

 **FGV**

BIO ART

VERTENTES CONTEMPORÂNEAS

ORG. PAULO HERKENHOFF

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS

PRIMEIRO PRESIDENTE FUNDADOR |
FOUNDER AND FIRST PRESIDENT

Luiz Simões Lopes

PRESIDENTE | PRESIDENT

Carlos Ivan Simonsen Leal

VICE-PRESIDENTES | VICE-PRESIDENTS

Sergio Franklin Quintella

Francisco Oswaldo Neves Dornelles

Marcos Cintra Cavalcanti de Albuquerque

CONSELHO DIRETOR

BOARD OF DIRECTORS

PRESIDENTE | PRESIDENT

Carlos Ivan Simonsen Leal

VICE-PRESIDENTES | VICE-PRESIDENTS

Sergio Franklin Quintella

Francisco Oswaldo Neves Dornelles

Marcos Cintra Cavalcanti de Albuquerque

VOGAIS | VOTING MEMBERS

**Armando Klabin, Carlos Alberto Pires de
Carvalho e Albuquerque, Cristiano Buarque**

Franco Neto, Ernane Galvêas, José Luiz

Miranda, Lindolpho de Carvalho Dias, Marcílio

Marques Moreira, Roberto Paulo Cezar de

Andrade

SUPLENTES | DEPUTIES

Aldo Floris, Antonio Monteiro de Castro Filho,

Ary Oswaldo Mattos Filho, Eduardo Baptista

Vianna, Gilberto Duarte Prado, Jacob Palis

Júnior, José Ermírio de Moraes Neto,

Marcelo José Basílio de Souza Marinho,

Mauricio Matos Peixoto

CONSELHO CURADOR

BOARD OF TRUSTEES

PRESIDENTE | PRESIDENT

Carlos Alberto Lenz César Protásio

VICE-PRESIDENTE | VICE-PRESIDENT

João Alfredo Dias Lins (Klabin Irmãos e Cia)

VOGAIS | VOTING MEMBERS

Alexandre Koch Torres de Assis, Andrea

Martini (Souza Cruz S.A.), Antonio Alberto

Gouvea Vieira, Eduardo M. Krieger, Rui

Costa (Governador do Estado da Bahia), José

Ivo Sartori (Governador do Estado do Rio

Grande do Sul), José Carlos Cardoso (IRB –

Brasil Resseguros S.A.), Luiz Chor, Marcelo

Serfaty, Márcio João de Andrade Fortes,

Murilo Portugal Filho (Federação Brasileira

de Bancos), Orlando dos Santos Marques

(Publicis Brasil Comunicação Ltda.), Pedro

Henrique Mariani Bittencourt (Banco BBM

S.A.), Raul Calfat (Votorantim Participações

S.A.), Ronaldo Mendonça Vilela (Sindicato das

Empresas de Seguros Privados, de Previdência

Complementar e de Capitalização nos Estados

do Rio de Janeiro e do Espírito Santo), Sandoval

Carneiro Junior, Willy Otto Jorden Neto

SUPLENTES | DEPUTIES

Cesar Camacho, Clóvis Torres (Vale S.A.),

José Carlos Schmidt Murta Ribeiro, Luiz

Ildefonso Simões Lopes (Brookfield Brasil

Ltda.), Luiz Roberto Nascimento Silva,

Manoel Fernando Thompson Motta Filho,

Nilson Teixeira (Banco de Investimentos

Crédit Suisse S.A.), Olavo Monteiro de Carvalho

(Monteiro Aranha Participações S.A.), Patrick

de Larragoiti Lucas (Sul América Companhia

Nacional de Seguros), Rui Barreto, Sergio

Andrade, Victório Carlos de Marchi

SEDE | HEADQUARTERS

Praia de Botafogo, 190

Rio de Janeiro – RJ

CEP 22250-900 ou Caixa Postal 62.591

CEP 22257-970

Tel.: (21) 3799-5498

www.fgv.br

Instituição de caráter técnico-científico, educativo e filantrópico, criada em 20 de dezembro de 1944 como pessoa jurídica de direito privado, tem por finalidade atuar, de forma ampla, em todas as matérias de caráter científico, com ênfase no campo das ciências sociais: administração, direito e economia, contribuindo para o desenvolvimento econômico e social do país.

Institution of technical-scientific, educational and philanthropic character, created on December 20th, 1944, as a legal entity of private law with the objective to act, broadly, in all subjects of scientific character, with emphasis on social sciences: administration, law and economics, contributing for the socioeconomic development of the country.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA MARIO HENRIQUE SIMONSEN/FGV

Rio XXI: Vertentes Contemporâneas / Org. Paulo Herkenhoff

Rio de Janeiro: FGV, 2019.

288 p.: il.

Texto em português e inglês.

1. Rio de Janeiro (RJ) – Política cultural. 2. Arte – Rio de Janeiro (RJ). 3. Projetos culturais – Rio de Janeiro (RJ). I. Herkenhoff, Paulo, 1949- . II. FGV.

CDD – 306.098153

Os textos são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, a opinião da FGV.

The texts are of authors' responsibilities and do not necessarily reflect the opinion of FGV Foundation.

BIO XXI

VERTENTES CONTEMPORÂNEAS

ORG. PAULO HERKENHOFF



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



ORGANIZAÇÃO E DIREÇÃO EDITORIAL |

ORGANIZATION AND EDITORIAL DIRECTION

Paulo Herkenhoff**EDITOR RESPONSÁVEL** | CHIEF EDITOR**Sidnei Gonzalez****COORDENAÇÃO GERAL** | GENERAL COORDINATION**Silvia Finguerut****COORDENAÇÃO INSTITUCIONAL** |

INSTITUTIONAL COORDINATION

Patricia Werner**PROJETO GRÁFICO** | GRAPHIC DESIGN**Fernando Leite/Verbo Arte Design****COLABORAÇÃO** | COLLABORATION**Bianca Sili****Julia Travassos****Marcela Lima****REVISÃO** | PROOFREADING**Ana Carolina Estevez****Isabel Ferreira****Ligia Lopes****Maria Cristina Sampaio Lopes****Marina Bichara****TRADUÇÃO** | TRANSLATION**Follow-Up Traduções****Joana Lavôr****GRÁFICA** | PRINTING**Ipsis Gráfica e Editora****AGRADECIMENTOS