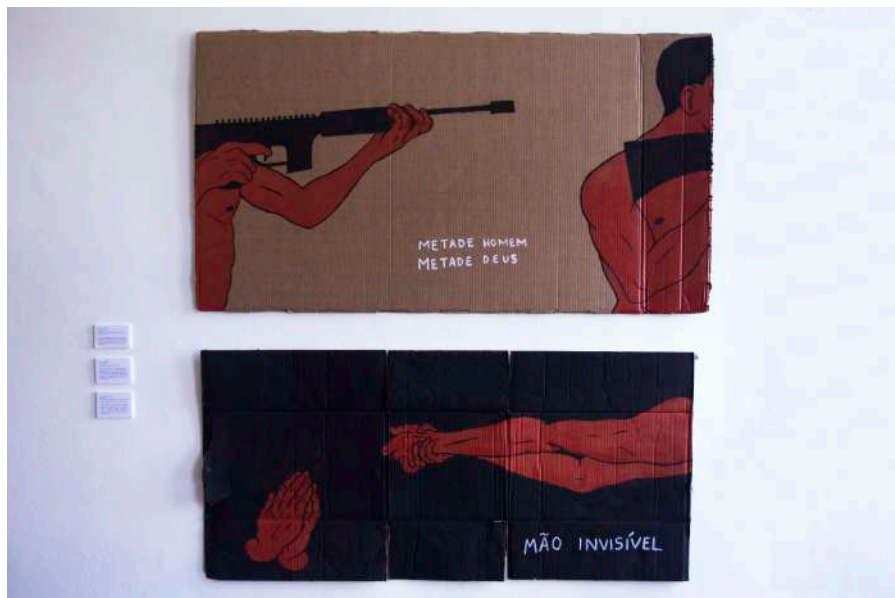


CTRL + A, 2018

Impressão em papel, 59.4 X 84.1 cm

Ian Sant'anna

Nascido em Cabo Frio, RJ, em 1996. Atualmente graduando em Artes Visuais/ Escultura na EBA/UFRJ. Técnico de Informática. Seus trabalhos visam encontrar e descobrir relações entre a tecnologia e o comportamento humano, além de questionar as diferentes formas de controle de uma sociedade.



Série Manobra, 2018

Pintura sobre papelão, 140cm x 75cm e 130cm x 60cm Composto por 'O Meio' e 'Via de mão única'

Mulambö

1995. Trabalha entre São Gonçalo e Saquarema. Artista visual, graduando em Artes pela UFF. Através de materiais e temas encontrados em espaços periféricos debate questões da marginalização da cultura e do corpo suburbano e descentralizado.



Arte pão com ovo, 2018

Instalação, 1,20 x 1,20

Rafael Amorim

Estudante pesquisador no curso de Artes Visuais/Escultura da Escola de Belas Artes – UFRJ, germe de mundo, poeta e interessado em trabalhos que versem sobre sensibilização do comum. Atualmente entende que sua pesquisa artística está atravessada pela prática da escrita e pela reorganização dos espaços e seus signos.





Fogo, destruição e apagamento.

Gabriel Fampa

Aberto o II PEGA no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), temos a oportunidade de entrar em contato com a produção de estudantes dos campos da arte de origens diversas e com diferentes graus de experiência e vivência profissional. Nesta segunda edição do PEGA, cada curador foi encarregado de curar uma pequena ilha de trabalhos a partir dos artistas selecionados para exposição. Minha ilha, localizada na galeria 5 do prédio, contou com a presença de oito artistas, de cujas obras farei aqui uma breve apresentação e tecerei algumas considerações. Como forma introdutória, atento que, diante das obras enviadas durante o processo de seleção, temáticas referentes ao *fogo*, às *destruições* e ao *apagamento* impuseram-se a mim. Adotei essas palavras como espécie de eixo temático que me orientaria a selecionar os oito artistas, como motriz da minha pequena ilha curatorial. Penso, entretanto, que apesar do trabalho curatorial perpassar pela percepção de pontos de contato das diferentes obras que se apresentam, ele deve fazê-lo procurando sempre a valorização individual de cada artista sem mesclá-los numa rede de significações exterior nem os introduzir numa lógica de exemplificação ou ilustração de um determinado tema. Nesse sentido, cada obra a seguir emana sua potência de modo particular; ultrapassa quaisquer noções prévias a respeito do *fogo* e nos leva para territórios outros e evidencia impetuosamente que existem muitas formas de queimar e diversas faces do apagamento.

O artista Rustenico (UFRJ) vem trabalhando com pinturas cuja temática aborda locais abandonados, terrenos baldios e construções esquecidas e deterioradas. As três pinturas que compõem Abandono, vestígios e destruições, expostas no II PEGA, nos oferecem vislumbre de paisagens soturnas. Compostas por barcos atracados cobertos por musgo, destroços de uma casa outrora consumida por um incêndio e um posto de gasolina

em plena explosão, consumido por fogo hostil e fora de controle, essas paisagens emanam singular sensação de impotência diante de um fato em acontecimento; um fato que se consuma nas diferentes temporalidades de uma degradação atuante, de uma deterioração prevista e incorporada. As pinturas, feitas em aquarela e guache e expostas na vertical, uma acima da outra, nos colocam diante de uma estranha perspectiva: a de um observador alheio, que está ali de passagem, diante dos acontecimentos inevitáveis de um mundo assinalado pela desolação. Nas suas pinturas, ressalta Rustenico, evidencia-se a deterioração causada pelo próprio funcionamento natural das coisas: são as mesmas águas que permitem a locomoção do barco que o enferrujam, é o próprio combustível abrigado pelo posto que causa sua eventual explosão. De fato, nas pinturas do artista há um silêncio advindo das situações retratadas: delas, nos parece, sopra o vento seco que vem – em constância – anunciar, ou melhor, sussurrar algo da natureza do fim.

O fogo, sabemos, protagonizou eventos marcantes (e infelizes) no ano de 2018. Diante da brutalidade das perdas causadas pela negligência estatal que levou a incêndios como do Museu Nacional (RJ) e do Prédio da Reitoria (UFRJ) e a inúmeras outras tragédias que vivenciamos nesse ano, obras como a videoinstalação FOGONOPRÉDIO, de Cyanogaster Noctivaga (UFMG), nos chegam com extrema pertinência. Nas imagens emitidas pelos dois televisores que compõem a obra, alternam-se áudios provenientes de notícias sobre o incêndio no Prédio da Reitoria; recortes de telejornais abordando o assassinato do estudante Diego Vieira Machado dentro do campus universitário da UFRJ; acompanhamento das condições da situação nos alojamentos universitários do Rio de Janeiro e cenas da paisagem litorânea da Ilha do Fundão consumida pelo despejo direto e irrestrito de esgoto. O áudio proveniente da obra extrapola os limites da sua própria materialidade e se espalha pela sala expositiva, contaminando a galeria com o tom austero que lhe é próprio. A interessante opção por criar uma videoinstalação composta por duas televisões de tubo e alguns objetos trazidos pela artista, como ossos e algumas figuras religiosas, corrobora com a simultaneidade das tragédias recentes e a dificuldade

subsequente de vivenciar individualmente cada acontecimento. O trabalho emana tom emergencial frente à urgência com que devem ser tratadas as condições que proporcionam eventos retratados, eventos que representam apenas pequena parcela de um escopo de desestruturação e destruição sistemática do patrimônio público e de ameaça às minorias e aos estudantes das instituições públicas. A provocadora escolha pela utilização de notícias dos telejornais corrobora com a entonação urgente, mas, simultaneamente, evidencia como os desastres são absorvidos e articulados numa narrativa espetacular e ineficiente pela mídia. O trabalho da artista é, nesse sentido, marcado pela sugestividade da necessidade de abordagem mais eficiente e ativa frente aos ataques tratados.

O incêndio no Prédio da Reitoria (UFRJ) é também eixo motriz na obra *O lugar do fogo*, de Leonardo Falcão (UFRJ). O artista, estudante de arquitetura na UFRJ, propôs uma intervenção no espaço expositivo do II PEGA concebida a partir do transporte de tijolos provenientes da obra de reestruturação do Prédio da Reitoria, assim como galhos e frutos de abricó-de-macaco - árvore característica conhecida dos estudantes da UFRJ-, da Ilha do Fundão diretamente ao CMAHO. A fim de montar uma estrutura de ressignificação, os objetos foram utilizados para elaboração de um espaço de convivência e troca: com os tijolos, ergueu em circunferência bases para que os visitantes pudessem sentar e estabelecer relações entre si e com os galhos, definiu os limites desse espaço. A organização e a escolha dos materiais se configuraram enquanto potência visual sobressalente: ocupando o centro da galeria em que estava localizada, a obra criou uma espécie de eixo visual e espacial da sala expositiva; um tipo de circularidade se instaurou na galeria e, no centro desse movimento, os visitantes se alocaram. Essa disposição de confluência e centralidade, mais do que estimular conversas entre os visitantes que ocupavam a obra, estabeleceu uma área de relação comunitária - relação característica dos estudantes que vem lutando contra o sucateamento das instituições públicas - no espaço da galeria.

O fogo se alastra: na galeria, sobre o chão, reside um pontual objeto

queimado. É uma porta de madeira, cuja base a sustenta na vertical. A porta tem marcas de queima na sua metade superior; metade preta, praticamente carbonizada. A madeira que compõe seu corpo é de tonalidade escura, de impressões firmes; madeira, aliás, danificada e carcomida pelo tempo. No seu torso, ornamentações simples corroboram com um tronco de natureza bruta e pesada. Na metade superior, queimada, há um olho mágico incomum composto por uma notável lente de aumento. Está é *Habitus Inferni*, obra de Diego Guevara (UFRJ) de visualidade incomum e instigante: dela emana sensação de atração natural que nos provoca em sua direção e, junto de seu corpo, somos impelidos a rodeá-la e a observar a galeria através do olho mágico. A opção estratégica de localizar a obra frontalmente em relação ao centro da sala é interessante: através da sua lente óptica, o espaço é distorcido, as outras obras são contaminadas pela estranheza que o objeto emana e tornam-se grandes ou pequenos dependendo da distância que se toma em relação à lente. Devido à materialidade da madeira e de sua estatura imponente característica, o objeto cria uma espécie de marco imagético vertical na sala, uma espécie de referência visual/espacial. Ele é trazido ao espaço marcado por sua funcionalidade original, mas invés de fracionar o espaço entre um dentro e um fora, a porta do artista - descolada de uma parede - atíça o pensamento e nos remete, como outras obras de Diego, a uma realidade não visual, não espacial e não material regida pela imaginação e desafiadora da lógica espacial. A porta nos chega como uma forma de vestígio que ressoa vibrações de esfera outra, infernal, talvez. Seu corpo tangencia algo que as palavras se mostram insuficientes para descrever – as minhas, pelo menos, me faltam diante de seu enigma. A porta, sente-se, é capaz de abrir caminhos para um universo outro, de natureza velada e labiríntica, do qual temos pequeno vislumbre quando observamos através do olho, que nos chega, certamente, mágico.

Em determinado momento, durante a abertura do II PEGA, Nelson Almeida (UFRJ), artista negro, trajando luvas brancas e vestimentas pretas, apoiado com os joelhos e mãos no chão, esfregava uma borracha branca no chão da galeria, cruzando por entre visitantes e obras expostas. O artista

realizava sua ação Sem Título (Apagamento). A posição corporal que assume, marcada pelo trabalho braçal e de limpeza do chão do espaço institucional, é de subserviência. Espaço este historicamente gerido, ocupado e frequentado por brancos, apoiando-se no serviço da população negra para manutenção e limpeza. A posição a que o artista se submete advém, nas palavras de Nelson, “da intencionalidade de provocar no outro a sensação de superioridade, ou criar uma relação de submisso/dominador com o artista e o observador”. O ato de apagar, ato simbólico, estabelece relação com a exclusão da população negra dos espaços institucionais, atravessada pelo silenciamento frente a essa opressão e negação de qualquer relação de igualdade. A utilização de uma borracha pelo artista nos chega como indicativo - mais do que de uma limpeza - de um apagamento, propriamente; apagamento da existência negra de seções pré-estabelecidas dos espaços públicos. Uma estranha continuidade das atividades naturais de uma abertura de exposição – como conversas paralelas e encontros afetivos alheios – que paira sobre galeria diante de sua proposta é incorporada pela obra ao comunicar-se com a aceitação e naturalização dos processos escravocratas e de apagamento contemporâneos da população negra.

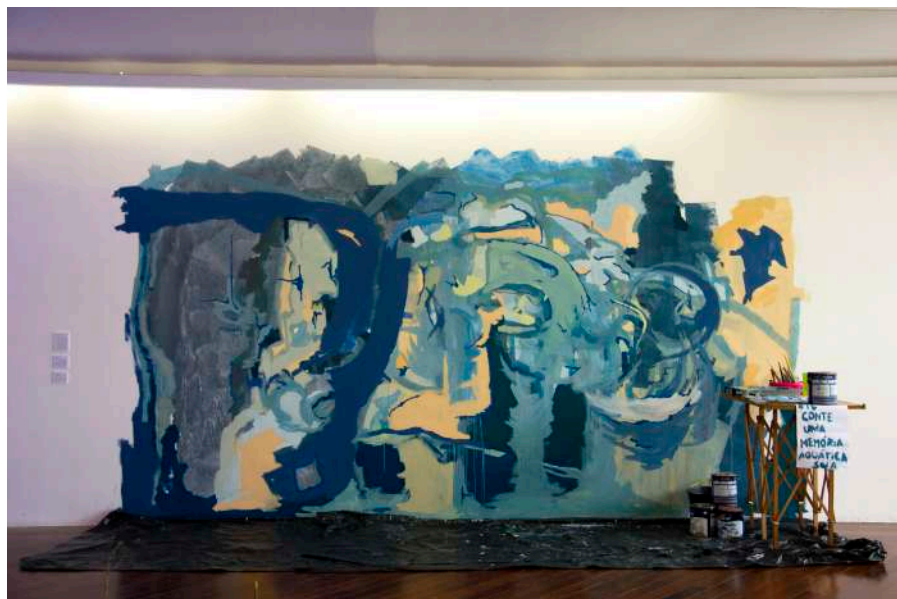
Diante da conjuntura político-institucional que se arma no país, a ação Fraco fio da memória, de Ella Franz Rafa (UERJ), realizada durante a abertura do II PEGA, chega com pertinência e importância. Na rua adjacente ao prédio do CMAHO, a artista, vestida em preto, sentada em um banco de madeira, com uma bandeira nacional em colo, deu início a sua ação: descosturar, com as mãos, a bandeira do Brasil. Fio por fio, Ella desconstrói sua imagem, destece suas cores. E, em uma decisão estratégica no trabalho, interrompe sua ação quando sua descostura chega nas palavras ordem e progresso. Após a ação na rua, a artista levou a bandeira - a metade que permaneceu - para dentro do CMAHO e a amarrou nos corrimões da escada principal do prédio. Ao visitar as galerias do II PEGA, passa-se pela imagem da bandeira nacional esgarçada - imagem potente que atesta invariavelmente os ataques à cultura e ao patrimônio nacional que nos anos recentes têm se intensificado de forma arrebatadora. Dentro

do enorme escopo das hostilidades, perpassam o sucateamento e ameaça de privatização da UERJ (e outras instituições), o incêndio do Museu Nacional (RJ) e do Prédio da Reitoria (UFRJ), congelamentos de verbas e a negligência com o próprio CMAHO. O sucateamento leva às destruições e aos apagamentos. O ato de descostura de um símbolo nacional é, parecidos, um ato simbólico em si, de apagamento de uma história e de anulação gradual de uma memória coletiva. Os fios, vão-se pelos ares em direção ao nada e ao esquecimento. A bandeira, que tem sobrevida repartida, atesta para condição processual e contínua desses ataques. E o caráter público da performance, que ocorre aos olhos dos transeuntes do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro, nos faz pensar na própria impressionante nitidez com que esses ataques são desferidos contra nós.

A obra de William Araujo (UERJ) parte de uma ação cujo mote perpassa também pela evidenciação de uma situação de crise da instituição pública. Em Traçado Exclusivo/Desenho Público, o artista expõe duas fotografias de 90cm x 95cm instaladas em paredes perpendiculares uma a outra, aproveitando-se do canto da sala expositiva. As imagens são o registro de uma ação realizada por William na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) na qual escreve com um giz branco, ao longo do chão do corredor que conecta a porta do Instituto de Artes da instituição a uma das principais saídas do pavilhão universitário João Lyra Filho, frases retiradas de comunicados oficiais da universidade que relatam a crise enfrentada pela comunidade da UERJ. As duas fotografias registram, no mesmo enquadramento, o corredor onde a ação foi realizada - uma capta o momento imediatamente após a frase ter sido escrita, ainda com as palavras pulsando branco no chão; a outra capta momento posterior, no qual a linha, já com o passar dos dias, apagou-se sob o caminhar dos estudantes pelo corredor. A escolha pela ocupação espacial em perpendicular é interessante, configura estranha sensação de simultaneidade a duas imagens de temporalidades distintas - mais do que reafirmar a linearidade temporal e narrativa da ação, que vai da presença ao esvaimento, o posicionamento da obra remete a um processo de encontro dessas duas imagens. O resultado desse encontro vem em silêncio grave fecundo,

emanado do fundo do corredor duplicado. Na dualidade criada pela obra, o espaço, parece-nos, permanece resistindo à crise e clama pela necessidade de ocupação, que vem sendo realizada arduamente por alunos e professores; e a crise, por sua vez, penetra sistematicamente de forma ardilosa e desafiadora.

Nos momentos iniciais da abertura do II PEGA, Ana Almeida (UERJ), chegou ao espaço expositivo e posicionou-se em cima de um extenso pano preto, diante de uma longa extensão de parede branca desocupada. Com pincel em mãos e próxima a alguns baldes de tinta, na presença de um crescente fluxo de visitantes na sala, iniciou um processo que se estenderia por dez dias: a pintura de toda área dessa parede branca desocupada. Na mesa em que estavam as tintas, havia uma chamada, uma impressão que convidava os visitantes a contarem suas memórias aquáticas à artista. Enquanto a relação entre artista e visitante se desdobrava nas histórias contadas, Ana pintava conforme ouvia, entendendo como provocação o universo imaginativo das histórias narradas e dosando a parede com pinceladas de tonalidades referentes ao universo aquático. Assim se configurava a execução de sua pintura performativa Memórias aquáticas – Construção e destruição aberta. A possibilidade de acompanhamento do processo da pintura, no qual o corpo da artista se coloca como ativo e presente ao espaço expositivo, esteve em sintonia com a pintura fluída natural ao seu trabalho. Ao se colocar presente e ao conversar com os participantes, Ana concebe uma situação oportuna de valorização dos processos de trocas pessoais e propõe uma memória coletiva encarnada nas pinceladas. Ao final do tempo de exposição, a artista fará um convite público a todos os interessados para pintar a parede de volta a sua cor original – branca -, realizando um ato de apagamento. Esse apagamento, mais do que encaminhar as memórias ao esquecimento, as livra de uma representação material ao passo que as eterniza sob as paredes do prédio. O apagamento que a artista propõe, enquanto ato simbólico, é uma espécie de vértice dessa situação proposta, onde, a partir de uma energia conjunta - a mesma energia que provocou as direções das pinceladas - realiza-se uma catarse ativa, que não perpassa, acredito, pelo esquecimento ou pela destruição no sentido de perda, mas pela produção de sentido e de vivência. A artista nos oferece a vivência de um processo que é ciclo, que se inicia e termina, que percebe a vida e o fazer artístico enquanto ato processual e contínuo.





Memórias aquáticas – Construção e destruição aberta, 2018

Pintura da parede da sala expositiva
Tinta acrílica, pincel, rolo, balde e mesa.

Ana Almeida

Artista carioca de 24 anos, estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, na universidade Virginia Commonwealth University, em Richmond VA, formada em Desenho Industrial pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Co-fundadora do grupo Trovoa, de mulheres negras e periféricas artistas visuais. Se interessa pela pintura enquanto necessidade do corpo mais do que como produto final, pinta paisagens abstratas de memórias aquáticas, tendo a água como elemento presente durante o processo, estuda a fragilidade das lembranças através dos materiais. Participou da residência e

exposição no Valongo Festival Internacional da Imagem. Finalista do Prêmio EDP das Artes, do Instituto Tomie Ohtake. Dentre suas exposições recentes estão a individual na Sala Cândido de Carvalho da Fundação de Arte de Niterói; Vesícula, no espaço Breu; Pousa de Emergência na Caixa Preta e Mostra Superfícies no Galpão Bela Maré.



FOGONOPRÉDIO, 2016-2018

vídeo-objeto / vídeo instalação

TVs TRC, vídeo digital

Dimensão aproximada: 1m x 60cm



Cyanogaster Noctivaga

Carô. NOCTIVAGA. Pombagyrá Cygana. arte inútil, flopage, etc. trabalhos gráficos no amor. freelancer. impressão barata. diagramo sua vida em 3 dias. trabalho de camping em fenômenos urbanos, sobrevivendo na metrópole. artes práticas.



Habitus Inferni, 2018

Objeto queimado.

Porta de madeira queimada e lente (200x60cm)

Diego Guevara

Diego Guevara, artista plástico nascido no ano de 1989 na cidade de Bogotá-Colômbia. Se formou como artista visual na Universidade Nacional da Colômbia no ano 2012. E fez pós graduação na EBA, Universidade Federal do Rio de Janeiro na linha de Linguagens Visuais. Desde então tem participado de diversas palestras e exposições, abordando linguagens plásticas e a produção de imagens explorando materias como o Fogo. Atualmente mora e trabalha no Rio de Janeiro.



Fraco fio da memória, 2018

Descostura à mão

Bandeira do Brasil, corpo, cadeira

Ella Franz Ráfa

Ella estuda artes na UERJ, é uma puta fudida e sem grana. Em seu trabalho experimenta/pesquisa questões de memória, corpo e feminilidade. Como boa trouxa ainda espera que as/es artistas sejam reconhecidas/es e fomentadas em vida.

SISTEMA DE ARTE, NÓS PRECISAMOS DE SUPORTE.
Matheusa vive!



Frágil fortuna, 2018

Apropriação de material

Material de construção proveniente do incêndio da EBA/UFRJ



Leonardo Falcão

Estudante de Arquitetura da UFRJ, tem feito experimentações construtivas com resíduos de materiais da construção civil, especialmente provenientes da obra de recuperação do incêndio que afetou o edifício em que estuda (prédio da reitoria - EBA/UFRJ). Tem trabalhado e experimentado com instalações, intervenções temporárias e projetos permanentes.



Sem Título (Apagamento), 2018

Performance e apresentação do objeto
Materiais e dimensões variáveis.

A ação Apagamento relata o processo traumático que é ser destituído de memórias e quer provocar em quem tem o privilégio de consentir a sensação de ausência. A ação consiste na realização de um serviço de apagamento no espaço expositivo durante abertura: com uma borracha, o artista limpa, com as mãos, o chão da sala durante a abertura da exposição. Como índice da performance, o artista expõe os vestígios da ação - as borrachas desgastadas - como tentativa de manter as memórias e os afetos e não os deixar se tornarem devaneios.



Nelson Almeida

Graduando em Artes Visuais pela EBA/UFRJ, utiliza seu convívio com a instituição para refletir sobre uma noção de sistematização do fazer artístico como método contemporâneo de produção, ou seja, tenta perceber até que ponto o artista é o criador e a obra é criatura percebendo os limites acerca da disposição do corpo preto com esse tipo de relação submissa.



Abandonos, vestígios e destruições, 2018

Aquarela e Guache

Papel canson 300g

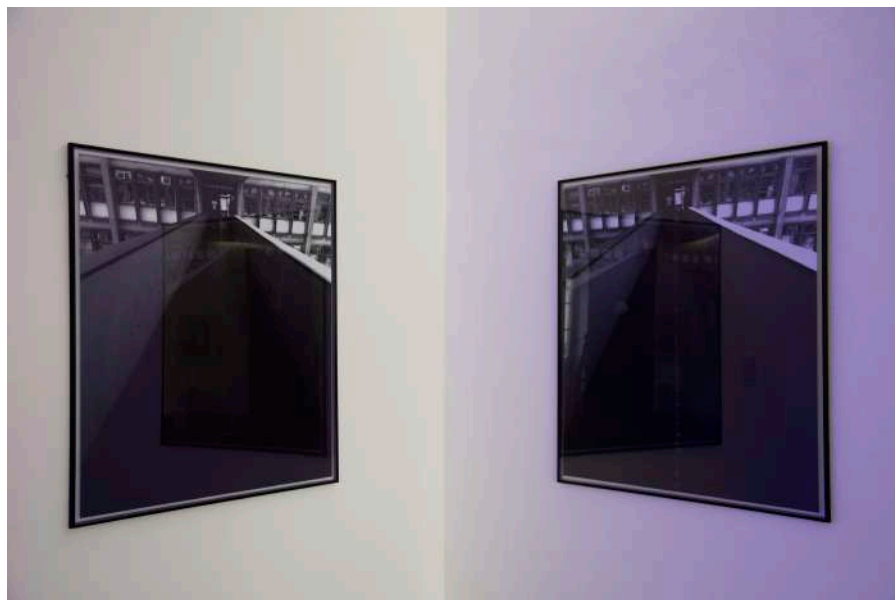
21x30 cm

Rustenico

Natural de Fortaleza - CE, mora no Rio desde 2015 para estudar licenciatura em artes plásticas na Escola de Belas Artes. Em 2018, muda de curso para Pintura.

Trabalha como ilustrador profissional e cria estampas de camisetas para o público Nerd/Geek de países como EUA, Canadá, Inglaterra, Irlanda, Polônia e Alemanha. Entrou para EBA com objetivo de aprimorar seu trabalho, estudar fundamentos da arte tradicional e fugir um pouco da arte digital. Atualmente tem desenvolvido interesse pelo cruzamento das técnicas em aquarela e guache com ambientes caracterizados pelo abandono e desolamento.





Traçado Exclusivo/Desenho Público

Instalação/Fotografia
Fotografia impressa, moldura.
90cm x 95cm

Traçado Exclusivo/Desenho Público foi uma performance/instalação/intervenção realizada no Campus da UERJ, no momento em que a crise que assombra a educação pública assumiu um de seus pontos mais críticos. O trabalho consistiu em uma linha textual transcrita a giz no chão da universidade, no percurso entre a porta do instituto de artes (11º andar) e uma das principais saídas do Pavilhão João Lyra Filho. A linha foi composta por frases retiradas de comunicados e notas oficiais da universidade que relatavam a crise enfrentada pela comunidade da UERJ.

William Araujo

Estudante cotista do curso de Artes Visuais na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Bolsista PIBIC com pesquisa vinculada ao projeto “Arquitetura de Artista: a construção de poéticas contemporâneas”. Artista Visual e Educador.



Entre o corpo e a letra, está aí o artista?

Lucas Alberto

Ao escolher o grupo de trabalhos para compor esse recorte curatorial, me atentei para os atritos entre o corpo e a letra. Movido principalmente pelas necessidades de expansão da ideia de leitura para além da atividade de decodificação das palavras e para a escrita como uma prática corpórea de enunciação de si e espacialização do sujeito, reuni obras que trabalhavam com a palavra e a linha.

As obras selecionadas, atravessam a permanente dúvida: o corpo cria linguagem, ou a linguagem cria o corpo? Longe de pretender respondê-la, essas evocam os lugares permeados por essa pergunta. Elementos que se repetem nas obras parecem retomar na atividade artística, uma investida narrativa, em que o artista narrador se busca entrelinhas. A atividade narrativa é trabalho de incorporação; ao partilhar seu corpo, o artista convida o outro para contar junto uma história.

Barbara Bandini apresenta em IN PLANTA, um vaso de planta moldado como região pélvica, apresentando-se na parte frontal uma vagina, da terra suportada nesse ventre nasce uma comigo-ninguém-pode. A cerâmica e a terra relembram as fertilidades contidas na ação de dar forma. A palavra surge no poema Grito, narrado ao lado do vaso e de oito miniaturas, entregues e mulheres que escutam a artista. A voz e o barro compartilham algo de primordial, uma miríade de possibilidades enunciativas. A artista se posiciona entre a voz e o barro, conformando a cerâmica e fazendo dela nascer uma implicação política, tomada voz em sua narração do poema.

Nos trabalhos de Mozileide Neri o livro que se transforma em objeto. As leituras se transmutam em gestos e as palavras conformam coisas. Em Livro

Brinquedo e Livro Caxixi, a artista cria, a partir de livros, objetos interativos. Os dois expostos remetem ao universo sonoro, a interação que o público realiza em contato com eles parece reativar as palavras uma vez grafadas entre as páginas, materializando-as em gestos. A intervenção da artista, que lida com objetos interativos para pessoas cegas e com baixa visão, relembra o campo ampliado da leitura. Percebe-se que a leitura não é meramente visual, estando todo o corpo constantemente realizando leituras das mais diversas.

Pedro Pessanha propõe Instruções para uma escuta/ instruções para uma fala, linhas, formas e palavras impressas em papéis A4 que podiam ser levados pelo público, sugerem ações do espectador para montar um objeto similar ao gramofone. Aqui também as palavras se tornam gestos, sugerem movimentos no corpo do espectador, que ao manusear as folhas transforma o corpo das palavras, operando dobras e reviravoltas em suas estruturas de acordo com a impressão e formato das dobraduras.

Tomando o sentido romano de “texto” como “aquilo que se tece”, encontramos na linha o elemento primeiro da linguagem, o corpo do artista, ao desenhar e ser desenhado por esses fios, tece suas narrativas, transforma linhas em letras, produz sua história em palavras, escreve livros de gestos. Esse lugar entre corpo e letra é proposto ao espectador, que não se situa aqui apenas como leitor, mas como interlocutor, pois precisa dar conta dos pedaços de palavras unidos a pedaços de coisas que os artistas lhe propõem. A narrativa implicada em obra expõe a realidade fragmentada e pede emprestado o corpo do espectador para recompô-la, recortá-la, colá-la, reinventá-la implicando-se como parte integrante do trabalho.

Em Paisagens Corporais, a artista Isabelle Fernandes conta-nos seu corpo em linha. “Partindo de meu próprio corpo, realizo desenhos a partir do campo de visão dos meus seios e barriga quando estou em determinada posição”, ela conta. A artista é precisa em sua estratégia política de transcrever em paisagem um corpo constantemente estigmatizados por um padrão vigente. As linhas do corpo se refazem em linhas vermelhas costuradas em faixa de algodão.

Como na atividade aracniana, nesses trabalhos, a matéria de si vira linha, teia que captura o outro, e toda experiência que a atravessa. No trabalho *Limites em Corpo*, a artista Mirna Machado cria uma teia de ativação. Com fios vermelhos, dispostos em um canto da parede, inventa-se um espaço onde o corpo é convidado a habitar. Quando ativa a instalação, o corpo de Mirna vai gradualmente se transmutando em teia, conforme se movimenta dentro da espécie de teia, as linhas de seu corpo encontram as linhas vermelhas, e gradualmente suas fronteiras vão sendo realinhadas, criando uma nova dimensão espacial-corpórea.

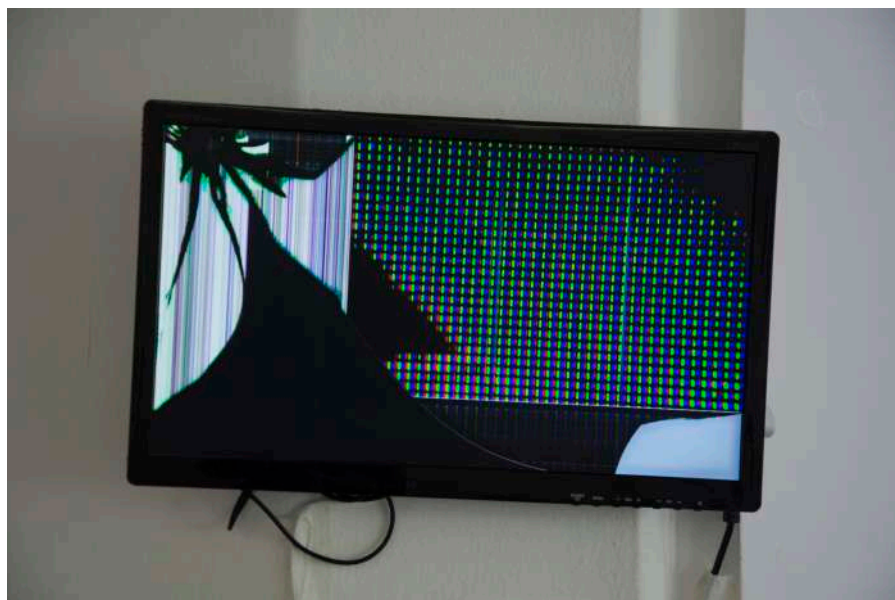
O artista, como também na atividade da aranha, cria com sua obra um tecido cotidiano que tem sua costura partilhada, nele as histórias se complementam e permanecem abertas ao outro, os diários não se fecham, e as criações de si em letras permanecem como sementes, conservando sua potência germinativa e criadora. Essa proposta ressoa nos trabalhos de Rodrigo Pinheiro. Histórias de três aparições de um fim de ano: uma aranha, uma gripe e um silêncio; são contadas pelo artista em *Diário, Aparição I - (passeio com) aranha e Aparição III - (silêncio)*. O diário em que narra esses acontecimentos em palavras também tem aspecto curioso, é revestido por fita isolante. Permanecendo com a parte adesiva exposta, ao manusearmos o livro, ficamos grudados, como se fossemos capturados pelas narrativas propostas pelo artista, assim como na teia de aranha.

Capturados na teia entre linhas e letras, os artistas reinventam seus alfabetos, visitando novos lugares de encontro e abandono de si, emprestando o corpo ao mundo, e partilhando um mundo em letras, anunciando: nada se escreve sozinho, e toda escrita é interminável, incessante. O trabalho *Informação Fragmentada*, de Amauri, dá notícias sobre essa incessante busca de significado e enunciações de Si. Seu vídeo apresenta alguns letreiros digitais com palavras incompletas, não podendo ser lidas integralmente. A palavra se revira como conjunto de letras e revela um significado oculto. As fragmentadas formas de enunciação de si também parecem como pedaços de palavras tentando se reunir a pedaços de coisas. O artista tenta surgir

entre corpo e letra, entre a interpretação e a palavra, operando rachaduras, linhas de contato entre sujeito e mundo.

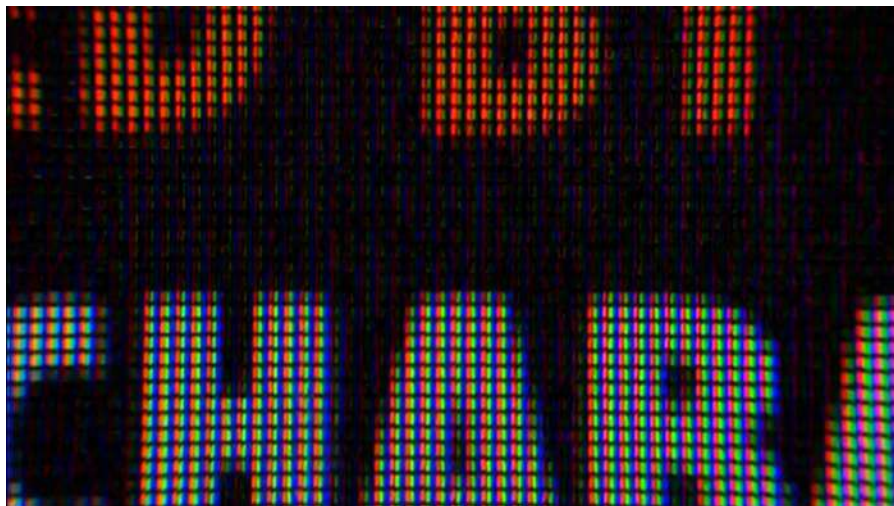
Entre as linhas das letras e as linhas do corpo, histórias se costuram, o artista tenta dar conta de uma vida em letras, desenhos, linhas e rastros. Narrando-se em obra, transforma-se em espaço a ser visitado pelo outro. A espacialização do sujeito se desdobra na arte contemporânea, e é forte senha para pensarmos a identidade de forma plural. Julia França em *Sim Senhora*, escreve cordéis autobiográficos em suportes mais diversos, portas, linhas, tábuas de madeira, pedaços de mundo. Julia se torna mundo.

Entre o corpo e a letra, está aí o sujeito? Não se sabe, mas é certo que os artistas aqui acompanhados desenharam rachaduras que brincam com a linguagem, reorganizam o discurso e reinventam o mundo. A atividade poética é política em sua torção que opera na palavra, na imagem e nas moveidas fronteiras entre o eu, o outro e o mundo.



Informação Esquartejada, 2018

Videoarte, 0m53s



Amauri

1997. Vive e trabalha em Niterói. Artista e pesquisador, graduando em Artes na UFF. Seus trabalhos investigam como a criação, distribuição, uso e manipulação da informação são atividades econômicas, políticas e culturais caóticas e concentradas.

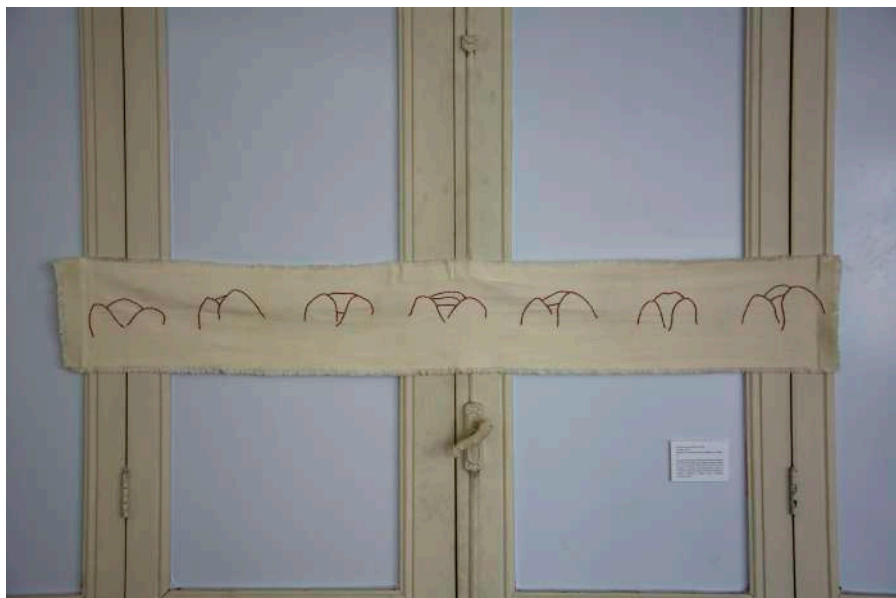


INPLANTA, 2017

Cerâmica, Barro queimado, 40x20 cm

Bárbara Bandini

1988. Nascida e atuante no Rio de Janeiro. Artista e pesquisadora, graduanda em Artes Visuais na UERJ. Seus trabalhos possuem duas principais linhas de atuação, questões do feminino voltadas para o feminismo e questões sobre memória. É integrante do coletivo O Círculo e vencedora do IX Prêmio de Extensão Professora Maria Theresinha do Prado Valladares.

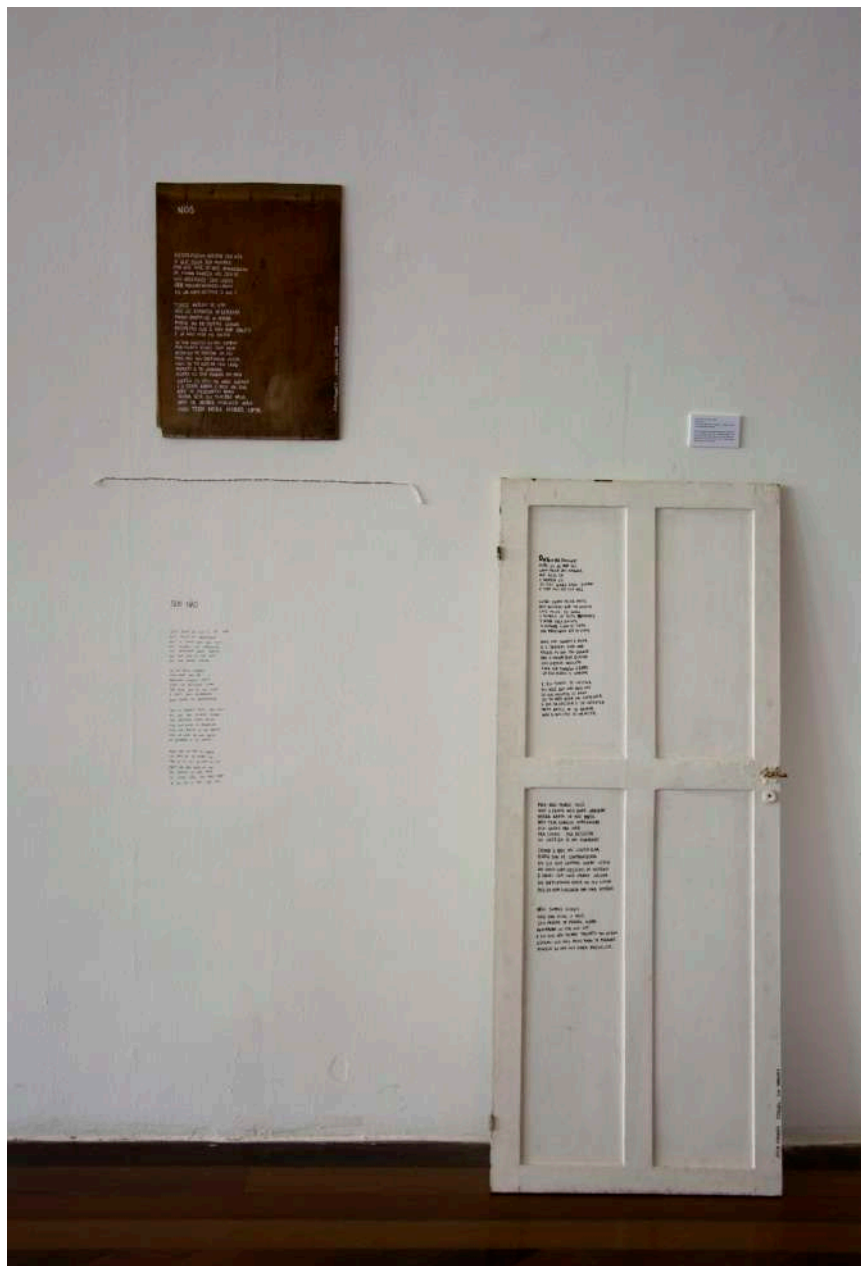


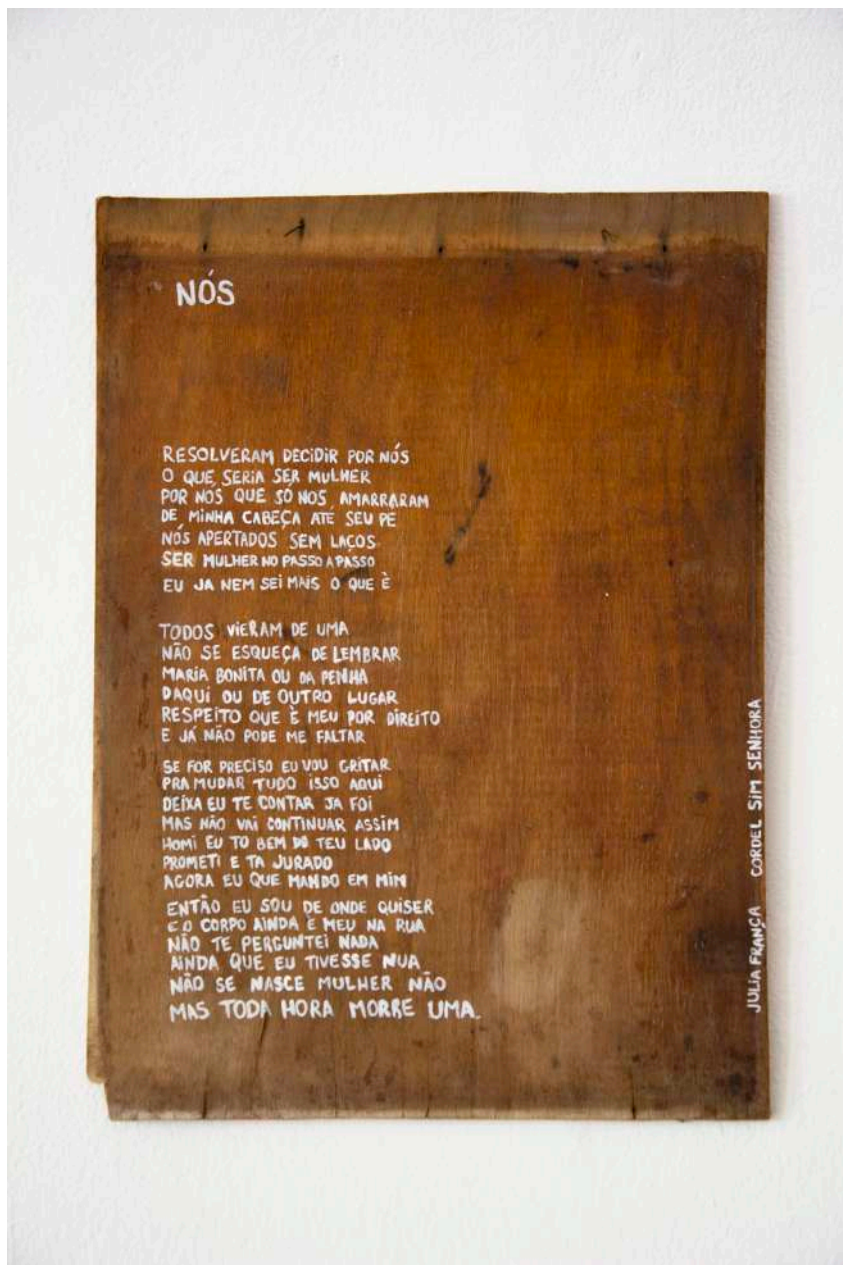
Paisagens corporais #1, 2018

Bordados à mão em tecido de algodão cru, 128x20 cm

Isabelle Cesário

Graduanda em Artes Visuais pela EBA/UFRJ. Nasceu em 1995 em São José dos Campos, interior de São Paulo e atualmente reside no Rio de Janeiro. Seus trabalhos expressam questionamentos sobre o controle do corpo feminino, sobretudo criticando os padrões estéticos criados pela sociedade contemporânea.





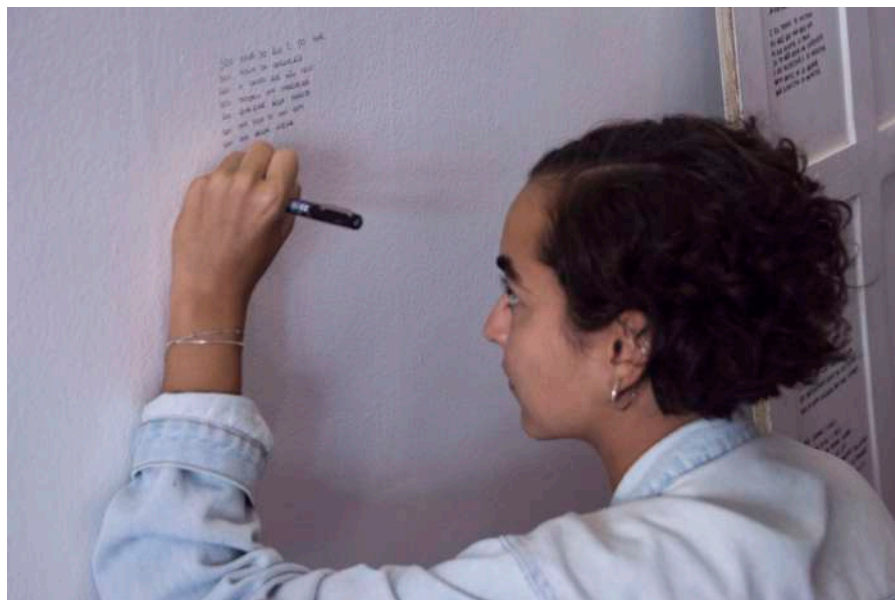
NÓS

RESOLVERAM DECIDIR POR NÓS
O QUE SERIA SER MULHER
POR NÓS QUE SÓ NOS, AMARRARAM
DE MINHA CABEÇA ATE SEU PE
NÓS APERTADOS SEM LACOS.
SER MULHER NO PASSO A PASSO
EU JA NEM SEI MAIS O QUE É

TODOS VIERAM DE UMA
NÃO SE ESQUEÇA DE LEMBRAR
MARIA BONITA OU DA PENHA
DAQUI OU DE OUTRO LUGAR
RESPEITO QUE É MEU POR DIREITO
E JÁ NÃO PODE ME FALTAR

SE FOR PRECISO EU VOU CAITAR
PRA MUDAR TUDO ISSO AQUI
DEIXA EU TE CONTAR JA FOI
MAS NÃO VAI CONTINUAR ASSIM
HOMI EU TO BEM DO TEU LADO
PROMETI E TA JURADO
AGORA EU QUE MANDO EM MIM
ENTÃO EU SOU DE ONDE QUISER
E O CORPO AINDA É MEU NA RUA
NÃO TE PERGUNTEI NADA
AINDA QUE EU TIVESSE NUA
NÃO SE MASCE MULHER NÃO
MAS TODA HORA MORRE UMA.

JULIA FRANÇA - CORDEL SIM SENHORA



Cordel sim senhora, 2018

Escrita em diferentes suportes, madeira, porta, linha, dimensões variáveis.

Júlia França

1997. Nordestina, artista graduanda em Artes pela UFF. Trabalha usando da “tradicionalidade” da poesia de cordel, busca descobrir novos espaços e plataformas e pensa ainda numa ressignificação desse lugar entre lá e aqui.





Limites em corpo, 2018

linha de lã

Mirna Machado

1994. Vive no Rio de Janeiro. Artista e pesquisadora, graduanda em Artes na UFF. O trabalho limites em corpo é um desdobramento de uma pesquisa com o corpo e o objeto linha, que se coloca como uma instalação-performance, onde a linha metaforicamente representa os limites impostos em nossos corpos, e o rompimento destes.

Livro-brinquedo, 2018



Técnica mista sobre livro/Livro, papel cartão, plástico, linha para crochê, miçangas e cola, 14 x 18 x 0,3 cm



Técnica mista sobre livro/Livro, sementes, barbante, resina e cola, 9 x 4 x 3,5 cm

Mozileide Neri

Vive no Rio de Janeiro. Poetisa, contista e artista plástica. Graduada em Produção Cultural e pós-graduada em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação, ambos pelo IFRJ/Nilópolis. Seus trabalhos sugerem uma reflexão sobre arte, o incentivo à leitura de obras de arte, o lugar do livro no mundo contemporâneo e o conteúdo conceitual, simbólico e narrativo do objeto livro.



Instruções para uma escuta/ Instruções para uma fala, 2018

Xerox e fotografia digital
Fotografias por Alice Nin



Pedro Pessanha

1995. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Artista e pesquisador, graduando em Artes na UFF. Seus trabalhos questionam dos limites entre a figura e o fundo, a palavra e a página: o quanto um depende do outro para se definir - ao mesmo tempo que pensam sempre em estratégias possíveis para tornar essas fronteiras mais porosas.



Diário (armadilha para memória) / Aparições, 2017-2018

Livro-objeto (livro, fita isolante)

21 cm x 15 cm x 0,3 cm



Diário / Aparição I. (passeio com) Aranha, 2017-2018

Vídeo 02:27 min.



Diário / Aparição III. Silêncio, 2017-2018

*Estetoscópio de diafragma encapsulado a vácuo em uma esfera de vidro
... (dimensão do silêncio)*



Rodrigo Pinheiro

Rodrigo Pinheiro Rodrigo Pinheiro (Rio de Janeiro, 1994) é artista pesquisador, graduando do curso de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Seu trabalho interessa-se por sensibilizar o corpo acerca de seus limites e “desformações” no espaço-tempo, uma busca por mutar o curso irrevogável de transformação de todas as coisas e, nesse sentido, de nossa condição material.

Vestígios, rastros e ecos do passado

Natalia Candido

Quando fatos passados deixam marcas no presente temos como consequência os vestígios dessas ações. Seus rastros se transformam em resistência, um existir através da vida, dor e cura. Ao se colocarem diante do enigma da angústia, revelam-se gestos que tentam prender e suspender no tempo, na captura do ausente. Não conseguimos agir diante dele, apenas nos resta refletir diante de suas repetições e tentativas de aprisionamento do momento.

A existência desses vestígios são a resistência de suas vidas, representa a religação consciente de que o corpo na sua condição mais exterior, viveu e deixou sua marca, sinal que algo sucedeu e alguém passou por aqui. A finitude é a *presentificação* da situação, seu vestígio, sua resistência.

Precisamos todos os dias lidar com a impermanência de nossas vidas e a rejeição/ não-pertencimento/ objetificação dos nossos corpos. Relembrar os passos que estou “corpo”, transformar a matéria e o material em outra coisa, resignificando nosso olhar. Recolocar os objetos em uma outra forma, fazendo com que atravesse nossos sentidos e resignifique. As ações e experiências vividas pelos artistas se transformam em objeto de arte, e o compartilhamento dessas experiências estabelece relações entre o estético e fundir-se em uma causa comum. A vida se torna arte e decompõe o ego servindo de elemento, o sujeito fruí, criando o sentimento de pertencer e entrar em composição. O fundir-se no coletivo até se perder naquilo que pretende expressar os contornos, fundir-se em uma causa comum.

Em, *Mãos*, 2017, podemos ter contato com a pesquisa iniciada por Matheusa Passareli, que teve sua vida abreviada de forma brutal em 2018. Aline Beatriz explora a performance através das fotos, de modo que as suas

pesquisas iniciais são conta da sua vivência corporal enquanto gênero fluido e essa experiência fica bastante evidente ao longo das fotografia, onde vemos a escolha do contraste entre seu tom de pele e o fundo rosa. Quando mexe com nossos sentimentos e emoções ao olharmos as perfurações em sua pele, a fotografia de Aline Beatriz capta o grotesco do gesto com delicadeza. O quão frágil são nossos corpos e vivências.

Em *Rastros I e II*, Clara Machado, deixa o rastro do seu corpo impresso na manta e no travesseiro, sendo essas as últimas testemunhas do gesto feito no passado. A artista escolhe objetos que nos remetem a afetos e lembranças familiares na manta estendida na parede com o carimbo em vermelho do seu corpo. O travesseiro é pregado na parede e logo acima há um prego perfurado em que dá instabilidade, tornando-se a presença de algo obscuro ali.

Ao registrar sua memória pessoal em *Montanhas um inventário poético*, Ana Klaus, cria um presentificação da memória e do passado, buscando trazer de volta para o presente a possibilidade de recriar uma cartografia própria e entender o passado utilizando recursos de definição particular que a artista cria. Assim, gera uma captura a partir da reflexão de captura do passado no gesto presente, em uma captura de algo que já não se pode mais tocar a não ser através de recriações.

Já em *Como cristalizar afetos* ao tratar intensamente sobre a memória, Alice Ferraro, em um ato radical de lidar com o passado, apresenta um vestígio que ocorre na transformação de objetos, remetendo ao lúdico, ao infantil, ao feminino, em uma outra coisa. A exteriorização do objeto se transforma em outra coisa, uma massa transparente que derrete o passado e absorve do objeto mostrando sua presença passageira. Ao transformar os objetos em simbólico almeja capturar o tempo.

Um outro formato de refletir sobre o tempo é na efemeridade da produção artística de Nathan Braga, *Sempre Viva*, coroa de flores com faixa escrita com o título da produção plástica. Aqui o fim é um conceito que o artista

explora, a brevidade e o efêmero do material utilizado, o fascínio está na atitude de deixar o desgaste e a finitude, lidando com o vestígio que o objeto deixa e sua mudança ao longo do percurso da exposição.

Por outro lado, temos *Só alguma sensação* de Mônica Coster, que nos faz refletir sobre algo que é um tabu em nossa sociedade. Na tentativa de desvendar o mistério que acerca a morte em seu vídeo sem som, podemos ler na legenda uma poema e ver na tela trabalhadores de uma funerária transportando o corpo de sua tia. Sem mitificar o ato e o mostrando de maneira crua e analógica através da TV, propositalmente escolhida para que seja as versões de tubo, torna eterno aquele evento momentâneo através do vídeo em *looping*, na tentativa de recuperar no futuro o acesso ao processo e evento.

Uma outra forma de lidar com os rastros e agarrar o simbólico está presente em o *Papel da mulher*, Luana Santoro, um artefato em formato de vulva a partir de jornais com notícias relacionadas ao gênero feminino, que lida com a ambivalência entre significado das palavras e a sua materialidade. A artista traz à tona os papéis enfrentados pelas mulheres no mundo contemporâneo aderindo a sua materialidade.

Na performance que aconteceu no dia da abertura da exposição, tivemos a apresentação feita por Jessica Louzada, intitulada *Raimunda*, que em sua pesquisa artística busca questionar / tensionar as questões raciais vividas pelos povos de cor no território brasileiro, lidando com crenças simbólica na sociedade brasileira. Investigação sobre o pertencimento e a identidade são palavras essenciais na performance, posto que essa é uma busca da ancestralidade como refúgio.

Diante da busca em alcançar a reflexão através da arte, em algo que está ali como vestígio do qual se desvenda o mistério em sua pura exterioridade. Na busca de recuperar algo perdido pelo tempo, efemeridade e ausências reconfiguram o evento que ecoa através dos artefatos utilizados para lidar e atualizar o simbólico com suas metáforas sobre vida, morte, gênero e

acontecimento que estão diante de todos nós. Promovendo seu testemunho sobre os acontecimentos e atravessando seus rastros.

Evidentemente a aproximação conceitual feita pela curadoria e deste presente texto não soluciona ou apazigua as diferenças estéticas desses artistas, a vontade de ligar essas produções atravessando o conceito de rastro e vestígio apoiando na tentativa de todos de aprisionar os acontecimento e afetos que ocorreram em um tempo passado e sua eficácia simbólica no presente e futuro, lidando com estes símbolos mediante a plasticidade gerada a partir desses dados, frente aos seus próprios contexto. O estar vivo significa estar junto por onde esses rastros são deixados e compartilhados com o todo. Na tentativa de viver uma vida não linear e automática, na busca de novas formas de ver e sentir os afetos, lidando com a impermanência da vida diante do silêncio.



Como cristalizar afetos e tratar intensamente sobre o passado, 2016

Resina e sapatos de borracha, 15x14 cm

Alice Ferraro

1996. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Artista visual, pesquisadora e graduanda em Artes Visuais pela EBA/UFRJ. Seus trabalhos expressam questionamentos sobre o corpo feminino e a feminilidade vaidosa criada pela sociedade contemporânea. É integrante dos projetos ELLA: Interloquções Entre Artistas e Mina Preciosa.



Mãos, 2017

Fotografia/Vídeo

Matheusa Passareli, nasceu em 1997, executada brutalmente no dia 29 de abril de 2018, Rio de Janeiro. Cursava Artes Visuais na UERJ. Desenvolve sua pesquisa sobre a poética do CORPO ESTRANHO, cartografando suas experiências de encontros e presença, registrando suas experiências como uma das primeiras pessoas de sua família a cursar formações universitárias públicas.







Aline Beatriz nasceu no Rio de Janeiro e é graduanda em História da Arte pela UERJ. A paixão pela fotografia surgiu na infância e permanece até hoje, realizando principalmente autorretratos e registro de performances, além de possuir interesse na área de pesquisa.



Montanhas um inventário poético, 2015 (in progress)

Materiais diversos

Ana Klaus

Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Artista visual, arteterapeuta, educadora e mestranda em Processos Artísticos pela UFF. Seu trabalho dialoga com espaço e tempo através da sua memória pessoal, refletindo sobre o corpo, subjetividade e transitoriedade do instante presente.



Rastros I, 2018

Clara Machado

Manda, terra e tinta, 80x140cm



Rastros II, 2018

Clara Machado

Almofada e tinta, 25x40cm

1994. Vive e trabalha no Rio de Janeiro, é bacharel em Artes Visuais pela UERJ. Desde 2014 é integrante do Projeto de Extensão Experiências Indiciais. Atua com diversas linguagens na produção artística, com particular interesse em gravura, objetos e escultura, investigando a noção de ruína, corpo e o feminino.



Raimunda, 2018

Jessica Louzada

Performance

1998. Vive no Rio de Janeiro. Jéssica é graduanda em dança pela UFRJ. Seu trabalho busca questionar/tensionar as tensões raciais que estão presentes na sociedade brasileira a partir de sua vivência, passando por temas como identidade, pertencimento e injúrias raciais.

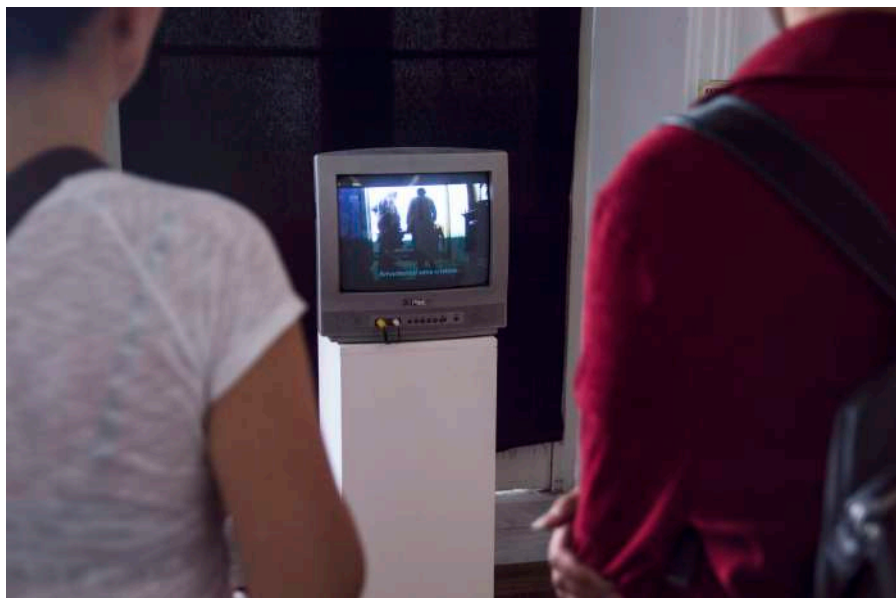


O papel da mulher, 2017

Papel jornal, tamanho variado

Luana Santoro

Luana Santoro, 1999. Vive no Rio de Janeiro. Graduanda em Artes Visuais pela UERJ. Sua pesquisa artística investiga o corpo como matéria tanto na forma literal de materialidade quanto sobre a ocupação exercida por diferentes tipos de corpos na nossa sociedade.





Só alguma sensação, 2018

Vídeo digital, 03:45 min

Mônica Coster

Mônica Coster, 1995. Vive no Rio de Janeiro. Formada em Artes Visuais pela EBA/UFRJ. A potencialidade velada dos objetos que dedura suas funções no mundo para além do utilitário. O esgotamento do funcionamento racional, as possibilidades desencadeadas, os subterfúgios corriqueiros e as subversões íntimas.



Sempre Viva, 2018

Coroa de flores e faixa com escrita, 1,0m x 1,0m

Nathan Braga

Nathan Braga é técnico em Química pela CEFETEQ, atualmente cursa Artes Visuais pela UERJ. Incorpora em sua pesquisa artística atual pigmentos sinteticamente criados pelo próprio artista invocando sua primeira formação. Seu trabalho é interdisciplinar entre arte, literatura, filosofia e química.



Corpos: materiais, discursos e construções

Thatiana Napolitano

A segunda edição do PEGA realizada no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica foi, sem dúvidas, mais uma chance para que novas propostas e trabalhos de arte fossem expostos diante da luta e resistência cotidiana a qual nós, integrantes do campo artístico, estamos incansavelmente destinados.

Dessa forma, o eixo denominado “A Voz é O Corpo, Expressividade e Resistência” exprime a luta mais corajosa, desafiadora e de grande potencial: a luta que batalhamos fazendo uso do nosso próprio corpo. O corpo que é a nossa casa, local onde abriga o nosso interior mais íntimo, onde se deposita milhares de sentimentos bons e ruins e que precisará ser libertado diversas vezes antes que adoeça. O corpo que ocupa o mundo, que resiste, que fala e que age indo contra àqueles que tentam constantemente silenciá-lo. Os oito artistas integrantes desse eixo, portanto, produziram trabalhos que abrangem as diversas linguagens e discursos do corpo, a fim de criar um espaço físico e reflexivo necessário que alcance a todos que estão dispostos a entrar em contato com suas obras.

De acordo com o tema da exposição, a partir da seguinte frase: “Nós que aqui chegamos, por voz esperamos!”, o artista Yago Toscano realiza seu trabalho diante de uma vasta pesquisa sobre violentologia na América Latina, investigando de maneira minuciosa tudo aquilo que tange a espectralidade da violência, a mesma que pode ser visível e invisível simultaneamente. Investiga-se então em sua obra *A noite que devorou o mundo* (2018), “a restrição da voz, da fala, do verbo e do som”, onde bocas costuradas por presidiários em protestos contra os maus tratos constantes no sistema penitenciário tornam-se símbolo potente de uma evidente hierarquia, marginalização e resistência. As oito fotografias do artista, possuem uma

narrativa lenta e dolorosa do ato da costura de sua própria boca: a boca aberta e entreaberta, um pássaro que se liberta de sua boca como uma metáfora, a percepção de dentro e fora, o visível e o invisível da dor física e imaterial. Quando a fala é sufocada e anulada, o gesto transborda-se e torna-se crítico-reflexivo. A não-palavra e a gestualidade, em meio a diversas formas de silenciamento, tornam-se resistência e sobrevivência em meio ao caos e potencialmente simbólicas diante da exacerbada repressão.

O corpo articulado como material de discurso e reflexão, torna-se evidente e imprescindível na vídeo performance Para limpar cantinhos (2017) de Jessica Kloosterman e Michele Macedo, quando as artistas invadem o Salão da Reitoria da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro com seus corpos nus. Corpos que falam e despejam presença diante de um espaço de poder institucionalizado, ao lado de duas esculturas de mulheres nuas e bustos masculinos que, de forma conjunta, dialogam com o espaço. As artistas se agacham com escovas de limpeza em suas mãos para limpar toda a extensão do Salão. O simples ato denuncia e cria diálogos com o espaço de autoridade e hierarquia da Universidade, percebendo o poder como uma ação que incita, induz, desvia, facilita, dificulta, coage e impede determinados grupos menos privilegiados em uma sociedade. Corpos femininos vistos como objeto unicamente para servir a sociedade patriarcal, cuja a presença e seus gestos no mundo incomodam, despertam a curiosidade, causam estranhamento e denunciam ao existirem resistindo.

A denúncia que ocorre na simples sobrevivência do corpo e seus gestos, também é percebido na vídeo-performance 23 de Março de 2013 (2018) de Verônica Vaz, a artista encontra-se no banheiro debaixo da água escaldante do chuveiro arranhando-se incansavelmente. Sua pele torna-se ainda mais frágil e vulnerável durante o ato e as marcas pelo seu corpo tornam-se visíveis a medida em que o gesto se repete. A data que é título da obra, demarca a violência sexual sofrida pela artista que, inconsciente durante o seu cotidiano, percebeu que realizava a ação de arranhar-se compulsivamente durante o banho de água quente. A ação tornou-se um resquício de um

trauma do passado, de uma noite em que a vítima tentava retirar da pele o cheiro e o suor do agressor. A vídeo-performance então revive momentos de um corpo que possui marcas, marcas físicas e psicológicas, visíveis e invisíveis. Um corpo que grita enquanto permanece em um estado sufocado de memórias que são despertadas por uma simples ação. A obra de Verônica Vaz tange o interior mais íntimo e obscuro do ser, esse que guarda consigo segredos que espontaneamente são denunciados e expulsados pela pele.

Em meio a ditadura estética dos corpos biologicamente femininos na sociedade contemporânea, há os corpos que não se conformam, não se rendem à opressão e padronização, não se deixam controlar. Na obra *Mosaico do Eu-Marginal* (2018) de Rafaela Bastos, esses corpos são flagelados, recortados, visualizados em diferentes perspectivas em um mosaico. O mosaico constrói o entrelaçamento de membros marginalizados, os conectam pelas suas especificidades e belezas distintas. Os corpos se transformam em novas estruturas disformes, são desconstruídos para serem reconstruídos de maneira divergente às expectativas do mundo. As novas formas de visualizá-los nos conduzem a um novo olhar e novos modos de ver diante de suas diversas singularidades.

A representação do corpo da mulher no decorrer da história, é em sua grande maioria elaborada pela visão de homens brancos, cuja a visão quase sempre é deturpada e carregada de objetificação do corpo, esse visto unicamente para o consumo e prazer masculino. O pensamento equivocado é constantemente alimentado pela a sociedade que reforça esse olhar. A artista Beatriz Lohana portanto, com a sua obra *Meu Toque No Meu Corpo* (2018), faz registros fotográficos caseiros de seu próprio corpo. As fotografias subvertem a ideia de representação estereotipada de homens que insistem em serem autores dos nossos corpos, corpos femininos. Beatriz como mulher, preta e lésbica, utiliza de seu corpo como contra-discurso da hipersexualização e coisificação existente na representação alheia de seu próprio corpo. Seus registros trazem a resignificação do corpo e retomam a autonomia perdida diante de representações que pouco representam.

As representação de mulheres negras foram renegadas na história da arte, essas nunca foram retratadas em posição de destaque, muito menos foram pintadas por mulheres. Novamente homens se apropriam dos corpos femininos e os representam da maneira que lhes convém. A artista Yasmin Ferreira em sua série Olhares Dísparos – Todas As Cores de Uma Mulher Preta, a partir de fotografias próprias, realiza registros impressos em telas a partir de como a mesma se enxerga no espelho. Na sua obra Autorretrato 2 (2018) A beleza oculta estrategicamente na história da arte é revelada, a aparência existe de maneira pura sem seguir as regras que a sociedade impõe. É o corpo vivo que segue resistindo e se impondo diante de toda marginalização estética e racismo proeminente.

A afirmação da mulher como sujeito ativo em todas as instâncias na sociedade, seja na política pelas buscas de direitos igualitários, nas lutas diárias, no reconhecimento da mulher como arte e artista, está presente na obra O Ciclo (2017) de Patrícia Gonçalves. A escultura suspensa de isopor representa a forma feminina e como a mesma se manifesta e se transforma no espaço, seu movimento giratório ativado pelo toque do público salienta as silhuetas e as curvas femininas. A cor vermelha da escultura remete o significado do ciclo da mulher, que historicamente denomina a repressão da mulher, a mesma vista predominantemente como submissa. É por meio da matéria que o corpo feminino é solenemente representado, esse que possui consigo movimento, harmonia, equilíbrio e forte presença no espaço sendo impossível passar despercebido.

Por fim, diante de diversas pesquisas acerca de Lygia Clark, Nam June Paik e Farnese de Andrade, o artista Guido Lamin criou duas obras intituladas Proteção de tela (2018) e Minha pintura apareceu na TV (2018). Seu trabalho é articulado na retirada da linha do plano bidimensional tratando-a como parte relacionada ao espaço, uma linha orgânica, como é presente nos trabalhos de Lygia Clark, cuja a quebra da bidimensionalidade resulta na quebra da moldura. Ao mesmo tempo em que traz em sua obra a utilização de aparelhos eletrônicos anexados a diversos elementos dísparos,

como nas obras do artista sul coreano Nam June Paik: o mesmo dialoga com elementos de contemplação, como a TV e a pintura. Enquanto Farnese Andrade se apropria de signos da religião católica, carregado de caráter crítico, seus trabalhos são estruturados ao redor dos conceitos: razão, sexualidade e religiosidade. Juntamente do conceito de valor de culto do Walter Benjamin e constatações de Paul Virilio sobre a primeira máquina de visão, Guido Lamin propõe em suas obras reflexão. Proteção de tela dialoga de maneira anacrônica com as inúmeras máquinas de visão, como o celular através de seus suportes. A tela com uma pintura abstrata colocada em um dos suportes da obra, contrasta com os outros de cores industriais, juntamente de cerâmicas repousadas em outros suportes. A obra Minha pintura apareceu na TV, trata-se de uma pintura abstrata emoldurada por uma televisão de tubo nos anos 90 sugerindo uma ideia de suportes para contemplação e residência. Suportes que retém informações e visualidades distintas que serão apreendidas pelo espectador. O corpo na obra, é o corpo que se apresenta como suporte útil, aquele que possui autonomia tecnológica.

Dessa forma, a junção desses oito trabalhos como parte na segunda edição do PEGA, tornou-se imprescindível para refletir a presença, a voz, a luta diante de todo o caos da vida contemporânea. A voz é encontrada por meio do corpo, esse percebido como suporte, material, resquício e gesto, potencialmente transformador e inabalável. O corpo ocupa o mundo a fim de resistir e se expressar, seja através da pele, da dor, da flagelação, da gestualidade, do autorretrato, dos suportes eletrônicos ou da representação: esse se põe em um jogo corajoso para se fazer presente em oposição a todas as formas de silenciamento.



Pelada Para Outra Mulher, 2018

Foto Performance

Beatriz Lohana

1996. De Franco da Rocha (SP), vive em Niterói, onde cursa Artes na UFF. Em suas experimentações artísticas fala da sua realidade como mulher negra e lésbica, ao mesmo tempo em que cria suas próprias verdades através da reapropriação e ressignificação do seu corpo.



Minha pintura apareceu na TV, 2018

Técnica mista, 32x34cm



Proteção de tela, 2018

Técnica mista, dimensões variáveis

Guido Lamin

Guido Lamim é Artista Visual, graduando em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ, cursou durante três anos Licenciatura plena em Filosofia pela UFRRJ, atualmente trabalha como Mediador Cultural na Caixa Cultural RJ.



Para Limpar Cantinhos, 2017

Video 5'00”

Em 2017 cursando a disciplina de Performance da professora Dinah Oliveira foi sugerido trabalhar em dupla e pensar num trabalho que dialogasse com o OUTRO. Ao caminhar pelo entorno do prédio resolvemos entrar no Salão da Reitoria, lá reparamos logo, Michele e eu, numa escultura de título “Nu feminino” de 1950, feita em um Concurso de Cátedra de Escultura por um artista homem. Do outro lado da escultura haviam bustos de homens importantes. *“O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares.”*¹ Partindo dessa princípio, decidimos conferir as barreiras concretas para fazer uma performance nua naquele espaço aonde já havia um nu feminino.

1 FOUCAULT, Michel, **História da Sexualidade I: a vontade do saber.**



Jessica Kloosterman e Michelle Macedo

Jessica Kloosterman (RJ, 1972) é artista visual e pesquisadora. Formada em Desenho Industrial, hoje graduanda em Artes Visuais pela UFRJ e aluna do EAV do Parque Lage. Participou de exposições individuais, coletivas e ações na rua, dentre elas: RATEIO (ocupação das ruas da Maré e Ipanema, 2015); TAMBOR (performance coletiva no próprio ateliê, 2016); TORNIQUETE (Individual na Galeria Candido Mendes, 2017); CORPO ESCULTURAL (coletivo de mulheres no CCJF, 2018); JUNHO DE 2013: CINCO ANOS DEPOIS (exposição coletiva no CMHO, 2018). Seus trabalhos tensionam fronteiras e limites ao mesmo tempo em que convidam ao engajamento de todos os participantes na realização de suas ações performáticas.

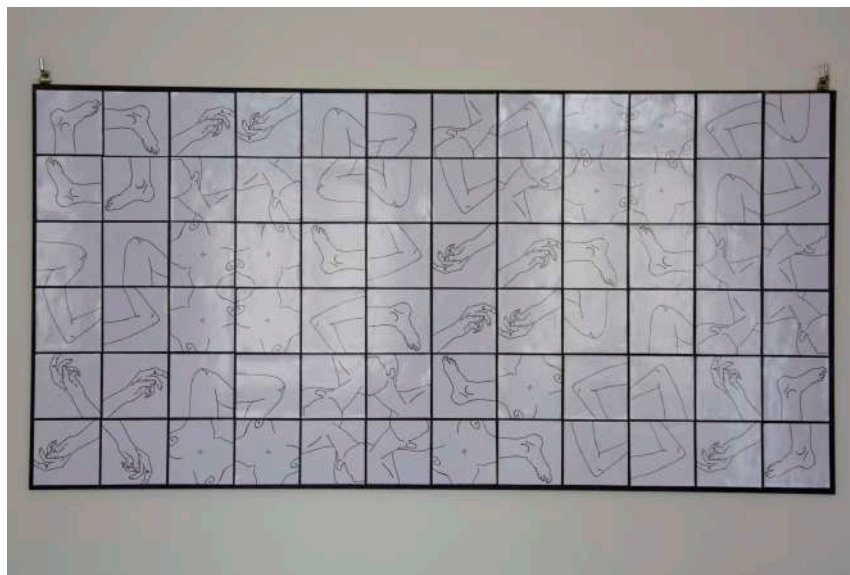


O Ciclo, 2017

Isopor revestido com automotiva, 1,00m x 80cm

Patrícia Gonçalves

Profissional da área de Gestão de Recursos Humanos, licenciada em Belas Artes pela UFRRJ onde participa da linha de pesquisas Estudos sobre teoria e literatura da Arte; Atualmente é Bolsista de iniciação científica pelo IFRJ na linha de pesquisa: Formação docente em artes. Os dois trabalhos foram frutos de pesquisas nas disciplinas de escultura.



Mosaico do Eu-Marginal, 2018

Impressão em papel sobre chapa de MDF, 108,5x54,5 cm

Rafaela Rocha

Artista visual oriunda do Rio de Janeiro, nascida em 1996 e graduanda em Artes pela UFF. Realiza experimentações com formas de arte variadas, tendo o desenho como meio protagonista. Seus trabalhos abordam questões relativas ao corpo, sexualidade, desejo e gênero fora da constrição binária.



23 de março de 2013, 2018

Vídeo-performance

Em 23 de março de 2013 fui vítima de uma violência sexual que me deixou marcas profundas. No vídeo-performance apareço em um banheiro com azulejos que lembram visualmente às obras de Adriana Varejão, uma importante influência estética para mim. Arranhando severamente meu corpo, debaixo de uma água escaldante que torna a pele frágil e sensível para as marcas que vão se tornando visíveis, na medida em que o gesto se repete. Depois do ocorrido, que hoje dá nome a este trabalho, notei que inconscientemente eu realizava essa ação no banho, no meu cotidiano. De me arranhar compulsivamente quando a água está muito quente. Essa ação é um resquício daquela noite, passado o ocorrido, quando entrei no banheiro tentando tirar da pele o cheiro e o suor do meu agressor. É então no momento de privacidade e intimidade, trancafiada na caixa de azulejos, que eu revivi, e ainda revivo no corpo as marcas psicológicas que aquela noite deixou em mim.

Verônica Vaz

Verônica Vaz (1991, Brasil). Artista visual, performer e curadora independente, reside em Porto Alegre, iniciou sua trajetória nas artes como mediadora educativa do Santander Cultural (2011), foi mediadora educativa da Bienal do Mercosul (2013). E posteriormente trabalhou como curadora assistente do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, MARGS (2015-2016), e Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, MACRS (2017). Sua pesquisa em performance elege a história da arte, o espelho, e seu próprio corpo, como as matérias primas de seu trabalho. Fundamentado em reflexões autobiográficas sobre sua história pessoal e o lugar da mulher na sociedade contemporânea, principalmente no que diz respeito a imagem e a construção de padrões de corpo e beleza. E como a história da arte está presente no processo de criação contemporânea. Realizou duas residências em 2018: Afecto Societal, em Guanajuato, México; e Accion / Transaccion, Buenos Aires, Argentina. Ambas organizadas pela Curatoria Forense.



A noite que devorou o mundo, 2018

Jato de tinta sobre papel algodão, paspatur, moldura, 71x100 + moldura

Yago Toscano

Yago Toscano é artista e curador independente. Em seus trabalhos artísticos pesquisa as relações entre arte, violência, crime, políticas rurais, homoerótico e saúde pública. Através de eixos específicos para sua pesquisa, como a estetização da violência, acidente como escultura, e o fantasmagórico, produz objetos-situações, pinturas, desenhos, fotografias e esculturas que refletem o visível e o invisível, o dito e o não dito e a espectralidade do horror e do terror no contexto sociopolítico brasileiro.



Autorretrato 2, 2018

acrílica e óleo sobre tela, 60x90 cm

Yasmin Ferreira

Trabalho parte da pesquisa, ainda em curso, do TCC da artista. O primeiro foi exposto na Mostra Político/Pessoal, na Galeria Scenarium e na primeira mostra da visibilidade lésbica, na UERJ. Os demais fizeram parte da exposição *Autopoiese: representação e representatividade*, no Centro Cultural Phábrica.

Yasmin Ferreira (1997) mora e atua no Rio de Janeiro. Atualmente cursa Pintura na Escola de Belas Artes da UFRJ e, há dois anos desenvolve pesquisas voltadas a representação do corpo das mulheres negras na arte. Seus principais veículos são intervenção urbana por meio de graffiti e pintura tradicional.

CONSTRUINDO NOVOS ESPAÇOS: UM DIÁLOGO SOBRE PROPOSTAS ARTÍSTICAS NA CIDADE

ECKHARDT, Anna Carolina¹

LUDWIG, Laura²

RESUMO

A presente proposta de ensaio busca estabelecer um diálogo entre dois trabalhos de conclusão de curso de graduação em História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro: “Arte na cidade: a ‘Cidade Imperial’ e a resignificação de espaços” e “Museu de Arte do Rio: representações de Rios de Janeiro”. Aproximando-se a partir da temática arte e cidade, ambos os trabalhos podem ser entendidos a partir da ideia de *agentes culturais*, de Seidl. Assim, o artigo pensa a relação arte e cidade a partir de objetos de pesquisa que tragam uma proposta de recontar histórias a partir de outros pontos de vista e em relação com espaços das cidades.

Palavras-chave: arte; cidade; mediação cultural; Nação Hip Hop Petrópolis; Museu de Arte do Rio

1 **Anna Carolina Eckhardt** é bacharel em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, licencianda em História pela Universidade Católica de Petrópolis e integrante do grupo de pesquisa Infâncias, docências e alteridade (IDA) da Universidade Católica de Petrópolis. | e-mail: annacarolina.eckhardt@gmail.com

2 **Laura Ludwig Alves** é bacharel em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. | e-mail: lauraludwigalves@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Inspirada pela possibilidade de diálogo entre dois trabalhos de conclusão de curso da graduação em História da Arte, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a proposta foi construída a partir de uma compreensão que não procura encontrar respostas ou conclusões finais, mas sim busca conversar sobre.

Larrosa (2003), em seu epílogo do livro “Pedagogia (improvável) da diferença e se o outro não estivesse aí?” de Carlos Skliar, afirma que

o valor de uma conversa não está no fato de que, ao final, se chegue ou não a um acordo... pelo contrário, uma conversa está cheia de diferenças e a arte da conversa consiste em sustentar a tensão entre as diferenças... mantendo-as e não as dissolvendo... e mantendo também as dúvidas, as perplexidades, as interrogações... e isso é o que a faz interessante... por isso numa conversa não existe nunca a última palavra... por isso uma conversa pode manter as diferenças até o final, porém cada vez mais afinadas, mais sensíveis, mais conscientes de si mesmas... por isso uma conversa não termina, simplesmente se interrompe... e muda para outra coisa... (LAROSSA, 2003, p. 212-13)

Portanto, motivadas pela ideia de criar um diálogo entre trabalhos tão distintos, mas ao mesmo tempo tão relacionáveis, surge a ideia de conversar sobre “Arte na cidade: a ‘Cidade Imperial e a resignificação de espaços” e “Museu de Arte do Rio: representação dos Rios de Janeiro” e suas respectivas questões.

Inicialmente, faz-se necessário conhecer um pouco de cada pesquisa para que então possamos começar nosso diálogo. Desta forma, o ensaio se dividirá em três momentos. Nos dois primeiros, serão apresentadas brevemente as questões de cada trabalho de conclusão de curso. Então, no terceiro momento, teremos o diálogo, a conversa sobre esses temas. Por fim, teremos ou não considerações finais a serem feitas, ou talvez, como Larrosa diz, a conversa pode apenas ser interrompida ou se transformar em outra coisa.

ARTE NA CIDADE: A “CIDADE IMPERIAL” E A RESSIGNIFICAÇÃO DE ESPAÇOS

A pesquisa, realizada no ano de 2016, teve como objetivo pensar a ocupação do coletivo Nação Hip Hop Petrópolis nos *espaços públicos* (LOPES, 2008) da cidade de Petrópolis e como estas ocupações resignificavam tais espaços. Portanto, a contextualização do coletivo na realidade da cidade de Petrópolis é essencial. Conhecida como a “Cidade Imperial”, Petrópolis, uma cidade do interior do estado do Rio de Janeiro, tem sua identidade muito relacionada ao seu *mito fundador*. Presa a uma ideia nostálgica, saudosista e romântica relacionada a este mito - que, de forma simplificada, conta-nos que Dom Pedro I encantou-se pela região e, posteriormente, seu filho, Dom Pedro II, mandou construir um palácio de veraneio e uma cidade para seu deleite - podemos observar a sociedade petropolitana contemporânea ainda ligada a uma identidade, que, segundo Machado (2015), foi criada pela elite local, que classificava o povo local como educado, pacato e trabalhador, quase tão civilizado quanto os europeus.

Durante a construção deste trabalho monográfico, foi possível analisar com mais calma como esse imaginário imperial foi construído e perpetuado, porém aqui nos atentaremos mais para a questão urbana. Sendo Petrópolis uma cidade planejada, é impossível não citarmos o responsável por sua construção, o major Júlio Frederico Koeler, que foi o

encarregado do projeto urbanístico da cidade e também figura importante para a colonização alemã na região.

Ao analisar o Projeto Koeler criticamente e com o auxílio de autores que pensam a relação entre o urbano e a sociedade, foi possível compreendermos o Projeto Koeler como um projeto ideológico. Segundo Henri Lefebvre (2001), o uso da cidade para impor um ideal é chamado de *ideologia urbanística*, isto é, o uso do urbanismo como doutrina. Podemos compreender o projeto de Petrópolis como uma ideologia urbanística devido ao fato de que, em sua construção, foram definidos espaços para determinados grupos sociais. Isto é, Koeler determina geograficamente territórios sociais. Podemos ter uma breve noção disso a partir das plantas da cidade da época, onde ficam demarcadas as áreas centrais - destinadas à família e sua corte - e os quarteirões, com nomes inspirados nas regiões de origem dos colonos - germânicos - para os colonos. Porém e os outros grupos da sociedade? Quais eram seus territórios?

Portanto, podemos observar já na constituição da cidade não só uma separação de grupos sociais, mas também a determinação espacial de cada um deles. Essa questão coloca-se presente ainda nos dias de hoje quando pensamos a ideia de usos e usuários dos espaços, e esta questão Lefebvre nos ajuda a pensar. Compreendendo a relação dos espaços petropolitanos com determinados grupos sociais, podemos observar como ainda nos dias de hoje alguns espaços ainda são simbolicamente relacionados à *memória oficial da “Cidade Imperial”* (MACHADO, 2015).

Desta forma, ao pensar a ressignificação dos espaços públicos de Petrópolis, estamos sim considerando que esses espaços são carregados de significados e que esses significados definem também quem pode ocupar esses espaços. Assim como o Projeto Koeler não contemplou uma parcela significativa da população - que não se encaixa nas classificações de corte ou colonos alemães -, ainda na contemporaneidade existem grupos sociais que não “pertencem” a determinados espaços da cidade. Dito isto, é com este

olhar de ressignificar os espaços públicos, apropriar-se da ideia de *espaço público* como local de livre acesso, tanto físico quanto simbólico (LOPES, 2008), que olhamos para as ocupações do coletivo Nação Hip Hop Petrópolis.

Através de entrevistas com os participantes do coletivo, foi possível perceber como suas ocupações foram se dando - materiais usados, questões legais das ocupações, como eram vistos pela população - e como eles se definiam. A partir da fala da então presidente do coletivo, os eventos da Nação, mesmo que relacionados à linguagem do hip hop, são abertos a todas as manifestações culturais urbanas. E, além disso, com o ideal de *descentralizar, expandir, agregar e conscientizar*, a Nação tem como objetivo ocupar o espaço público, garantindo que este seja público.

Essa iniciativa na cidade de Petrópolis coloca-se como uma forma de resistência de jovens periféricos ocupando espaços da cidade e os ocupando com sua cultura e sua arte. Sendo Petrópolis uma cidade com uma identidade cultural muito relacionada a este imaginário imperial, os eventos culturais promovidos e exaltados na cidade também são influenciados por esse imaginário. Desta forma, ao colocar na rua a arte urbana, o grafite, as batalhas de rap e outras manifestações artísticas relacionadas à cultura urbana, os jovens do coletivo podem ser entendidos como *agentes culturais*, que, segundo Seidl, responsabilizam-se pelas “tarefas múltiplas ligadas a processos de (re)elaboração identitária e (re) interpretação histórica de grupos sociais aos quais estão vinculados sob vários registros” (SEIDL, p.53, 2008). Assim, compreender as ocupações da Nação não só como reivindicações de espaço, mas também como questionamentos sobre seu lugar na história da cidade é compreender que essas manifestações artísticas colocam-se como formas de autoafirmação e, além disso, como um processo coletivo.

MAR – MUSEU DE ARTE DO RIO: ENTRE RIOS DE JANEIROS

Ao pensarmos na cidade do Rio de Janeiro, por muitas vezes, associamo-la à sua multiplicidade cultural – que é resultado da nossa carga histórica. Essa multiplicidade está relacionada à nossa identidade, que, por muitas vezes, acabam contando o processo de construção de uma sociedade. O Museu de Arte do Rio é um grande exemplo nesse quesito. O mesmo reside em duas edificações que pertencem a momentos diferentes dentro da história da construção da cidade, e quando adaptadas para abrigar o museu, passam a transmitir um terceiro momento, dando origem, assim, ao termo “entre Rios de Janeiros”, desenvolvido no trabalho.

Este trabalho monográfico buscou abordar questões que englobam o museu como um todo: desde seus objetivos enquanto uma instituição educadora, os projetos curatoriais, passando pelos momentos que abrigam as edificações, chegando até o projeto arquitetônico do museu com seus incômodos políticos. No entanto, para este ensaio, apenas serão expostos os pontos que evidenciam a relação entre o museu e a cidade do Rio de Janeiro.

O Museu de Arte do Rio, o MAR, é inaugurado na data de 1º de março de 2013, e vale destacar que coincide propositalmente com a data de fundação da cidade do Rio de Janeiro, que completaria 448 anos. O mesmo tem como pressuposto uma trajetória da cidade, através da sua história, sob um olhar artístico, em suas atividades, englobando “seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais”³. Tendo suas bases firmadas nisso, temos uma das vertentes mais importantes para o museu: a educação. A Escola do Olhar foi desenvolvida para ser um espaço reservado para a disseminação da sensibilidade e do conhecimento em diferentes âmbitos, isso porque agrega diferentes faixas etárias e objetivos individuais. Para exemplificar tal ponto, poderíamos citar os mais diversos programas efetuados pela escola.

Ao ampliarmos as relações do museu com o espaço que o cerca, torna-

3 Museu de Arte do Rio. O MAR. Disponível em: <<https://bit.ly/2HRjHbA>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2019.

se possível encontrarmos uma ambiguidade: por um lado, é um espaço pensado e desenvolvido muito recentemente, por outro, já é considerado um ponto de referência no âmbito artístico-cultural da cidade do Rio de Janeiro. Desse modo, ressaltamos duas circunstâncias que vão de encontro com o outro trabalho aqui apresentado, *Arte na cidade: a “Cidade Imperial” e a resignificação de espaços*”, sendo elas: políticas e urbanísticas, que se arrastam durante anos.

Tendo em vista o cenário político brasileiro, apresentado por Henrique Gaspar Barandier, em sua tese de doutorado⁴, partir do ano de 2000, a geração de projetos urbanos assume um caráter mais genérico. Ou seja, passam a ser marcados por questões políticas que possuem interesses para as obras de grandes escalas, com carga midiática, apelando para nomes de arquitetos internacionais ou para os eventos esportivos que a cidade iria sediar – Jogos Panamericanos, em 2007; Copa do Mundo de Futebol, sete anos depois, e, por último, os Jogos Olímpicos e Para Olímpicos em 2016.

Este fato torna-se evidente durante o mandato de César Maia à frente da Prefeitura do Rio de Janeiro, em 2001, quando assume duas medidas prioritárias em seu governo: 1) a busca incansável por candidaturas para a cidade ser sede dos mais relevantes eventos esportivos; e 2) a revitalização da zona portuária (a qual teve seu início efetivo somente em 2009 com Eduardo Paes e o Porto Maravilha). As duas expressam um único desejo de modernizar a cidade, elevando-a ao grau de cidade global e, assim, valorizar outros fatores, como por exemplo, a economia e o turismo.

No âmbito urbanístico, isso reverberou de forma negativa. Barandier (2015) acredita que deixa de ser sustentado por um discurso estruturado, elaborado e pensado com cautela passando para uma visão genérica,

4 BARANDIER, Henrique Gaspar. *Negligência urbanística e projeto urbano na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo – Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

visando o progresso imediato para a construção de uma imagem de cidade internacional. Ainda neste contexto, torna-se necessário abordar as questões relacionadas à Praça Mauá, pois é nela que o MAR reside, além de possuir um grau de importância dentro da história da construção da cidade uma vez que é considerada o berço do setor comercial e um dos principais pontos de desenvolvimento da área central da urbe.

Ao final do século XX e início do XXI, a zona portuária passa por um período de abandono: o porto começou a ser utilizado para outras funções e sendo desativado parcialmente, sem mencionar o interesse das empresas em migrarem para locais como Zona Sul e Barra da Tijuca. No entanto, em 2009, com o Projeto Porto Maravilha, o porto volta a ganhar destaque.

VAMOS CONVERSAR?

Como foi possível observar brevemente, os trabalhos monográficos aqui colocados em diálogo são muito distintos. Apesar de se colocarem dentro do mesmo campo, arte e cidade, contemplam diferentes objetos. Porém, da mesma forma que se distanciam, aproximam-se, tornando possível encontrarmos alguns pontos em que se assemelham. Desta forma, antes de iniciarmos o diálogo, foi necessário que compreendêssemos, mesmo que de forma resumida, as especificidades de cada pesquisa, pois elas são essenciais para que possamos entender o espaço de cada objeto.

Compreendendo a conversa como uma prática que não se coloca em busca de respostas definitivas, como Larrosa nos apresenta, não pretendemos aqui definir relações fechadas e conclusivas, mas sim abrir para o diálogo. Portanto, o objetivo aqui é iniciar uma discussão, buscar afinar os pensamentos sobre as possíveis relações entre arte e cidade pensando a importância dos espaços em que estas manifestações artísticas nascem e, assim, buscar compreendê-las neste contexto. Ou seja, buscar o diálogo sempre tendo a consciência das diferenças existentes.

Tendo em vista os pontos onde ambos os trabalhos se assemelham, podemos evidenciar o fato dos dois poderem ser considerados *agentes culturais*. Compreendendo assim a partir de Seidl, que afirma que os *agentes culturais* são responsáveis pelas múltiplas tarefas ligadas a processos de (re)elaboração identitária e (re)interpretação histórica de grupos sociais (SEIDL, p.53, 2008), podemos compreender tanto o museu carioca quanto o coletivo petropolitano como *agentes culturais* em seus respectivos contextos. Assim como o coletivo Nação Hip Hop Petrópolis tem presente em suas manifestações o compromisso com questões identitárias dos jovens envolvidos, podemos observar que o espaço onde o MAR está inserido é um espaço que emana distintas narrativas e reinterpretações históricas. Assim como é compreendido que os espaços da cidade de Petrópolis são espaços simbólicos e que trazem consigo o imaginário imperial, podemos pensar que a Praça Mauá também carrega consigo sua história, sendo também um espaço com sua carga simbólica.

Desta forma, compreender o MAR como agente cultural a partir da concepção de Seidl é também compreendê-lo como espaço de reinterpretação histórica. Isto é, considerando que o Museu de Arte do Rio colocou-se como um novo aparelho dentro do circuito cultural da cidade do Rio de Janeiro, que possui como um dos seus objetivos promover uma leitura transversal sobre a história da mesma. A relação da instituição com o entorno é muito importante, pois se dá através de propostas culturais que buscam integrar a comunidade que vive ali com o museu. Tendo a consciência da história do local em que está inserido, o porto, é cercado por marcos históricos que nos relembram a história do povo carioca, suas ascendências.

Essa interpretação aproxima ambos os trabalhos, pois justifica a afirmação de que em ambos estamos trabalhando com a ideia de arte e cidade a partir das narrativas criadas em relação aos espaços ocupados. Isto é, mesmo com suas devidas especificidades, podemos observar que tanto a busca por se tornar um espaço que valoriza diferentes pontos de vista da história do Rio de Janeiro, do MAR, quanto os eventos que buscam construir espaços para a

arte urbana, com a Nação em Petrópolis, são manifestações que, com a arte, constroem relações com os espaços e, assim, expandem suas fronteiras.

Michel de Certeau distingue a ideia de *espaço* da de *lugar*, afirmando que o *espaço* é o *lugar* praticado, ou seja, o *lugar* transforma-se em *espaço* a partir do momento em que nele é construída uma relação (CERTEAU, 2001, p. 201). Portanto, ao falarmos da relação da arte com o espaço em que está inserida, estamos falando também do lugar praticado, da expansão das fronteiras. E, além disso, é expandir os usos e usuários destes espaços.

Portanto, foi possível observar até então algumas questões que podem ser apontadas como questões semelhantes das relações entre arte e cidade analisadas, porém não podemos esquecer das diferenças. Enquanto um trabalho dedicou-se a pesquisar um grupo de jovens que ocupam espaços públicos de uma cidade do interior do estado, o outro pesquisou uma instituição cultural legitimada no cenário artístico carioca. Portanto, mesmo que possamos apontar questões que podem ser vistas como semelhantes, não podemos desconsiderar as diferenças. A primeira delas é que se faz essencial é que estamos falando de uma instituição legitimada e de um coletivo de jovens artistas e produtores culturais. Essa é uma questão muito importante, pois é ela que determinará a aceitação das propostas perante a sociedade, a valorização dessas propostas, a subsistência dessas propostas.

O MAR elabora o seu projeto curatorial com base em um plano anual, levando em consideração as questões financeiras. Assim, o museu, com antecedência de um ano, necessita aprovar as exposições que foram idealizadas pela curadoria e que seriam efetuadas no ano seguinte. No entanto, o museu segue um critério, que eventualmente desvirtua, fundamentado por eixos temáticos que o norteiam, sendo eles: histórias do Rio de Janeiro, individuais de artistas contemporâneos, arte e sociedade. Esses dados foram informados pela assessoria curatorial do museu.

Dentro desses eixos temáticos, podemos observar que o museu proporciona a jovens artistas contemporâneos um espaço institucional para expor os seus trabalhos artísticos, o que os legitima no meio artístico. A assessoria curatorial da instituição ainda classifica essa experiência como uma oportunidade dos artistas adquirirem mais segurança e maturidade. No entanto, nem sempre essa relação museu - jovem artista dá-se de uma forma “saudável” uma vez que muitas instituições solicitam trabalhos em permuta do espaço, fazendo do artista um refém.

Dito isto, enquanto podemos observar o coletivo petropolitano em um movimento de criar espaços para suas manifestações, temos o MAR como um espaço que se coloca como uma instituição que valoriza manifestações que, dentro das temáticas definidas pela instituição, não só buscam trazer diferentes narrativas da história do Rio de Janeiro e da zona portuária, onde o museu se encontra, mas também artistas fora do eixo Rio - São Paulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste ensaio, foi proposto uma conversa, um diálogo que tivesse como ponto de partida dois trabalhos monográficos para a conclusão da graduação em História da Arte e não tinha como ambição uma conclusão fechada e com respostas finais, mas sim a prática do diálogo, buscando sim aproximações, mas sem descartar os distanciamentos.

Contudo, apesar das distinções de cada trabalho monográfico aqui apresentado, devemos ressaltar a importância de cada um: por um lado, temos um coletivo formado por jovens que busca conquistar seu espaço com a arte urbana dentro do contexto de “Cidade Imperial”, na cidade de Petrópolis, a qual carrega consigo um imaginário imperial presente na sociedade. E, por outro lado, temos um novo aparelho dentro do circuito cultural da cidade carioca, o Museu de Arte do Rio, buscando narrativas da história da mesma que levam em consideração ângulos alternativos com associação a educação.

Dessa forma, podemos observar que ambos os trabalhos possuem relevância dentro do campo de estudo de história da arte, pois trazem discussões artísticas contemporâneas, seja dentro de um espaço já legitimado, o museu, ou não, a praça. Portanto, como foi reforçado durante o texto, o objetivo era abrir para discussão as possíveis semelhanças e diferenças entre dois objetos de pesquisa tão diferentes, mas que se aproximam por uma questão: a relação da arte com o espaço urbano em que está. E, a partir desta questão, podemos desdobrá-la em várias outras, tornando, assim, esta conversa diversa e sem um fim conclusivo. Dito isto, voltamos a Larrosa (2003) quando ele diz que uma conversa não se conclui, apenas se transforma em outra ou se interrompe e por isso esta se interrompe sem conclusões finais ou respostas, apenas é colocada em pausa até se volte a ela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARANDIER, Henrique Gaspar. *Negligência urbanística e projeto urbano na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo – Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Vozes: Petrópolis, 2001.

CEZAR, Paulo Bastos; CASTRO, Ana Rosa Viveiros. *A Praça Mauá na memória do Rio de Janeiro*. Curitiba: Editora ExLibris, 1989.

LARROSA, Jorge. *Epílogo: A arte da conversa*. In: SKLIAR, Carlos. *Pedagogia (improvável) da diferença - e se o outro não estivesse aí?* [tradução, Giane Lessa]. DP&A, Rio de Janeiro: 2003.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. [tradução, Rubens Eduardo Frias] Centauro, São Paulo: 2001.

LEITE, Rogério Proença. *Contara-los e espaços públicos: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown*. Ver. Bras. Ci. Soc. Vol. 17, nº49. São Paulo, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/2TJC5Vj>. Último acesso em 05 de setembro de 2018.

PIRES, Hindenburgo Francisco. Planejamento e intervenções urbanísticas no Rio de Janeiro: a utopia do plano estratégico e sua inspiração catalã. Biblio3W. *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona*, Vol. XV, nº 845 (13), 5 nov. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2FMsBow>>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2018.

MACHADO, Paulo Henrique. *Pão, terra e liberdade na Cidade Imperial: a luta antifascista em Petrópolis no ano de 1935*. UFRJ IFCS, Rio de Janeiro: 2015.

Museu de Arte do Rio. O MAR. Disponível em: <<https://bit.ly/2HRjHbA>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2019.

QUINTELLA, Pollyana. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 09 de novembro de 2018.

SEIDL, Ernesto. *Mediação cultural e elaboração identitária: a constituição de “intérpretes da história e da cultura” no extremo sul do Brasil*. In: LEITE, Rogério Proença (org.). *Cultural e vida urbana: ensaios sobre a cidade*. Ed. UFS, São Cristóvão: 2008.

A COLEÇÃO RENATO MIGUEZ DE ARTE POPULAR: INVESTIGANDO A TRAJETÓRIA

LIMA, Carolina Rodrigues¹

No dia 15 de fevereiro de 2012 foi doada ao Museu D. João VI a Coleção Renato Miguez de Arte Popular, contendo 1366 peças de diversas origens, materiais e técnicas, mas que em comum guardam a referência à arte popular. Renato Miguez foi um importante escultor, pesquisador e colecionador de arte popular e professor da Escola de Belas Artes da UFRJ, contribuindo imensamente para a implantação da disciplina de Folclore na instituição. Essa pesquisa se destina a levantar acontecimentos biográficos do colecionador, coletando evidências de suas pesquisas e vivências diversas para entender o processo de aquisição das peças e a trajetória que culminou na incorporação da Coleção Renato Miguez de Arte Popular no Museu D. João VI. Também são analisados os impactos causados na dinâmica do museu, considerando questões políticas, pedagógicas e institucionais.

Palavras-chave: colecionismo; arte popular; Museu D. João VI; acervo; instituição.

1 Carolina Rodrigues de Lima é graduanda em História da Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ, integrante do Núcleo de Arte, Antropologia e Patrimônio e pesquisadora na área de Antropologia da Arte, atuando principalmente nos temas: arte popular, colecionismo e patrimônio. É educadora e atua de forma independente em curadoria e produção de exposições em centros culturais no Rio de Janeiro. carolina.rdelima@gmail.com

Introdução

Reunindo mais de 200 anos da história do ensino da arte no Brasil, o Museu D. João VI, pertencente à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, abriga coleções que tanto servem de referência para a formação de artistas e restauradores, quanto promovem reflexões e fornecem elementos para análises e pesquisas, auxiliando na formação de artistas, historiadores da arte e pesquisadores da Escola de Belas Artes e mesmo de fora da instituição. No dia 15 de fevereiro de 2012 foi doada ao Museu D. João VI a Coleção Renato Miguez de Arte Popular, contendo 1366 peças de diversas origens, materiais e técnicas. A coleção, objeto da presente pesquisa, foi reunida pelo professor da Escola de Belas Artes, Renato Braga de Miguez Garrido, e foi doada por suas irmãs Merisa e Irene B. de Miguez após seu falecimento, conforme vontade expressa pelo próprio. Composta majoritariamente por peças de cerâmica popular nordestina, contém também artefatos indígenas, de arte popular europeia, entre outros. Infelizmente, grande parte das peças da coleção não possui qualquer informação sobre a procedência, artistas ou ano de produção, ou possui informações limitadas.

Berta Ribeiro propõe “considerar o colecionador, a época e a forma de colecionamento no estudo de uma coleção, ressaltando fatores como as práticas de aquisição institucional, as circunstâncias históricas, as conjunturas locais e as motivações e interesses” (1985, apud DIAS, 2005, p. 19). Interessa a essa pesquisa, num primeiro momento, investigar a trajetória do colecionador Renato Miguez, seu percurso como aluno do curso de escultura e posteriormente professor da Escola de Belas Artes, sua carreira como escultor, e sua incursão nas pesquisas sobre arte popular, incluindo o contexto de suas práticas de colecionamento. James Clifford sugere que todas as coleções incluam hierarquias de valor, exclusões e territórios governados por regras do “eu”(1994, p.71), o que justifica o direcionamento da pesquisa para uma abordagem biográfica no princípio, no sentido de compreender as motivações que contribuíram para a formação dessa coleção. Partimos então,

da recente incorporação da coleção ao Museu D. João VI para reconstruir a trajetória percorrida pela mesma.

O presente artigo apresenta um recorte de uma pesquisa desenvolvida entre 2014 e 2016, durante a vigência da bolsa PIBIC/CNPq dentro do projeto Construindo Histórias e Acervos: os arquivos do Museu D. João VI e, posteriormente, durante o processo de tombamento da Coleção Renato Miguez de Arte Popular, do qual participei enquanto estagiária, ambos orientados pela Prof.^a Dr.^a Carla da Costa Dias, então coordenadora do Museu D. João VI.

O processo metodológico inclui a pesquisa documental, consultando os documentos pertencentes ao acervo do Museu D. João VI, à hemeroteca da Biblioteca Amadeu Amaral, pertencente ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, ao Museu Nacional de Belas Artes e à família do colecionador; a realização e transcrição de entrevistas com Merisa e Irene de Miguez, irmãs do colecionador responsáveis pela doação da coleção; consulta ao material gráfico e audiovisual recolhido anteriormente pela então coordenadora do Museu D. João VI, Carla Dias, e a observação do acervo e práticas de catalogação das peças, durante o processo de tombamento e patrimonialização da coleção.

RENATO MIGUEZ: A TRAJETÓRIA

Renato Braga de Miguez Garrido, filho do militar Carlos Miguez Garrido e da professora Irene Braga de Miguez Garrido, nasceu no município de Maceió, em Alagoas, em 19 de outubro de 1929. Teve sua educação básica em sua cidade natal, desde cedo evidenciando forte inclinação para as artes, principalmente para escultura, confeccionando pequenas esculturas com materiais de seu cotidiano. Ao terminar seus estudos, transferiu sua residência para o Rio de Janeiro, ingressando no curso de escultura da então Escola Nacional de Belas Artes em 1948, com 19 anos.

Cursando escultura, foi aluno de João Zacco Paraná, Georgina de

Albuquerque e Celita Vacanni. Ainda como aluno, participou de vários salões de arte, recebendo várias premiações importantes², também recebeu encomendas como o busto de Muniz Falcão exposto em praça pública em Maceió, além de ter sido premiado em 2º lugar para a escultura comemorativa da Copa do Mundo em 1958³ (Figura 01).

Ainda enquanto aluno, era possível perceber a ligação de Renato Miguez com elementos e personagens ligados à cultura popular, como, por exemplo, a escultura *O Vendedor de Amendoim*, que recebeu medalha de bronze no Salão Nacional de Belas Artes de 1952 (Figura 02). Sua formação na ENBA e suas primeiras produções estão situadas em um momento histórico e político no qual os debates em torno da preservação e documentação das tradições populares emergem, com forte atuação do movimento folclórico. Em 1947, ano anterior ao seu ingresso no curso de escultura, é criada a Comissão Nacional de Folclore, vinculada à UNESCO, e em 1958, dois anos depois da admissão de Renato Miguez como professor adjunto da Escola de Belas Artes, ocorre a instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, o primeiro órgão permanente dedicado a esse campo do saber, com projeto do Estado para proteger a criação popular, vinculado ao então Ministério da Educação e Cultura.

2 De acordo com os documentos presentes no Museu D. João VI, sobre as atividades artístico-acadêmicas de Renato Miguez, coletei as seguintes informações: participação no V Salão em 1956 com a escultura “Contra o Vento”, a obra recebeu reconhecimento e elogios de Milton Mattos; participação no Salão Nacional de Belas Artes de 1952, recebeu medalha de bronze com o “Vendedor de Amendoim”, elogio à obra e ao artista publicado pelo Correio da Manhã; participação no IV Salão Nacional de Arte Moderna com a obra “Maldição”, expondo ao lado de Franz Weissmann, foi destacado no jornal O Globo; participação no Salão do Distrito Federal em 1956, recebeu medalha de bronze; participação no Salão Nacional de Belas Artes em 1953, com a obra “Último Escravo”. Citado pelo Jornal Alvorada; participação no Salão Nacional de Arte Moderna em 1965, citado no Jornal do Brasil como um dos artistas em destaque

3 Informação cedida por Merisa Miguez em um texto entregue pessoalmente, escrito pela mesma.



BUSTO DE MUNIZ FALCÃO
Governador de Alagoas

Fig. 01: Renato Miguez esculpindo o busto de Muniz Falcão. Fonte: Imagem cedida por Merisa Miguez.

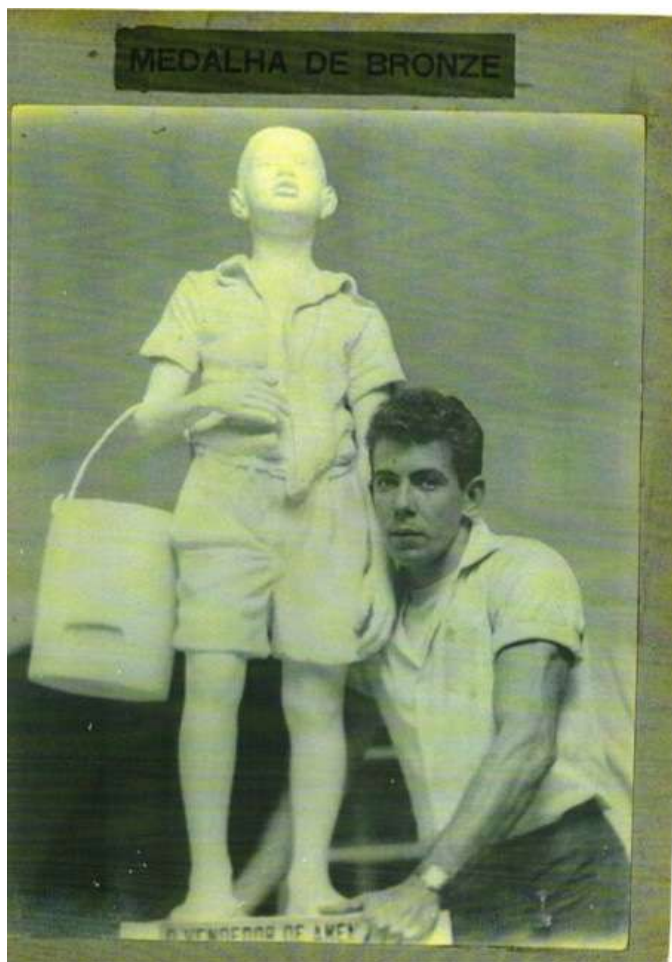


Fig. 02: Renato Miguez posa ao lado da obra *O Vendedor de Amendoim*, em 1952. Fonte: Imagem cedida por Merisa Miguez.

Entre o final de 1959 e o início de 1961, já como professor de escultura da Escola de Belas Artes da UFRJ, Renato Miguez desenvolve uma pesquisa de campo no estado de Pernambuco, patrocinada pela instituição, que dá origem a um relatório apresentado à universidade. Quase dez anos depois,

esse relatório daria origem ao artigo *Ceramistas Populares de Pernambuco*, publicado na *Revista Brasileira de Folclore* v. 10 nº 28 em 1970. Funcionando como testemunho de uma época, esse trabalho é dividido em duas partes. A primeira trata dos ceramistas do agreste de Pernambuco, tendo Caruaru como o mais importante centro, onde aproximadamente trinta ceramistas, liderados por Mestre Vitalino, trabalhavam naquele momento. Nos arredores de Caruaru, Renato Miguez estuda os centros de Garanhuns, Canhotinho e Limoeiro. Na segunda parte do trabalho, o pesquisador trata dos ceramistas do litoral de Pernambuco, focando nos grupos de Trucunhaém, Goiana e da capital Recife. Ao estudar os ceramistas populares das duas regiões geográficas, Miguez visa a informação em detrimento da classificação e aponta similaridades nas características gerais dos objetos produzidos pelos ceramistas em ambas as regiões, embora considerando alguns aspectos peculiares em cada região.

A constituição do Folclore como campo de estudos, de um ponto de vista institucional, envolve, paralelamente, a coleta e a criação de acervos (WALDECK, 2008, p. 13). Embora não fique claro através da publicação, existe a hipótese de que boa parte das peças que compõem a *Coleção Renato Miguez de Arte Popular* foi coletada durante a pesquisa de campo que deu origem ao artigo. Tanto a capa da *Revista Brasileira de Folclore* aqui referida quanto as ilustrações que acompanham o artigo foram desenhadas à mão por Renato Miguez, como uma reprodução de diversas esculturas em cerâmica popular que guardam grande similaridade com obras hoje presentes na coleção, sendo necessário um estudo mais aprofundado a fim de identificá-las. Também temos como evidência o relato de Merisa Miguez, que cita suas viagens ao nordeste no início da década de 60, em que voltavam com um carro modelo Aero Willys com um porta-malas externo com uma bagagem enorme cheia de peças compradas por Renato, na mesma ocasião em que fotografou Mestre Vitalino (MIGUEZ, 2015), fotografia esta, que hoje pertence à coleção.

Em 1960, Renato Miguez recebe uma bolsa de estudos pela *Association Internacionale de Arts Plastiques*, para a qual concorreu com a escultura *O Cangaceiro*, para estudar técnicas em vidro em Praga, na Tchecoslováquia, embarcando em 23 de novembro 1961. Combinou seus estudos práticos com

pesquisas em arte popular europeia, enquanto adquiria novas peças para sua coleção. Após um ano em Praga, foi para Portugal onde renovou seu passaporte especial de estudante para continuar na Europa. Visitou países da então “Cortina de Ferro”⁴, como Alemanha Oriental, União Soviética e Polônia, sempre interessado nas manifestações culturais da escultura popular. Também visitou Suíça, Bélgica, Itália, Espanha e França, onde frequentou o Curso de Arte Popular no Museu do Homem em Paris durante mais um ano e proferiu uma palestra sobre arte popular brasileira, com foco em cerâmica. Retornou ao Brasil em março de 1963. Na ocasião de seu retorno, um jornal da época⁵, publica o seguinte artigo:

Retornou há pouco, da Europa, o jovem escultor Renato Miguez, que visitou a Tcheco-Eslováquia e outros países da Cortina de Ferro, com bolsa de estudos. Depois, sem auxílio de ninguém, Miguez percorreu diversos países, em todos realizando conferências e seguindo cursos de especialização de sua grande paixão – o folclore. O que é mais: trouxe, para instituições culturais brasileiras, catálogos e livros dos museus que visitou, bem como propostas de convênio entre museus europeus e brasileiros. Quando se pensa em tantos bolsistas que daqui saem a pêsso de dólar e do exterior não enviam nem lembranças, temos vontade de pedir para Renato Miguez a Ordem do Cruzeiro do Sul. Trata-se, positivamente, de alguém que merece respeito.

Em 1957, Edison Carneiro já aponta a demanda de oficializar o ensino do folclore em nível universitário, considerando que o vasto contato de culturas presentes no nosso país exigiria, mais cedo ou mais tarde, a criação dessa

4 Expressão utilizada para se referir à divisão da Europa em duas partes, a Europa Ocidental e a Europa oriental, como áreas de influência políticoeconômica distintas, no período conhecido como Guerra Fria. Nesse caso, “países da Cortina de Ferro”, seriam os países que estariam do lado oriental.

5 Pequena cópia de um recorte de jornal, sem data ou referência, cedida ao Museu D. João VI pelas irmãs do colecionador.

cadeira nas universidades nacionais, a fim de tornar possível a compreensão de certas modalidades especiais de comportamento social (CARNEIRO, 2008). Um pequeno artigo publicado na *Revista Brasileira de Folclore*, no ano de 1971, informa que foi criada, na Escola de Belas Artes da UFRJ, dentro da disciplina de Estudos Brasileiros, um setor dedicado à arte popular. A matéria, que estaria sendo ministrada pelo professor Renato Miguez, consta em seu programa, no primeiro ciclo, da análise da distinção da arte popular integrada no folclore, origens da arte popular brasileira com suas fontes indígenas, europeias e africanas, arquitetura, cerâmica popular em geral e ex-votos, especialmente escultura em madeira e pintura. No segundo ciclo, seriam dadas aulas práticas no Museu do Folclore (acervo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro), Museu Nacional de Belas Artes e Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. O trabalho final seria uma pesquisa de assunto de livre escolha do aluno. O artigo frisa que o estudo da arte popular brasileira seria uma necessidade que se impõe aos programas universitários, atendendo aos apelos dos folcloristas tanto em livros quanto nos congressos de folclore.

COLEÇÃO RENATO MIGUEZ DE ARTE POPULAR: ENTENDENDO O PERCURSO

Ao tentar definir o que caracteriza uma coleção, Krzysztof Pomian trata do valor de uso dos objetos que é perdido quando eles saem de seu cotidiano para ingressar nessa nova categoria (POMIAN, 1984, p. 53). Na visão do autor, para que seja considerado parte de uma coleção, o objeto precisa estar temporariamente ou definitivamente fora da dinâmica do mercado, estar protegido em um lugar preparado para este fim e estar exposto ao olhar do público. Ao passo que esses objetos perdem valor de uso cotidiano ao ingressar em uma coleção ou museu, seu colecionamento serve tanto para ser fonte de prazer estético quanto para proporcionar a aquisição de conhecimentos históricos e científicos⁶. O fato de possuir coleções denota prestígio, evidencia

6 Os autores que tratam do estudo do colecionismo, consideram o ideal ocidental do indivíduo cercado por posses, então nesse caso tanto conhecimento quanto cultura são

Em 3 de setembro de 1970 é inaugurada na Galeria Macunaíma, anexa à Escola de Belas Artes da UFRJ, uma exposição sobre Cerâmica Popular Brasileira⁷, promovida pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e organizada por Renato Miguez. Reunindo várias coleções oficiais e particulares, entre elas a do Museu Nacional de Belas Artes, do Museu do Folclore, de Eneida, de Kalma Murtinho e do professor Renato Miguez, a exposição apresentaria aproximadamente 300 trabalhos em cerâmica e madeira vindos do Nordeste e Centro-Sul. São destacados como principais artistas Vitalino, Severino e Porfírio Faustino. Ao encerramento da exposição, o professor realizaria uma conferência abordando o tema “Cerâmica Popular Brasileira”. Renato Miguez ainda realizaria outras exposições na Galeria Macunaíma em que estaria presente a sua coleção de arte popular.

Percebe-se então, que pelo menos 42 anos antes da incorporação da coleção ao Museu D. João VI, obras pertencentes à coleção já estariam participando do circuito artístico acadêmico vinculado à Escola de Belas Artes, sendo expostas ao olhar do público ou servindo de material pedagógico para as aulas do Prof. Renato Miguez na disciplina de Folclore na instituição.

No dia 15 de fevereiro de 2012, Coleção Renato Miguez de Arte Popular finalmente chega ao Museu D. João VI, em 55 caixas e 15 grandes volumes embalados separadamente. Durante a incorporação ao acervo, as peças receberam limpeza, algumas foram fotografadas e acomodadas nos arquivos do museu.

Ao participar da 11ª Semana de Museus, ocorrida entre 13 e 19 de maio de 2013, em comemoração ao Dia Internacional dos Museus (18 de maio), promovida pelo Instituto Brasileiro de Museus, o Museu D. João VI inaugura a Coleção Renato Miguez de Arte Popular, em sua primeira exposição aberta ao público, que ficara aberta de 6 a 30 de maio de 2013. A exposição, que exibia parte das obras pertencentes à coleção, tinha como peça principal a

⁷ Foram encontradas menções a essa exposição nas seguintes publicações: Jornal do Brasil – 03/09/1970; Diário de Notícias – 04/09/1970; Jornal do Brasil – 04/09/1970; O Jornal – 22/09/1970; Revista Brasileira de Folclore – 1970

escultura *Mulher grávida com filho no colo e no braço*, da artista pernambucana Ernestina.

Em 2016, teve início o processo de tombamento e patrimonialização da Coleção Renato Miguez de Arte Popular, coordenado pela prof.^a Dr.^a Carla Dias e executado pelos estagiários Aline Barbosa Santhiago, André Luis Perrett, Carolina Rodrigues de Lima, Gabrielle Nascimento Batista e Leandro Martins. Após algumas reuniões em que foram discutidas questões relativas ao processo de tombamento e as instruções para a execução da tarefa, cada peça recebeu uma identificação chamada de número de tombo, a partir do qual seria possível adicionar as outras informações na ficha catalográfica. A ficha continha as seguintes informações: nome do objeto e número de tombo; autor e assinatura; datação, local (sala, arquivo, corredor, bloco, prateleira, caixa), técnica, dimensão, aquisição, conservação, descrição e observação. Sendo assim, as peças passavam por um processo de medição e observação detalhada, as fichas eram preenchidas de forma manuscrita e assinadas por cada estagiário responsável, facilitando a autoria das informações fornecidas, por se tratar de um processo que envolve a subjetividade dos olhares do indivíduo que entra em contato com as peças. Além do preenchimento e posterior digitação das fichas catalográficas, as peças foram fotografadas, uma a uma, em diferentes posições, para facilitar a identificação e possibilitar confecção de um catálogo futuramente.

CONCLUSÃO

Através de alguns levantamentos sobre suas atividades, é evidente que Renato Miguez considerava de suma importância a incorporação de conhecimentos relacionados à cultura popular na Escola de Belas Artes e dedicou grande parte de sua trajetória à esse propósito. Em seu artigo sobre

Severino de Trucunhaém (MIGUEZ, 1971, p. 142), ao lamentar a grande exploração que o mercado exercia sobre os artistas populares, além da falta de valorização destes artistas e suas manifestações culturais, Miguez evidencia a importância de um museu comprometido com a produção de conhecimento e a aproximação com as referências populares:

[...] precisamos respeitar e dar o devido valor ao que é nosso, não criar museus com a finalidade apenas de mostruários, pois já está superado; é necessário que se criem centros de pesquisa para se estudar de perto esses assuntos e de assistir ao futuro artista erudito em suas finalidades de sentimento, para que possa ter inspiração em elementos ligados a seu país e em consequência a si próprio.

O Museu D. João VI possui um papel fundamental dentro da Escola de Belas Artes, se assemelhando às bibliotecas como suporte para as referências que apoiam a formação dos artistas (DIAS: 2013, p. 4), assumindo um compromisso fundamental com a pesquisa e a produção de conhecimento. Atendendo aos anseios do colecionador, a Coleção Renato Miguez de Arte Popular tem importância não só em dinamizar o acervo do museu, como também contribui para a diminuição das relações de poder que se fazem entre uma tradição eurocêntrica e a estética popular brasileira, democratizando o ambiente artístico acadêmico.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Renato Miguez esculpindo o busto de Muniz Falcão. Imagem cedida pela família.

Figura 02: Renato Miguez posa ao lado da obra “O Vendedor de Amendoim”. Imagem cedida pela família

Figura 03: Coleção Renato Miguez de Arte Popular na residência do colecionador. Fonte: fotografias cedidas Merisa e Irene Miguez

ENTREVISTAS

MIGUEZ, Merisa. Entrevista concedida a Carolina Rodrigues de Lima e Carla Dias. Rio de Janeiro, 13 de julho de 2015.

MIGUEZ, Merisa. Entrevista concedida a Carolina Rodrigues de Lima. Rio de Janeiro, 11 de agosto de 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.23,1994. Pp.69-79

DIAS, Carla da Costa. *De Sertaneja à Folclórica a trajetória das Coleções Regionais do Museu Nacional -1920/1950*. Rio de Janeiro: UFRJ, EBA, PPGA V, 2005.

DIAS, Carla da Costa. *O Museu D. João VI: a Construção de Histórias e Acervos*. XXVII Simpósio Nacional de História. ANPUH: Natal, 2013.

MIGUEZ, Renato. Ceramistas populares de Pernambuco. In: *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 28: 228-258, set./dez. 1970.

MIGUEZ, Renato. Severino de Tracunhaem – um ceramista da zona canavieira. In: *Brasil Açucareiro*, 1971.

MORAES, Eduardo Jardim de. *Mário de Andrade: retrato do Brasil*. In: BERRIEL, Carlos E. O. (Org). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

POMIAN, Krzysztof. “Coleções” In: *Enciclopédia Einaudi*, vol.1 - Memória/ História.

Porto, Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp 51-86. 1985.

WALDECK, Guacira. *Brasis revelados: 50 anos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008.

WALDECK, Guacira. “Exibindo o Povo: Invenção ou documento?” In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.28: 83-99,1999.

O TERROR NO INCONSCIENTE DO SURREALISMO

AMORIM, Fellipe¹

Resumo: No presente trabalho, foram utilizadas como base as relações de obras selecionadas entre os anos de 1502 a 1945 para estabelecer uma conexão entre as teorias utilizadas no surgimento da arte cristã e a utilização da temática das tentações de santo Antônio em alguns momentos da arte até o surrealismo. Especial atenção será dada à dualidade do bem versus mal em um contexto de guerra e no âmbito religioso. Serão consideradas, nesse sentido, “A Tentação de Santo Antônio”, de Jerônimo Bosch (1502), e as posteriores versões do tema executadas por Max Ernst (1945) e Salvador Dalí (1946). O Pesadelo de Johann Füssli (1782), por sua vez, será disposto como apoio ao desenvolvimento do pensamento e semelhança de característica presente na obra de Ernst.

Palavras – chave: Surrealismo; Inconsciente; Terror; Religião.

1 Fellipe AMORIM, Graduando em História da Arte (IART – UERJ), atualmente desenvolvendo pesquisa (Programa de Iniciação Científica) relacionada a gravuras dos séculos XV a XVII com temática das tentações de Santo Antônio encontradas na Biblioteca Nacional (BN). E-mail: fega.lipe@live.com - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

As funções das imagens religiosas cristãs foram alteradas e discutidas por diversas vezes ao longo da história. Provocando controvérsias sobre a verdadeira natureza da espiritualidade, poderiam tornarem-se uma ameaça por conquistar influências além de seus verdadeiros propósitos, prover uma semelhança visual em relação ao que representassem, fosse uma figura religiosa ou o próprio Deus. As imagens incorporavam espécies de lendas de culto. As pessoas que as observavam possuíam uma expectativa de auxílio. Segundo Hans Belting (1994), embora os teólogos percebessem a religião primordialmente como uma coleção de ideias, os fiéis comuns preocupavam-se mais em receber ajuda para seus assuntos pessoais.

A promoção dos Santos pela igreja possuía alto grau de funcionalidade, inicialmente, fazendo com que os fiéis descobrissem um pensamento sacro, sendo comovidos e influenciados a possuir um espírito de acordo com as leis cristãs. Ao longo dos séculos, impulsionou-se o culto a diversos santos, cuja notoriedade poderia ser fortalecida ou enfraquecida de acordo com o contexto histórico. A figura de Santo Antão² popularizou-se no século XV por conta da doutrina astrológica³ dos quatro temperamentos/ humores⁴.

Segundo Robert Muchembled (2001), o corpo humano era considerado um envoltório, contendo humores, cujo equilíbrio definia a saúde, assim, o homem seria, por natureza, quente e seco, a mulher, fria e úmida, em diferentes combinações para dar variações. O corpo entendido como reflexo do mundo: o microcosmo (o corpo) estaria ligado ao macrocosmo (o universo), por

2 Nascido no Egito, em 251, abandona seus bens aos vinte anos de idade e vive uma vida de dedicação as causas cristãs, sendo marcado pela passagem na qual luta contra demônios que insistem em tenta-lo. A grande difusão de sua imagem na Idade Média onde ficou conhecido como “pai dos monges”.

3 Dentro do pensamento de que o universo seria totalmente entrelaçado estava presente a necessidade de perceber as manifestações correspondentes por meio de analogias, assim, estabeleceu-se uma correspondência entre os quatro humores com os quatro elementos (Terra, Ar, Fogo e Água), com os quatro humores (frio, quente, seco e úmido) e com as quatro estações do ano (inverno, primavera, verão e outono) da mesma forma eram feitas as relações com os astros.

4 O sangue, a bile amarela (cólera), a bile negra (melancolia) e a fleuma — e dos respectivos temperamentos a que cada um predispunha, caso predominasse sobre os demais: o sanguíneo, o colérico, o melancólico e o fleumático.

analogias estruturais onipresentes, com os ideais de sujeira moral, pecado original e culpa, resultando em consequências ruins tanto para o corpo na forma de doenças quanto para o mundo nas guerras, pestes e devastações.

Santo Antão tinha sua fama difundida e utilizada como exemplo de equilíbrio e fé nas batalhas travadas entre o homem e seus demônios⁵, no deserto, que faziam-se presentes em sua história na figura feminina e de seus bens econômicos deixados para trás, passagem que pode ser remetida ao livro de Mateus⁶, no qual o filho de Deus, que se fez homem e habitou entre a humanidade, foi tentado no deserto pelo diabo. Assim, para o contexto da época, os possuidores de um dos quatro temperamentos seriam portadores de sofrimentos pessoais, ira e compulsões nocivas ao convívio social, entre elas, a avareza, a inveja e a desconfiança, causadas pelos pecados e a falta de controle sobre o próprio corpo e seus desejos.

Isaac Silva (2014) afirma que o gênero considerado epidítico também era louvado nas obras de Jerônimo Bosch, nas quais o pintor enaltecia especialmente temas morais e devocionais, evidenciando um apelo didático, que prescrevia aos homens as virtudes e o afastamento dos pecados. Entre as cenas bíblicas presentes nas obras de Bosch, encontravam-se criaturas e cenas infernais, com grande variedade de monstros e diabos, vinculando o pintor ao âmbito do admirável, maravilhoso, fantasmagórico e imaginativo. Ao retratar a temática de “As Tentações de Santo Antão” [Fig.1], o pintor deixou explícita suas principais características, unidas intimamente na história do santo eremita.

Alguns de seus familiares foram a ele, que não lhes permitiu entrar. Ficaram de fora dia e noite; ouviam então como que tropas barulhentas fazendo alarido, esbravejando no interior, falando com voz lamentosa e gritando: ‘Vai-te de nossa casa! Que tens a fazer no deserto? Não suportarás nossa conjuração’. (Santo Atanásio - Vida e Conduta de S. Antão, 2002).

5 Passagens décima primeira: Retira-se para o deserto, indiferente à magia do diabo. E décima segunda: Antão despreza o ouro e se estabelece numa fortificação abandonada (285-305). Do livro: Vida e Conduta de Santo Antão. Por Santo Atanásio.

6 Mateus – Capítulo 4. Versículos 1 a 11. Jesus é tentado.



Figura 1- As Tentações de Santo Antônio - Jerônimo Bosch. C.1502.

Segundo Panofsky (1953), Hieronymus Bosch foi uma das figuras mais esquivas e controversas da História da Arte e, quando colocadas em comparação com as pinturas consideradas características da arte neerlandesa do final do século XV e início do XVI, as produções de Bosch pareciam curiosamente isoladas. No entanto, Bosch foi um pintor de sucesso: famoso e bem patrocinado durante sua vida e avidamente colecionado após a sua morte. Desde cedo, suas pinturas foram coletadas por conhecedores sofisticados, como Filipe II da Espanha, que também era patrono de Ticiano.

Suas ideias foram tiradas de uma religiosidade medieval e da moral de tratados, sermões, astrologia popular e da maioria das inesgotáveis tradições folclóricas locais: provérbios, figuras de linguagem, costumes de festivais e crenças religiosas populares. Segundo Gombrich (1967), as ansiedades descritas por Bosch estavam relacionadas ao tormento eterno que aguardava o pecador. De fato, segundo Tamara Quírico (2011), havia uma concepção binária para o além, indicando a possível existência dupla

de destino após a morte: o Paraíso, lugar das alegrias, e o Inferno, lugar das infelicidades. As perspectivas das obras de Bosch indicavam uma tentativa de persuasão religiosa através da demonstração dos acontecimentos ruins que seriam causados pelas atitudes contrárias às vontades da igreja - um ideal que já estava interiorizado na mente dos espectadores e era reforçado através das pinturas.

As obras de Bosch sobre as tentações foram utilizadas como inspiração por artistas do Surrealismo, movimento de vanguarda surgido no início do século XX, em busca de afastamento dos padrões estéticos estabelecidos pelas academias da época. Assim, os surrealistas aspiravam a uma remodelagem da História da Arte, expondo ao público referências de artistas anteriores ao movimento considerados fora dos padrões convencionais, assim como Bosch.

Ao retornar o olhar para Bosch, os surrealistas o classificaram dentro de suas próprias definições, segundo Sarane Alexandrian (1973), como um artista da corrente visionária, que possuía como propósito o transcender do mundo físico, retratando visões que, muitas vezes, incluíam temas espirituais e místicos, adentrando o domínio do fantasmagórico com repertório fantástico e imaginativo. As personificações imaginárias de criaturas místicas - que causavam não apenas estímulos aterrorizantes e angústias, mas também suscitavam no observador o mistério escondido por trás das crenças e tradições sombrias, como as do mito da criação e a eterna luta entre os homens e seus demônios - fizeram com que os surrealistas retornassem a temáticas religiosas utilizadas desde a Idade Média.

Entre os demais pintores incluídos na categoria de *arte visionária*, estavam o pintor italiano Paolo Uccello (1397 – 1475), considerado o libertador da pintura sobre a imitação da natureza, conferindo à mesma um sentido irracional. Johann Füssli (1741 – 1825), com preferência por temáticas oníricas, rodeava criaturas adormecidas de figuras demoníacas, como em seu quadro *O Pesadelo* [Fig.3]. O fator unificador dos pintores, e que os

incluía na mesma categoria, eram as constantes utilizações de pensamentos retirados de temáticas mitológicas greco-romanas, bíblicas e ou anedóticas quotidianas e a maneira como eram retratadas dentro de suas características fora dos padrões clássicos (ALEXANDRIAN, 1973, p.25).

Os princípios freudianos sobre o terror, tema que tratava do “estranho”, fora de controle, relacionando-o com o assustador, provocando o medo através de núcleos de acontecimentos de naturezas desconhecidas, aproximavam-se dos conteúdos manifestados nos quadros de iluminações trágicas e tendências fantasmagóricas do pintor. O contexto de questionamento às crenças culturais na Europa e a postura do ser humano retornando ao tema de batalhas entre humano e demônios, demonstravam a vulnerabilidade diante da realidade, que era cada vez mais difícil de compreender e dominar, tornando o Surrealismo um movimento próximo de confrontos traumáticos do indivíduo.



Figura SEQ Figura * ARABIC 1 - O Pesadelo – Johann Füssli. 1781 - 82.

Historicamente, os períodos de pragas, fomes frequentes, pobreza endêmica e guerras conferiam uma aura de puro terror ligada ao inimigo direto de Deus. Assim, as justificativas para os acontecimentos ruins e atitudes erradas dos homens eram atribuídas diretamente aos demônios (Lorenzo Lorenzi, 1997). Max Ernst, após ter sido soldado alemão na Primeira Guerra Mundial, ficou marcado por sua imaginação e utilização de técnicas de colagem para retratar seus sonhos inconscientes, como ele próprio definiu: “a exploração do encontro casual de duas realidades diferentes sobre um plano não conveniente”, pintando imagens de elementos demoníacos e absurdos com outros eróticos e fabulosos. Unia de forma irracional esses símbolos para expressar seu subjetivismo. Utilizando referências das obras de Füssli e da produção de Bosch, o artista fez sua própria representação da temática de “A tentação de Santo Antônio” [Fig.4].



Figura SEQ Figura * ARABIC 2 - Tentações de Santo Antônio.

“Certa noite, entrando com uma tropa de demônios, abateu-o poder de golpes a tal ponto que a dor o estendeu por terra, sem voz. As dores eram tão fortes que pensava que os golpes dos homens jamais poderiam causar tal tormento.” (Santo Atanásio - Vida e Conduta de S. Antão, 2002).

Uma importante percepção é que os surrealistas não mantiveram em suas produções o padrão ciclo-narrativo presente nas pinturas de Bosch e, sim, passaram a retratar um momento isolado da história. O movimento tornou-se consciente de sua eficácia na vida social, atingindo e causando discussões sobre a produção da arte em diversos países, como meio de perturbação do poder. Fonte de revolução na recusa ao materialismo, o movimento teve seu ponto de virada após o surgimento de Salvador Dalí e a inserção de seu “método paranoico – crítico”,⁷ onde demonstrou que um artista obtinha resultados ímpares através da simulação controlada e lúcida de uma doença mental, fato que elevou o nível de imersão do surrealismo no obscuro do inconsciente.

O interesse de Dalí era a representação do incompreendido, signos e significados, tornando a realidade à qual o mundo estava habituado apenas uma questão de percepção, como o sonho para a psicanálise as pinturas deixavam de lado todas as questões reais e atestavam o algo diferente do qual os pintores anteriores alcançaram. O artista dedicou uma obra ao tema de “A Tentação de Santo Antônio” [Fig.5], culminando na combinação de imagens bizarras, oníricas e excelência plástica. O santo representado nu, a tentativa de perda das proporções assim como nos sonhos, aprofundando a relação com o inconsciente, fixando nas criaturas a maldade e o medo, fugindo da realidade, a representação da figura feminina nua, o deserto e o ouro, figuras de uma vida de riquezas que Antônio havia deixado para trás, utilizadas pelo demônio para tentá-lo durante sua jornada.

⁷ A paranoia é um delírio de interpretação com estrutura pensante, sendo este delírio dominado com maestria pelo artista, permitindo-lhe a descoberta de duplo significado em diversos símbolos e coisas.

“ O demônio o excitava. Ele, ruborizando-se, fortalecia o corpo com a fé, as orações e os jejuns. À noite, o diabo miserável chegava a tomar a forma de mulher e a lhe imitar os gestos, com o único fim de seduzir Antão... “ (Santo Atanásio - Vida e Conduta de S. Antão, 2002).



A religião, no princípio, era uma realidade essencial demais para ser tratada como na atualidade, um assunto exclusivamente pessoal. Assim, segundo Hans Belting (1994), o papel das imagens religiosas, ao longo da história da arte, não deve ser entendido unicamente em termos de conteúdo teológico. As imagens estiveram no centro da discussão de natureza espiritual que entendiam as imagens como uma ameaça aos princípios cristãos contra o materialismo, afinal, a fé se dava pela crença verdadeira em Deus e nos santos ou nas obras que representavam os mesmos?

A espiritualidade acompanhou o Homem ao longo da história: enquanto um componente da vida humana, sua influência não se restringiu ao âmbito sociocultural, aparecendo também na constituição da subjetividade do indivíduo, expressa em crenças, valores, emoções e comportamentos a ela relacionados. Um percurso cultural, surgido diante do indivíduo, um sistema de experiências acumuladas e saberes cristalizados sob a forma de sistemas religiosos, os quais são apresentados na configuração de respostas prontas que podem ser assimiladas ou não (AMATUZZI 1999).

Segundo Ernst Gombrich (2000), Bosch ficou famoso por suas assustadoras pinturas das forças do mal, e talvez não fosse um acaso que Filipe II da Espanha⁸ manifestasse predileção muito especial por um artista tão profundamente preocupado com a maldade humana. Fora dos padrões estilísticos da arte de momentos anteriores, pela primeira vez um artista conseguiu dar forma concreta e compreensível aos medos que obcecavam o espírito do homem na Idade Média. Façanha possibilitada no exato momento em que as antigas ideias ainda possuíam vigor, enquanto as mudanças da modernidade propiciavam ao artista os métodos para representar o que via.

O surrealismo, por sua vez, foi um movimento surgido no contexto entre duas grandes guerras mundiais, tendo nos fundamentos da psicanálise a base principal para a busca de suas referências artísticas. O terror presente nas obras e nos temas estava em voga pelo contexto da época e as atrocidades ocorridas nas guerras, fazia com que os membros do movimento registrassem o mundo de forma fantasiosa e mística, demonstrando que o lado fantástico estava próximo da realidade e que o ser humano era capaz de distorcer sua aparência, trazendo à luz o caráter obscuro e aterrorizante das atitudes encontradas no inconsciente de muitos e na superfície de poucos. As monstruosidades criadas em diversas imagens do surrealismo foram figuras das realidades criadas pelos homens.

⁸ Exemplo de monarca absolutista, o seu governo foi exercido com base em uma administração fortemente centralizada, marcada por uma rigorosa fiscalização.

Ao olhar para suas referências passadas na história, os surrealistas encontraram em Bosch a representação da união entre as crenças e o imaginário, visto que, no contexto do pintor holandês era real para a humanidade a presença de criaturas monstruosas habitando o mundo ainda inexplorado. Em outro contexto vivido os surrealistas estavam percebendo sim, a existência de monstros habitando sobre a terra assumindo agora a figura dos homens em suas guerras, fato é que, as figuras do Mal não deixaram de existir, com características bastante diversas, correspondendo a suas crenças e suas experiências vividas, seja no terror do desconhecido como Bosch ou no terror das guerras como os surrealistas.

Bibliografia

GOMBRICH, E. A História da Arte. 16º edição. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

LORENZI, L. Devils in Art: Florence, from the middle ages to the renaissance. Florence: Centro Di, 1997.

ALEXANDRIAN, S. O Surrealismo. Lisboa – Portugal: Editorial Verbo, 1973.

BELTING, H. Semelhança e Presença: A história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010.

MUCHEMBLED, R. Uma História do Diabo: Séculos XII – XX. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

PANOFSKY, E. Early Netherlandish Painting - Its Origins and Character - Two volumes, Icon Editions-Harper & Row, New York-Hagerstown-San Francisco-London, 1953.

QUÍRICO, T. A iconografia do Inferno na tradição artística medieval. 2011. Disponível em: [Dialnet-AIconografiaDoInfernoNaTradicaoArtisticaMedieval-3713986.pdf](http://dialnet-AIconografiaDoInfernoNaTradicaoArtisticaMedieval-3713986.pdf)

MARTINS, L. Al-C.P.; SILVA, P.J.C. & MUTARELLI, S.R.K. 2008. A teoria dos temperamentos do *corpus hippocraticum* ao século XIX. *Memorandum*, 14, 09-24. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a14/martisilmuta01.pdf>

CHAUI, L.O Inconsciente. 1º edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

AMATUZZI, M.M. 1999 “Desenvolvimento psicológico e desenvolvimento religioso”. In:

MASSINI, M.; MAHFAUND, M. (org.). Diante do mistério: psicologia e senso religioso.

São Paulo: Edições Loyola, 123-140.

Imagens

BOSCH, E. c.1500. Óleo sobre madeira de carvalho. 131,5 x 119 cm (painel central) e 131,5 x 53 cm (painéis laterais). Museu Nacional de Arte Antiga – Portugal. Disponível em: <https://bit.ly/2Fbzo7Q>

FÜSSLER, J. 1781. Pintura a Óleo. 101,6 × 127,00 cm. Detroit Institute of Arts – Detroit. [https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Pesadelo_\(F%C3%BCssli\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Pesadelo_(F%C3%BCssli))

ERNST, M. 1945. Óleo sobre tela. Disponível em: <https://bit.ly/2D4wiEo> DALÍ, S. Tentações de Santo Antônio. 1946. Óleo sobre tela. 90 x 119,5 cm. Museu de Arte Moderna de Bruxelas. Disponível em: <https://bit.ly/2GhNW9X>

Talentos da Vila Vintém

um olhar sobre a intensidade afetiva de uma companhia de teatro da Zona Oeste do Rio de Janeiro¹

CUNHA, João Gabriel²

Resumo

Criada em 1997 dentro da favela da Vila Vintém por Otávio Moreira, a companhia Talentos da Vila Vintém, aqui nesse trabalho, será o fio condutor que ira guiar nosso pensamento na possibilidade de vermos o teatro como um campo de força que age contra uma lógica do poder que afeta a nossa vida em todos os sentidos e que ordena o nosso tecido social contemporâneo. Com base em dez meses de pesquisa etnográfica, há o interesse aqui de apresentar a Talentos da Vila Vintém enquanto uma zona de encontros entre indivíduos que fazem circular o afeto (bio)político da alegria.

PALAVRAS-CHAVE: Talentos da Vila Vintém; Teatro; Afeto; Política, Etnografia

1 Esse texto é dedicado à memória do meu grande amigo Tiago dos Santos Seixas, a quem sou e serei eternamente grato por ter sido a primeira pessoa que me demonstrou como os afetos alegres são capazes de transformar uma vida. Obrigado por tudo, meu bom amigo.

2 Mestre em antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, cuja pesquisa se insere a linha de antropologia política com principal interesse na investigação entre arte e política. E-mail: joagabrielramos@hotmail.com

Introdução

Talentos da Vila Vintém é uma companhia e curso de teatro fundado há 21 anos por Otávio Moreira. Na época da formação desse grupo de teatro, Otávio morava em uma favela localizada entre Padre Miguel e Bangu chamada: Vila Vintém. Assim sendo, no interior dos becos e vielas dessa favela da Zona Oeste do Rio de Janeiro, a Talentos da Vila Vintém teve um papel semelhante ao de uma ONG e tempos depois, através do Cultura Viva³, o projeto teatral se tornou um ponto de cultura dentro da Vila Vintém.

Tem pouco mais de três anos que a Talentos da Vila Vintém saiu do interior da favela. Atualmente a companhia se organiza em um espaço improvisado dentro da Nave do Conhecimento de Padre Miguel, que fica a pouco mais de um quilômetro de um dos acessos da Vila Vintém. Nesse contexto de ocupação teatral na Nave do Conhecimento, Otávio passou a dividir a função de diretor com seu companheiro Leonardo. A pesquisa aqui desenvolvida é baseada em dez meses de trabalho etnográfico junto com os membros da Talentos da Vila Vintém que se reuniam na Nave do Conhecimento⁴.

Nesse texto tento trazer uma discussão que realizei com maior densidade na dissertação defendida no ano de 2018 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFF. De modo geral, o que busco pensar aqui é a maneira como uma certa organização micropolítica de encontros afetivos de corpos produz efeitos na vida dos indivíduos que juntos compõem a Talentos da Vila Vintém.

3 Cultura Viva é uma política cultural voltada para reconhecimento e apoio a atividades e processos culturais já desenvolvidos, estimulado a participação social, a colaboração e a gestão compartilhada de políticas públicas no campo da cultura (definição extraída do site: <http://culturaviva.gov.br/>)

4 Atualmente, as naves do conhecimento do Rio de Janeiro estão sob o risco de encerrar suas atividades a qualquer momento. Isso tem efeito direto sobre a organização da companhia, pois por conta disso a Talentos da Vila Vintém encontra-se desestruturada. Neste período de instabilidade, não foi possível manter os três encontros por semana, nem ensaios, aulas, ou apresentações de peças.

Contexto

Falo da Talentos da Vila Vintém inserida em um contexto, do qual o filósofo Gilles Deleuze denominou de “Sociedade de Controle”. Argumenta o autor que “é certo que entramos em uma sociedade de ‘controle’ que já não são exatamente disciplinares” (DELEUZE, 2013: 219) e prossegue o filósofo: “(...) nas sociedades de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea” (Ibidem, 220). Assim, criando uma nova configuração do exercício do poder. A partir dessa leitura é possível dizer que, as instituições fechadas passaram - e estão passando - por uma mutação que faz com que as suas lógicas ultrapassem os seus limites e desta forma intensificando um tipo de configuração do exercício do poder, que diz respeito ao Império⁵. Nos termos de Antonio Negri e Machel Hardt um dos principais aspectos do Império o fato de que:

(...) o poder de mando do Império funciona em todos os registros da ordem social, descendo às profundezas do mundo social. O Império não só administra um território com sua população mas também cria o próprio mundo que ele habita. Não apenas regula a interações humanas como procurar reger diretamente a natureza humana. O objeto do seu governo é a vida social como um todo, e assim o Império se apresenta como forma pragmática de biopoder (NEGRI; HARDT, 2001: 14-15).

5 Nos termos dos autores Antonio Negri e Michael Hardt, Império não é a mesma coisa que Imperialismo. Diz os autores que: “entendemos ‘império’ (...) como algo completamente diverso de ‘imperialismo’ (...) o Império não estabelece um centro territorial de poder, nem se baseia em fronteiras abertas e em expansão” (NEGRI; HARDT, 2001: 12).

Dentro dessa lógica, o poder retira da vida (em todos os seus sentidos) aquilo que ela pode. O poder impede a produção da diferença enquanto movimento minoritário. O Império é a constituição da sociedade mundial de controle que, de certa forma, é a busca do estabelecimento onipresente do controle. A partir do cansaço, tanto mental quanto físico; do endividamento (monetário e do espírito) e da produção de subjetividade a sociedade mundial de controle, enquanto instrumento do capitalismo busca capturar a vida dos indivíduos e, desta maneira, constituir indivíduos inseridos dentro de uma lógica existencial onde a diferença é tolerável, no sentido de uma “tolerância pronta a aceitar tudo desde que se pareça com aquilo que nós (...) fazemos” (GOLDMAN, 2014: 12).

É permitida a existência da diferença, desde que ela não se atualize em força política minoritária, ou em multidão. Ou seja, até pode haver diferença, desde que permaneça e mantenha tudo igual, pois desta maneira o controle é exercido de forma mais eficiente. Não há mais fora. Dentro dessa lógica, “encerrar o fora, aprisionar o virtual, significa neutralizar a potência da invenção e codificar a repetição para subtrair dela toda possibilidade de variação, para reduzi-la à simples reprodução” (LAZZARATO 2006: 70). A partir disso, a diferença enquanto multiplicidade é capturada criando uma unidade formada por indivíduos achatados e submissos ao poder Imperial.

Pensando a partir desse contexto acima exposto é de interesse tentar pensar a Talentos da Vila Vintém a partir de uma lógica, na qual a companhia se insere enquanto um ponto de encontros e de fuga de algumas das estratégias dessa sociedade contemporânea. Nesse sentido, busco pensar a Talentos da Vila Vintém enquanto um território que faz circular certos tipos de afetos (bio)políticos⁶ que compõem a vida das pessoas que se relacionam com a companhia.

6 Tive contato com esse conceito através do blog de ensaios filosóficos “Razão Inadequada”. O uso do conceito aqui, então, remete aos significados presentes nos autores do blog, não correspondendo ao conceito de biopolítica foucaultiano.

Afetos (bio)políticos

Nesse contexto, no qual o poder captura a vida, podemos argumentar que uma das formas pela qual esse poder nos subjuga a partir da produção do afeto primário da tristeza: “O poder é sempre triste” afirma Deleuze em certa altura em entrevista à Parnet (1994). Nessa direção, é possível argumentar que o poder decompõe o corpo, retira da vida aquilo que ela pode, diminui a potência de agir, de afetar e de ser afetado. Seguindo nessa direção, é possível dizer que a sociedade, sob a perspectiva do Império, age manipulando a produção de afetos. Sendo, que essa manipulação “(...) é elemento sobremodo importante nas redes contemporâneas de produção biopolítica” (NEGRI; HARDT, 2001: 49).

Prosseguindo dentro desse pensamento podemos, dizer que os afetos fazem parte da micropolítica e, portanto da organização social. A compreensão do afeto não passa apenas pela condição psicologizante passa, também, pela composição do ser social. Nesse sentido, talvez seja possível dizer que os afetos possuem um certo tipo de importância para uma micropolítica, bem como para uma macropolítica, uma vez que as duas se atravessam e se misturam. Lendo Spinoza, Deleuze comentou que: “uma cidade será melhor quanto mais ela se apoiar em afecções alegres” (DELEUZE 2015?: 188) A partir disso é possível dizer que,

Talvez precisemos partir da constatação de que sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos. Enquanto sistema de reprodução material de formas hegemônicas de vida, sociedades dotam tais formas de força de adesão ao produzir continuamente afetos que nos fazem assumir certas possibilidades de vida a despeito de outras. Devemos ter sempre em mente que formas de vida determinadas se fundamentam em afetos específicos, ou

seja, elas precisam de tais afetos para continuar a se repetir, a impor seus modos de ordenamento definindo, com isso, o campo dos possíveis. Há uma adesão social construída através das afecções. Nesse sentido, quando sociedades se transformam, abrindo-se à produção de formas singulares de vida, os afetos começam a circular de outra forma, a agenciar-se de maneira a produzir outros objetos e efeitos (SAFATLE, 2015: 17).

Flertando com essa perspectiva, podemos apresentar a Talentos da Vila Vintém na qualidade de ser uma companhia dotada da capacidade de conseguir se organizar enquanto um território de encontros múltiplos de corpos que afetam e são afetados. Sendo que, “os corpos podem ser físicos, biológicos, psíquicos, sociais, verbais, são sempre corpos ou corpus” (Ibidem: 43) assim sendo, “os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação” (Ibid.: 49).

É nos encontros que os afetos são produzidos. “Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. É do fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, idéias, acontecimentos, entidades” (Ibid.: 6), “(...) a vida, o mundo e tudo que nele se constituem no *encontro*” (SILVA, 2016: 17. grifo da autora). A partir disso podemos dizer que, a Talentos da Vila Vintém se constitui enquanto uma zona de encontros da ordem do acontecimento afetivo que tentam fugir da tristeza.

A tristeza não é o único afeto, contudo o poder faz com que a tristeza seja o afeto majoritário em nosso tecido social. Dentro dessa perspectiva, como podemos ser afetos de outra forma? Produzir um encontro que possibilite a criação de outros tipos de afetos diferentes da tristeza: “De que afetos você é

capaz?” (DELEUZE; PARNET, 1988: 50). Pesando em relação com a Talentos da Vila Vintém, podemos dizer que, durante o trabalho de campo, foi possível identificar, de forma mais intensa, um tipo de afeto (bio)político diferente da tristeza que, de certa maneira, circula entre as pessoas que juntas formam a companhia. É ele: alegria. Há incidência de outros afetos (bio)políticos, contudo a alegria, do ponto de vista etnográfico, foi o que se apresentou com maior intensidade. É importante dizer também, que outros afetos (bio)políticos coexistem, se misturam e se atravessam no corpo da Talentos da Vila Vintém.

Alegria

Podemos dizer que, “(...) a alegria é tudo o que consiste em preencher uma potência. Sente alegria quando preenche, quando efetua uma de suas potências” (DELEUZE: 1994) O corpo preenchido pela alegria aumenta a sua capacidade de afetar e ser afeto e de agir no mundo. Isto é, os indivíduos, cidade, sociedade, instituições e em última instância o mundo, todos permanecem do mesmo jeito o que se transforma é o nosso modo de se relacionar com essas coisas. Nossa vida muda a partir da potencia do encontro alegre.

São cada vez mais raros os espaços de alegria em nosso mundo contemporâneo. Por isso, é preciso identificar e estimular territórios onde o bom encontro acontece. A partir de uma certa leitura, a companhia Talentos da Vila Vintém é uma dessas raras zonas onde existem as condições de possibilidade para a instauração do bom encontro e portanto da alegria. Foi o que em certa oportunidade o Otávio disse: “A Talentos da Vila Vintém me deu a minha família e me deu meus amigos. Apesar de tudo, da falta de apoio, das saídas de alguns alunos, das dificuldades, dos momentos de estresse, eu me sinto feliz na Talentos da Vila Vintém”.

Muitos dos alunos da Talentos da Vila Vintém saem do trabalho e vão para o teatro, outros saem da escola ou faculdade. De todo modo, trabalhar em tempo integral e fazer teatro é uma conciliação difícil de estabelecer. Antes de o teatro ser pensado como uma possibilidade de trabalho pelos

membros da companhia ele é visto como um espaço de lazer e diversão. Ou seja, em última instância, aquelas pessoas não atuam pensando como principal finalidade o resultado monetário dessa relação com o teatro, eles estão, principalmente, para se divertirem. Certa vez, antes do início da aula, foquei minha atenção em conversas paralelas que aconteciam ao redor. Em uma delas, alguns membros da companhia conversavam a respeito o ato de ir para a companhia. Um deles disse: “A gente vem para cá para se divertir. A casa, o trabalho, escola, faculdade... Tudo isso já irrita a gente. Vir aqui no teatro é onde eu posso me sentir mais leve. Me divirto com vocês no teatro”.

“O tempo está fora dos gonzos” (DELEUZE, 2013: 40). Entre as muitas possibilidades de interpretação dessa frase, podemos dizer, por um certo ponto de vista, que essa frase pode ser pensada a partir da lógica de que o tempo do trabalho, do progresso e da produtividade capturaram, dentre outros, o tempo livre que é o tempo do lazer e da diversão. Todo tempo é capturado pelo tempo do trabalho e da produtividade. Já diz o dito popular: “tempo é dinheiro”.

Seguindo nessa lógica, de acordo com filósofo Peter Pál Pelbart (2015; 2017), podemos dizer que estamos reduzidos a uma temporalidade única, em que se reina o tédio. Desse modo, podemos dizer que o tempo da produtividade é essa temporalidade única. O tempo do trabalho foi engolindo tudo. Já não sabemos se estamos nos divertindo, cuidando de nós mesmo ou se estamos trabalhando. Quantas vezes não sentamos em uma mesa de bar após o trabalho ou a faculdade e continuamos a falar sobre assuntos que diziam respeito ao trabalho ou faculdade? Quantos professores não estenderam suas aulas e orientações para a mesa do bar? Quantos alunos não acharam isso fascinante? Quantas soluções para as questões do trabalho não surgiram em um happy hour com os colegas após o suposto fim do expediente? A hora do lazer, da diversão e do descanso foi tomada pelo tempo do trabalho e da produtividade. Onde está o nosso tempo livre?

Talvez essa seja a busca do tempo quase perdido... Existem espaços, zonas e territórios onde se produz um descenso com essa lógica do tempo

do trabalho que apontam para a possibilidade do tempo livre, do lazer e da diversão. Nesse sentido, talvez seja possível argumentar que atualmente a companhia Talentos da Vila Vintém é um desses lugares onde as pessoas, de certo modo, não estão submetidas a essa temporalidade única. A Talentos da Vila Vintém é uma zona do tempo do lazer e da diversão que afetam os corpos da companhia produzindo blocos de afetos (bio)políticos alegres.

Afirmou o Júlio, membro da companhia, uma vez: “preciso estar envolvido com o teatro para me sentir feliz”. Estamos pensando a alegria e felicidade a partir de uma inspiração spinozista que foi apontada e descrita por Antonio Negri e Michael Hardt no livro Bem Estar Comum. No final desse livro argumentam os autores que:

Seria útil, portanto, consultar autores do passado para entender o projeto político e ontológico da felicidade. O objetivo da filosofia e da política de Spinoza, por exemplo, é a alegria (*gaidium*), um afeto ativo que assinala o aumento do nosso poder de agir e pensar. A alegria, portanto, não é um estado estático, como poderia ser a satisfação, mas antes um processo dinâmico que só tem prosseguimento na medida em que nossos poderes continuam a aumentar (NEGRI; HARDT, 2016: 414-415).

Independente dos afetos tristes e reativos que circulam em nosso tecido social contemporâneo, a companhia insiste em perdurar e repetir bons encontros. Durante o trabalho de campo que realizei era comum observar o riso como marca principal das aulas, algumas vezes esse riso era compreendido pelo Leonardo e pelo Otávio como falta de comprometimento e seriedade por parte dos alunos. Contudo, penso que talvez, esse riso não tenha essa dimensão de desinteresse. Na verdade “o riso, vejam só, é uma coisa muito séria. Não é um consolo para nossos fraquezas, mas uma

expressão de alegria, um sinal do nosso poder” (Ibidem: 417). Nesse sentido, “o processo de instituição da felicidade será constantemente acompanhado pelo riso” (*Ibid.*: 417).

A Talentos da Vila Vintém enquanto esse território de alegria produz um processo de fuga dos afetos tristes e nesse processo ela transforma a vida dessas pessoas com as quais juntas formam esse bom encontro. Nessa direção, de acordo com Negri e Hardt, podemos dizer que

A instituição da felicidade é assim um projeto não só político mas também ontológico. A cada aumento de nosso poder, tornamo-nos diferente, enriquecendo o que somos, expandido o ser social. O ser social não é de uma vez por todas e definitivamente fixado em algum reino do outro mundo, mas está constantemente sujeito a um processo de devir (*Ibid.*: 413).

Considerações finais

Conviver, observar e descrever toda aquela potencia de vida que existe na companhia, toda a luta para continuarem a existir, todo desejo, toda a força de transformação que os atravessa foi minha vida durante dezessete meses. E uma das questões que serviu de guia para essa pesquisa foi: o que pode a Talentos da Vila Vintém? Acredito que a resposta seja: transformar e compor vidas alegres e potentes.

A Talentos da Vila Vintém tem como principal figura de referência o teatrólogo Augusto Boal. Otávio e Leonardo se apoiam nos escritos de Boal para compor as dinâmicas da companhia. Todas as vezes que tive a oportunidade de ir até a casa deles, no quarto do casa, ao lado da cama, havia sempre um exemplar do livro “Teatro do Oprimido”. Em certo momento foi publicado pela *fanpage* da Talentos da Vila Vintém a frase do Augusto Boal: “Teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente”. Aqui completo o trecho:

Por isso é necessário lutar por ele. Por isso as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utiliza-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode ser igualmente uma arma de libertação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar. (BOAL, 1991: 13).

Com tudo que foi dito, acredito que seja possível dizer que a Talentos da Vila Vintém é uma companhia de teatro que nos faz acreditar na possibilidade de um mundo melhor e, como disse Deleuze:

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimento, mesmo que pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou de volumes reduzidos (DELEUZE, 2013: 18).

Nesse sentido, a companhia Talentos da Vila Vintém é um desses acontecimentos. Por meio do teatro... Da vontade e desejo de praticar e aprendê-lo, independente das forças reativas que atravessaram ou que atravessam os membros da companhia, existe ali, naquelas pessoas, lá em Bangu, a afirmação da vida que nos mostra que ainda há motivos para acreditar na composição de um mundo melhor. Como informado pelo Augusto Boal: “a prática destas formas teatrais cria uma espécie de insatisfação que necessita complementar-se através da *ação real*” (BOAL, 1991: 164, grifo do autor).

Bibliografia:

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. letra J [alegria], **Abecedário**, 1994. Disponível em <https://bit.ly/2UwSS3d> (Acessado em: 11/02/2019)

_____. **Espinosa e o Problema da Expressão**, 2015?. Disponível em: <https://bit.ly/2X0YeAu> (Acessado em 11/02/2019)

_____. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1988,

GOLDMAN, M. Da existência dos bruxos (ou como funciona a antropologia). **R@U**, São Paulo, v. 6 n. 1, p. 7 – 24, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2IrbQm> (Acessado em: 11/02/2019)

LAZZARATO, M. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

NEGRI, A.; HARDT, M. **Império**. de Janeiro; São Paulo: Record, 2001

_____. **Bem Estar Comum**. Rio de Janeiro, São Paulo, Record: Rio de Janeiro, São Paulo, 2016

PELBART, P. Palestra: **Tempo Livre**, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2D9PXTm> (Acessado em: 11/02/2019)

_____. **Mini-curso Política e subjetividade**, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2ImuIkC> (Acessado em: 11/02/2019)

SAFATLE, V. **Circuitos dos Afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SILVA, A. **Devir Negro: uma etnografia de encontros e movimentos afroculturais**. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2016.

Botticelli e Leda Catunda

a ligação entre a representação das três graças no renascimento italiano e na arte brasileira da década de 80

SILVA, Rafael¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo elucidar questões específicas do contexto renascentista na Itália – mais precisamente do Quattrocento (século XV) – e da arte brasileira da década de 80, apresentando, por meio das obras tratadas, pontos importantes relacionados às poéticas, programas artísticos e situações históricas pertinentes a cada um dos recortes históricos abordados. Assim, no âmbito da história da arte, a partir da relação dialógica pretendida entre os dois períodos, pode-se suscitar reflexões e relações, que a princípio aparentam ser “temporalmente incompatíveis”, mas que conduzem a um raciocínio que perpassa desde a teoria da arte tradicional, passando pela inovação metodológica warburguiana e que converge para um panorama mais recente da arte brasileira.

Palavras-chave: Arte brasileira; arte contemporânea; Renascimento italiano; Geração 80.

1 **Graduando em História da Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Desenvolve atualmente, em caráter inicial, pesquisa relacionada à arte contemporânea brasileira. | e-mail: rafaelsilva.ha@gmail.com*

Introdução: dois momentos históricos

O período comumente conhecido e historicamente denominado como Renascimento Italiano pode ser seccionado, para fins de estudo e análise de obras e artistas, em três momentos: o Trecento (século XIV), o Quattrocento (século XV) e, por fim, o Cinquecento (século XVI). A todos eles são atribuídas características próprias inerentes a programas artísticos, conceitos filosóficos, eventos e mudanças históricas e sociais. O que todas essas seções temporais têm em comum são as consideráveis mudanças nos programas artísticos estabelecidos, que podem ser exemplificadas pelo desenvolvimento da perspectiva matemática, pelo aprimoramento das técnicas de pintura e pela aplicação de conhecimentos aferidos pela observação direta e objetiva da natureza na produção artística, como nos quesitos compositivos, no tratamento anatômico, na representação da natureza, dentre outras diversas articulações entre a ciência e a arte² do período.

A despeito de um conceito de arte completamente diverso do contexto renascentista, a arte brasileira da década de 80 pode ser caracterizada também pela mudança programática da arte, que reverbera na ligação entre arte e os acontecimentos políticos, sociais e num novo ambiente artístico nacional. O século XX no Brasil foi marcado principalmente pelos anos de ditadura militar, instaurada em 1964. Assim, pode-se apontar diferenças entre a produção artística nacional num momento anterior, durante e após a ditadura militar, bem como no decorrer do período transitório, de abertura política do país, no qual se insere historicamente a geração de artistas cuja produção ganha destaque a partir dos anos 80. A década de 80 é marcada pela mudança poética estreitamente ligada às individualidades dos artistas da chamada Geração 80; pela investida na pintura e pelas obras cuja produção foi afetada também pela aspiração a uma nova realidade política para o país, bem como pela conexão com os acontecimentos artísticos internacionais.

2 Vale ressaltar que no período renascentista o conceito de “arte” era completamente divergente do atual e que, circunscrita no Humanismo, sua relação com a ciência e a filosofia era estreita.

Dessa maneira, partindo de uma visão ampla, por meio de uma aproximação temática – a da representação das três Graças – e também por reflexões em torno dos trabalhos artísticos, esse artigo propõe uma discussão dos programas de arte do Renascimento Italiano e da conjuntura artística brasileira na década de 80, representados respectivamente pelas obras: A Primavera (Figura 3), de Sandro Botticelli, e As Três Graças (Figura 5), de Leda Catunda, com apontamentos referentes à determinadas mudanças na história da arte, que ecoam e se manifestam na contemporaneidade.

As três Graças: breve levantamento iconográfico

A aproximação entre Leda Catunda e Botticelli se dá inicialmente pela representação comum das três Graças em suas obras. No caso de A Primavera, dentre as personagens mitológicas representadas por Botticelli, o foco deste trabalho está sobre a representação das figuras femininas, dispostas em roda, localizadas do lado esquerdo da pintura, bem como na obra de Leda, cujo protagonismo da pintura, particularmente, é reservado às figuras femininas pintadas pela autora. Dessa forma, com o enfoque na representação das três Graças, faz-se necessário um sucinto histórico iconográfico acerca de tal representação mitológica na história da arte.

Segundo a mitologia greco-romana, as três Graças são filhas do deus Zeus e seus nomes são Aglaia, Eufrosina e Tália. De modo geral, são associadas de maneira alegórica à beleza, ao regozijo e a fertilidade da natureza. Sua iconografia está relacionada à representação de três figuras femininas em conjunto e é recorrente desde a Antiguidade Clássica.

De acordo com Denis Vidal³, a iconografia das três Graças, tal como a

3 Denis Vidal é antropólogo social e tem o estudo da cultura visual como uma de suas linhas de pesquisa. As ideias desenvolvidas nesta seção do texto tem como base principal as informações publicadas pelo autor na revista Gradhiva, indicada nas referências bibliográficas.

conhecemos no Renascimento italiano, remete ao período Helenístico da Antiguidade Clássica. Datam desse período as formas de representação em que três figuras femininas são dispostas em roda, numa espécie de dança, de mãos dadas ou com as mãos sobre os ombros umas das outras. Desde suas primeiras representações, a nudez se tornou cada vez mais frequente; são representadas segurando elementos simbólicos, frutas, vegetais, e frequentemente em companhia da deusa Afrodite.

Durante a Idade Média as representações das três Graças eram associadas diretamente aos escritos clássicos e sua concepção formal estava atrelada ao modelo artístico vigente no medievo, ou seja, as figuras mitológicas eram retratadas, não por uma revisitação à forma concebida no passado clássico, mas sim por meio da interpretação e descrição literárias materializadas na arte segundo padrões artísticos, simbólicos e religiosos do período medieval.



***Fig. 1: “A FONTE DA OBRA DE DEUS:
TEOFANIA DO DIVINO AMOR, COM
HUMILDADE E PAZ”.***

HILDEGARD VON BINGEN, 1163-1173.

Fonte: Banco comparativo de imagens – UNICAMP.

Em contrapartida, na Renascença italiana as representações das três Graças foram – diferentemente das interpretações literárias da Idade Média – associadas formalmente de maneira mais direta à Antiguidade Clássica. “A RETOMADA DA REPRESENTAÇÃO HELENÍSTICA [DAS TRÊS GRAÇAS] OCORREU NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XV, E ENTÃO, RAPIDAMENTE, TORNOU-SE FREQUENTE” (VIDAL, 1991, P. 38, TRADUÇÃO NOSSA).

Devido às descobertas arqueológicas do período renascentista, foi possível, de fato, aproximações formais mais fidedignas às referências possivelmente produzidas por gregos e romanos do período clássico. Dessa forma, artistas como Sandro Botticelli e Rafael Sanzio, se dispuseram a representá-las seguindo padrões ligados às fontes literárias e visuais atribuídas a Antiguidade greco-romana.



**Fig. 2: As Três Graças. Rafael Sanzio, 1504-1505.
Fonte: Banco comparativo de imagens – UNICAMP**

As três Graças de Botticelli: Quattrocento italiano

Durante o Renascimento, a representação iconográfica da mitologia clássica tem como exemplo as obras de Sandro Botticelli (1446-1510), que retomam tais temáticas no momento temporal de transição entre o Quattrocento e o Cinquecento. O artista é encarado reiteradamente pela história da arte como deítico da mudança entre os aspectos formais rígidos da perspectiva matemática e da representação anatômica minuciosa, que ainda conservava certa astaticidade, e a medida ideal entre forma e movimento que se seriam aperfeiçoadas e praticadas nas pinturas de nomes conhecidos, como Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio e Michelangelo.

Botticelli, assim como a grande maioria dos artistas renascentistas, tem sua formação a partir do processo de aprendizagem por meio da instrução de um mestre, que no seu caso foi Fra Filippo Lippi, e se dedica, no princípio de sua trajetória como pintor, a produção de obras cuja temática central era em torno da religiosidade cristã. A virada temática das obras de Botticelli se deu a partir da aproximação entre o artista florentino e os Medici – família que ascendeu graças a seu poder econômico e que comandava politicamente a cidade de Florença. Como grandes estimuladores das artes graças ao sistema de mecenato, os Medici, e a burguesia em geral, enxergavam na produção de arte uma forma de autoafirmação social e cultural através do estímulo a artistas ligados ao Humanismo. Partiu do círculo intelectual formado por membros letrados da família Medici, provedora do artista, que foram encomendadas, as obras mais conhecidas de Botticelli, *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus*.

A obra de temática mitológica de Botticelli pode ser encarada como sintetizadora da relação renascentista entre o homem e a natureza. Suas obras estavam em conformidade com a realidade daquele momento forjada a partir de um interesse nos aspectos políticos, mitológicos, científicos e filosóficos da Antiguidade Clássica. Os motivos pagãos pintados pelo artista estavam permeados por valores filosóficos que acordavam com as reflexões

intelectuais dos círculos de discussão do Renascimento e conferiam uma dimensão simbólica e de ideias manifestas nas obras de Botticelli.

A Primavera, datada de 1478, representa figuras mitológicas iconograficamente identificadas como Vênus, ao centro, sobre ela a figura do cupido, Eros. À direita da pintura podem ser identificadas a Primavera que espalha flores pelo local e Zéfiro, deus do vento, que segura Flora pelo colo. No canto esquerdo pode-se observar a representação do deus Mercúrio, que parece afastar as pequenas nuvens retratadas no topo da pintura. Entre Mercúrio e Vênus se encontra um grupo de figuras femininas, dispostas em roda, vestidas com indumentária transparente e que parecem estar num movimento de dança.



Fig.3: A Primavera. Sandro Botticelli, c. 1478.

Fonte: Banco comparativo de imagens – UNICAMP

Dentre a pluralidade formal alcançada por Botticelli e seus agrupamentos de personagens, o que capta a atenção do observador é o movimento empregado pelo artista sobre as figuras representadas, principalmente no que diz respeito à representação das três Graças. Foi esse movimento – cuja intencionalidade claramente pode ser percebida no conjunto pictórico que representa as ninfas – que norteou a teoria de Aby Warburg em seu estudo profundo sobre *A Primavera* pintada por Botticelli.



FIG. 4: DETALHE DE A PRIMAVERA.

Em sua obra, *O Nascimento de Vênus e a Primavera* de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da antiguidade no início do Renascimento Italiano, Warburg trata da retomada das formas clássicas da Antiguidade no Renascimento italiano direcionando o foco de sua investigação para o movimento empregado nas figuras – diferentemente da

linha de estudo que havia sido tomada até então, que prezava pelo estudo da recuperação das formas clássicas a partir da estaticidade das representações. Dessa forma, “Ele tratou da presença das figuras mitológicas na pintura florentina segundo a representação do movimento e não a do corpo imóvel e bem equilibrado da história winckelmanniana.” (MARCELINO, 2014, p. 89)

Para a constatação iconográfica das três Graças, o autor recorre à publicação de Alberti – que em seu tratado de pintura, recomenda a representação das três Graças com características formais muito próximas as do conjunto de figuras femininas pintadas por Botticelli. Warburg também faz uma série de correlações formais entre diferentes obras que remetem de alguma maneira às figuras femininas iconograficamente compostas da mesma forma que as da pintura de Botticelli. Assim, no desenvolvimento de seu estudo, Aby Warburg aponta para uma sobrevivência das características do movimento nas figuras, e se debruça sobre as representações das ninfas. “Warburg afirma que foi no detalhe dos elementos acessórios em movimento que se buscou a sobrevivência da Antiguidade. Trata-se de uma sobrevivência das expressões gestuais antigas, expressões intensificadas pelo movimento que acentuam os gestos” (MARCELINO, 2014, p.94).

Embora o autor aponte para a sobrevivências de características ligadas ao movimento – associadas às ninfas a partir de uma “memória psíquica sobrevivente” (MARCELINO, 2014, p. 96) nas representações –, é possível notar a recorrência da retomada da temática das três graças não só durante o Renascimento, mas também em obras produzidas segundo um programa artístico e cenário do campo das artes muito diverso daqueles envoltos pelas intencionalidades renascentistas. É o caso da obra da artista brasileira Leda Catunda, *As Três Graças*, pintada no fim da década de 80 do século XX, cerca de quinhentos anos após a pintura de Botticelli estudada por Warburg.

AS TRÊS GRAÇAS DE LEDA CATUNDA: ARTE BRASILEIRA DA DÉCADA DE 80

A despeito das discussões epistemológicas, teóricas e filosóficas sobre possíveis critérios definidores do objeto artístico, é de comum acordo entre os campos que se propõe a debater o tema da arte, que historicamente – e incontáveis são as evidências historiográficas –, a definição de arte passou por inúmeras variações. Do mesmo modo, o campo das artes se consolidou e se configurou de maneiras tão diversas desde o Renascimento italiano, que as temáticas e formas fundamentadas e exploradas a partir dos movimentos de vanguarda do século XX e, principalmente a partir da segunda metade do século com advento da Pop Arte, as obras produzidas – permeadas por referências e questões cotidianas, mais próximas da realidade –, passariam longe do crivo do decoro do século XV.

Leda Catunda (1961), artista plástica paulistana, começou sua produção artística no início da década de 80 enquanto estudante do curso de graduação em Artes Visuais da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), obtendo também, no início dos anos 2000, título de Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. De maneira geral, sua poética se caracteriza pela exploração das potencialidades plásticas e estéticas dos mais diversos materiais incorporados às suas obras, principalmente os têxteis, acrescentando-lhes forma pelos recortes, costuras, sobreposições, preenchimentos, e pelo tratamento pictórico. Sua pesquisa em torno da “Poética da Maciez”⁴, se vale das possibilidades estéticas, formais e hápticas dos materiais empregados nas pinturas da autora. Tecidos estampados, toalhas, pelúcias, jeans, veludo, couro, plástico, madeira, compõem seus trabalhos e contribuem para a fatura de obras que exploram e expandem os limites entre a pintura e o objeto, alcançando um

4 C. f. CATUNDA, L. *Poética da maciez: pinturas e objetos. Tese de doutorado em Artes Visuais, ECA – USP. São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www.ledacatunda.com.br/ledacatunda.pdf>.*

resultado que apela, para além da visão do espectador, a uma memória tátil despertada a partir da instigante experiência ocasionada por seus trabalhos.

Leda Catunda faz parte da geração de artistas responsável por constituir um marco no cenário artístico brasileiro nas últimas décadas do século XX. A Geração 80 de artistas ganhou destaque a partir da exposição *Como vai você, Geração 80?*, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 1984. A mostra, com curadoria de Marcus Lontra, Sandra Magger e Roberto Leal, teve como objetivo obter um panorama da produção artística nacional a partir dos trabalhos de jovens artistas. Participaram do evento 126 artistas, dentre eles Leda Catunda, Suzana Queiroga, Beatriz Milhazes, Leonilson e Jorge Barrão.

Embora a exposição tenha apresentado uma considerável variedade de trabalhos (vídeos, instalações, performances), dentre os suportes escolhidos pelos artistas o destaque se deu sobre a pintura, cuja “tendência” já era notada em exposições anteriores, ocorridas na mesma década. Foi pela predominância da pintura dentre os trabalhos expostos que estabeleceu a exposição como marco a partir do qual se consolidou a Geração 80 e o o “retorno” da pintura.

Ao cotejar em conjunto o Renascimento italiano e arte brasileira da década de 80, chegamos a um ponto de convergência historiográfica cuja ideia principal se dá sobre a noção de “retorno” e “retomada”. No contexto italiano, pelo retorno aos ideais Clássicos e sua “retomada” que abrangia aspectos culturais, filosóficos, políticos e científicos da Antiguidade greco-romana, recuperados e aplicados. No Brasil – no campo das artes visuais –, a década de 80 foi marcada pelo “retorno” da pintura e sua “retomada” num momento posterior a movimentos nos quais a manifestação pictórica não era prioritária. Dessa forma, em âmbito nacional, num momento posterior ao modernismo, se considerarmos o Experimentalismo da década 60, bem como as manifestações artísticas de cunho crítico político ocorridas durante o período de ditadura militar, a Geração 80 de artistas de fato se diferencia por eleger a superfície da tela como principal meio de desenvolvimento de

suas poéticas.

Diferentemente do contexto renascentista do Quattrocento italiano, no qual a sintonia com os interesses humanistas permeava e adensava a produção artística, os artistas envolvidos na pintura nos anos 80, têm como característica a subjetividade de suas produções, o desenvolvimento de suas poéticas próprias, conduzindo pesquisas artísticas imbuídas de interesses, articulações e manifestações particulares. Assim, ainda que a pintura se apresente como fator comum entre os artistas, sua convergência se deu apenas como meio escolhido, a partir do qual realizavam-se as intencionalidades e interesses de cada artista. Nesse sentido, a individualidade da linguagem se justapõe aos interesses coletivos, indo mais uma vez na contramão de movimentos pós-modernos como o concretismo e o neoconcretismo.

A obra de Leda Catunda não escapa à subjetividade da pintura dos anos 80, e de igual maneira se utiliza de um repertório de imagens existente, do cotidiano, da mídia de massa e, claro, da história da arte. A autora imprime, por meio da intervenção pictórica, seu interior, seus interesses e intencionalidade próprias. As Três Graças, pintadas por Leda se aproximam da obra de Botticelli devido a sua temática mitológica, entretanto, foco se dá na representação das figuras femininas. Diferentemente da sobrevivência de elementos formais referentes ao movimento que caracteriza a figura das ninfas defendida por Warburg, sintetizada na obra de Botticelli, a pintura de Leda se distancia de tais características, apresentando, portanto, as três Graças sob o olhar do jovem artista da década 80.



Fig. 5: As Três Graças. Leda Catunda, 1987. Fonte: Site da artista.

São representadas três figuras femininas em escalas diferentes e em planos que praticamente se sobrepõe. Não está mais em voga a representação idealizada do corpo feminino nem se segue o padrão de composição e perspectiva tão valorizado no Renascimento. Leda Catunda se apropria da temática tão recorrente na história da arte e apresenta as três Graças

destituídas de suas características clássicas. Sem vestes transparentes ou movimentos graciosos baseados em recomendações literárias. Leda as representa independentes umas das outras, em posições diferentes e com características físicas próprias. As marcas das pinceladas não devem ser escondidas, mas sim evidenciadas e utilizadas segundo as intenções poéticas da artista. Sem se prender a cânones, Leda pinta as figuras femininas dotadas de elementos que as vinculam diretamente com o cotidiano, com atividades corriqueiras. Na obra de Leda percebemos que há uma valorização da produção artística segundo preceitos, conceitos e anseios individuais da artista. Não há a preocupação com a adequação a um modelo ou ideal estabelecido de arte.

Considerando o pensamento de Warburg e observando momentos pós Renascimento, é possível notar a recorrência da representação das três Graças em obras produzida segundo programas artísticos diversificados e em cenários do campo das artes completamente díspares daqueles envolvidos pelas intencionalidades renascentistas. É o caso da obra de Leda Catunda, pintada em 1987, e exemplo de uma das camadas poéticas da autora, que é ao mesmo tempo permeada de referências inerentes à história da arte e em conformidade com a movimentação artística de sua época de produção.

Sobrevive na pintura de Leda, não o movimento das ninfas em stricto sensu como defende Warburg. Mas a partir da utilização da história da arte como “material” de sua intervenção pictórica na formulação da obra, possibilitada pelos interesses poéticos da autora, são conservados certos elementos tornando factual a ligação entre o trabalho de Leda e a obra de Botticelli, assim como sobrevivência das figuras mitológicas na pintura da artista.

Considerações finais: algumas observações

Inicialmente, as divergências entre as pinturas de Leda Catunda e de Botticelli são de fato evidentes. Basta notar elementos formais, como as pinceladas, a escala, as proporções, e também elementos conceituais inerentes aos seus respectivos programas artísticos e momentos histórico para averiguar seus contrastes. Entretanto, aproximando as obras “temporalmente incompatíveis”, é possível depreender por meio da conexão auxiliada pela teoria de Warburg, as reminiscências da arte – nesse caso, da Arte Clássica – existentes num período recente da arte brasileira, posterior a inúmeras mudanças e diversos rompimentos e “refundações” da arte durante sua história.

Dessa maneira, vale a sobrevivência defendida Warburg em relação às características, não apenas circunscritas no Clássico, que resistem e ressurgem na história da arte, bem como a potencialidade de modos de abordagem que suscitam constatações, conexões e reflexões por meio de aproximações e relações dialógicas entre os trabalhos artísticos.

Referências

BASBAUM, R. (org.). Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 299-317.

MARCELINO, L. Detalhes em movimento ou a sobrevivência da ninfa. Gambiarra, Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, Niterói, v.1, n.7, pp.87-101, 2014. Disponível em: <<http://www.uff.br/gambiarra/atual-7.html>> Acesso em: 30 mai. 2018.

MENDONÇA, D. B. Botticelli: pintura e teoria. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/109233>> Acesso em: 30 mai. 2018

MONTEIRO, F. D.C.. Geração 80: sentidos atribuídos e produção de contexto para a arte contemporânea em São Paulo. Revista-Valise, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, Porto Alegre, v. 7, n. 13, pp. 43-54, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/issue/view/3270>> Acesso em: 02 jun. 2018.

MESQUITA, I.; RIPOLI, J. R.; TONE, L. Leda Catunda: 1983-2008. São Paulo: Pinacoteca do Estado. 2009.

VIDAL, D. Les Trois Grâces ou l'allégorie du Don: contribution à l'histoire d'une idée en anthropologie. Gradhiva, Revista do Museu do Quai Branly. Paris. n. 9. pp. 31-47, 1991. Disponível em:<<http://www.documentation.ird.fr/hor/fdi:010052058>> Acesso em: 31 mai. 2018.

WARBURG, A. O Nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as concepções de antiguidade clássica no início do Renascimento italiano. In: WAIZBORT, L. (org.). Histórias de fantasma para gente grande: escritos esboços e conferências. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Imagens

BINGEN, H. A FONTE DA OBRA DE DEUS: TEOFANIA DO DIVINO AMOR, COM HUMILDADE E PAZ. 1163-1173. GRAVURA COLORIA À MÃO, DIMENSÕES NÃO INFORMADAS. BIBLIOTECA STATALE DI LUCCA, LUCCA, ITÁLIA. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://WARBURG.CHAA-UNICAMP.COM.BR/OBRAS/VIEW/15034](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/15034)> ACESSO EM: 06 DEZ. 2018.

BOTTICELLI, S. A PRIMAVERA. C. 1478. TÊMPERA SOBRE PAINEL, 203 X 314 CM. GALERIA UFFIZI, FLORENÇA, ITÁLIA. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://WARBURG.CHAA-UNICAMP.COM.BR/OBRAS/VIEW/4831](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4831)> ACESSO EM: 30 MAI. 2018.

CATUNDA, L. As Três Graças. 1987. Acrílica sobre tela, 230 x 150 cm. Localização não informada. Disponível em: <http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=90&cod_Serie=5> Acesso em: 30 mai. 2018.

SANZIO, R. As Três Graças. 1504-1505. Óleo sobre painel, 17 x 17 cm. Museu Condé, Chantilly, França. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/12753>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

KAYAPÓS: UMA ETNIA DE RIQUEZAS

CHAGAS, Stephane¹

RESUMO

O artigo trata de estudar a questão da permanência cultural da etnia indígena Mebêngôkre-Kayapó nos dias atuais. Essa tradição está em voga em diversos aspectos que são elementos de forte presença no dia a dia Kayapó. A natureza da beleza para eles está presente, por exemplo, na confecção dos cocares, que são o principal objeto de estudo do artigo. Esses cocares simbolizam hoje aspectos da preservação da etnia mesmo após tantas adversidades que aconteceram em suas aldeias, levando a cultura a um patamar de luta pela sobrevivência.

PALAVRAS-CHAVE:

Indígena; Tradição; Cultura; Sobrevivência.

¹ Stephane Chagas, graduanda do curso de História da Arte, na instituição Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. E-mail: tekacreis@gmail.com.

Os Kayapó são uma etnia que vive em terras entre o sul do estado do Pará e o norte do estado do Mato Grosso. É difícil mensurar com precisão quantos índios Kayapó vivem neste território imenso, até porque existem subdivisões dessa etnia. Em 2003, eram aproximadamente 7096 índios Kayapó, que se comunicam através da família linguística Jê. Existe uma grande cultura guerreira que envolve as tradições e a cultura Kayapó, que é muito presente até hoje, pois essa etnia só teve contato direto com o “homem branco” no final dos anos 70. Talvez essa cultura guerreira feroz seja também um dos grandes motivos para que os Kayapó permaneçam vivos e com suas tradições e rituais tão presentes na sua cultura até hoje.

O povo Kayapó denomina-se como Mebêngôkre, “o povo que veio do buraco d’água”, termo que vem do mito do surgimento deles. Segundo esse mito, eles moravam no céu e conseguiram descer até a terra por um buraco aberto por um guerreiro caçador que buscava um tatu. Foi por esse buraco que boa parte dos índios desceram, enquanto outros ficaram presos no céu porque um menino cortou a corda que era usada para descer até a floresta. Os que desceram são os antepassados do povo atual, já os que permaneceram no céu viraram estrelas, que, quando brilham à noite, lembram aos parentes de hoje como era a vida de antigamente.

Essa vida de antigamente traz à tona toda a sua tradição ainda hoje. Os rituais, pinturas corporais, confecção de objetos, por exemplo, são elementos que possuem forte presença no dia a dia Kayapó. Os rituais Kayapó expressam os valores fundamentais da etnia, refletindo a imagem que o grupo tem de si mesmo, da comunidade e do universo. Cada rito determina uma conexão importante entre o homem e a natureza, em que a relação do homem com o animal é a principal. A natureza da beleza para eles é construída por uma beleza interior que vem da atividade do grupo como um todo, por isso os rituais são sempre feitos no centro da aldeia com a presença de todos os índios.

Essa natureza da beleza encontra-se também na confecção dos cocares usados na tribo, que é feita de forma artesanal pelos homens da tribo. Cada tribo indígena tem um significado específico para o adorno, mas uma coisa é igual em todas elas: não é só um objeto que traz beleza, mas possui também um signo de responsabilidade carregado pelo indivíduo que o usa e de proteção ao mesmo homem.

As penas usadas no cocar simbolizam o poder e a proteção. Nos rituais xamânicos, elas representam claramente a proteção. Dependendo da pena usada, o cocar passa a ter funções mais abrangentes, como por exemplo, o cocar com penas de águia, que possui uma simbologia mágica de discernimento para quem o usasse. Para os índios, o cocar de penas é visto como uma coroa, é como se os índios conquistassem, através de seu uso, as características da ave. São os homens da tribo que caçam os pássaros na floresta, retiram as penas e fixam cada uma em linhas de algodão cru, o chamado meakà, o cocar.

De acordo com os Kayapó, o cocar é um troféu de guerra. Logo, não é qualquer um que pode usar um meakà; é necessário que os mais velhos deem permissão, o que acontece nas cerimônias de nomeação. É a partir deste ritual que a criança é apresentada como especialmente bela para a comunidade kayapó e se torna apta a usar sob a cabeça um cocar, que pode ser de diversas cores e com penas de diferentes aves.

Os kayapós são uma etnia muito vaidosa, que possui, de certa forma, uma noção de estilo muito grande. Como já foi dito, mesmo tendo contato com o mundo externo, a sua cultura e tradição original permanecem com força dentro da tribo. Isso facilita entender a dimensão que os cocares tomam mundo afora, sendo tratados como a principal característica de qualquer povo indígena. Olhamos para um adorno de cabeça com penas e rapidamente conectamos a uma peça indígena, devido à cultura tradicional desses povos. No entanto, essa tradição vem tomando novas dimensões mundo a fora a partir da

criação pelos índios kayapó do cocar de canudo (comercializados até Junho de 2018). A tradição se une à criatividade quando os canudos que usamos para beber sucos ou refrigerantes tomam o lugar das penas de aves, gerando renda aos artesãos Kayapó, que passam a comercializar esses produtos.

Com o cocar de canudos, ocorre algo similar à tradição da produção de cocares de penas: só quem usa penas amarelas pode usar e confeccionar o cocar com canudinhos amarelos, por exemplo, o que demonstra que a cultura original Kayapó permanece presente na produção contemporânea de cocares. Os canudos surgem como matéria para essa produção após de um incêndio que houve na aldeia Môikarakô, nos anos 90, que devastou moradias e pertences da tribo, que se preparava para um ritual importante. Como resistência e superação, os índios voltaram-se para a produção de cocar com canudos para se adornar e continuar a festa mesmo depois do triste fato que aconteceu. Depois do ocorrido, os cocares passaram a ganhar certa liberdade criativa, usando diferentes tamanhos e cores do utensílio de plástico como matéria prima.

O cocar de canudo torna-se um objeto político. Todo final de ano, a Tucum Brasil compra os cocares da Associação Floresta Protegida (AFP), uma organização indígena, e coloca preços nas peças e as comercializa. Os cocares são feitos pelos guerreiros Kayapó e a parceria com a Tucum gera uma popularização dessa arte, dando renda às aldeias e criando a preservação de culturas tão importantes para o nosso país. Através da etnia Kayapó, há a transformação do cocar, um artefato tão característico dos povos indígenas e cheio de significados, em algo capaz de se adaptar às novas demandas do mundo, tornando-se um objeto atemporal e munido de uma rede mais complexa de valores.

Os Kayapó têm conhecimento de que os cocares comprados pela loja são direcionados à venda para o carnaval e se sentem orgulhosos da propagação de sua cultura por todo o Brasil por meio de objetos que talvez nunca fossem comercializados em tamanha dimensão territorial. Todo cocar à venda na Tucum Brasil leva o nome do artesão que o produziu e de sua aldeia de origem. Nenhum índio passa a ser “menos índio” quando passa a usar “coisas” do mundo dos “brancos”, nem quando começa a ter suas produções compradas por “brancos”. A perfeição da técnica utilizada mesmo com canudos é surpreendente, mostrando que ainda hoje, mesmo depois de tempos difíceis, a cultura tradicional indígena consegue superar obstáculos e permanecer intacta.

A pesquisa partiu da descoberta de cocares de canudos sendo comercializados na sociedade atual. Houve uma preocupação com a compreensão de até que ponto esses objetos partilhavam questões culturais e se esses aspectos eram levados em conta ou não no processo de confecção e venda dos mesmos. Foi compreendido então que a tradição ainda está fortemente presente e que, atualmente, as produções de artefatos indígenas são levadas a um novo patamar, como forma de resistência às fatalidades que ocorreram ao longo do tempo em relação às etnias indígenas que formam o Brasil. A etnia Kayapó, sobrevivente ainda hoje, chega nos tempos atuais lutando para romper com barreiras da cultura de omissão desses povos, passando a comercializar seus objetos, gerando uma voz ativa e proporcionando uma nova disseminação da importância das etnias indígenas para o país.

Adendo: O estudo e pesquisa sobre a confecção dos cocares de canudo foram realizados antes de ser sancionada no Rio de Janeiro a Lei nº3794/2018 que proíbe a utilização de canudos de plástico, exceto biodegradáveis, no Estado do Rio de Janeiro. Os cocares de canudos eram comercializados pela empresa Tucum Brasil, localizada no Rio de Janeiro, por isso, após a Lei ser aprovada, o comércio do

adorno foi parado. Porém a etnia Kayapó continua com seu processo de resistência através da produção de outros artigos, sejam adornos (como colares, pulseiras, brincos, etc) de miçangas, artigos para decoração e até mesmo pinturas em calçados e esses outros artigos continuam sendo difundidos através da loja da Tucum Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BEZERRA, Rafael Zamorano. *Valor histórico, exposição e restauração de objetos do acervo do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Anais do Museu Histórico Nacional, 2010.

DEMARCHI, Andre. *Redes de relações indígenas no Brasil central: um programa de pesquisa*. Porto Alegre: Espaço Ameríndio, 2016.

DEMARCHI, Andre. *Mais algumas ideias equivocadas sobre os índios ou o que não deve mais ser dito sobre eles*. Tocantins: Universidade Federal de Tocantins, sem ano de publicação encontrado.

DES<IO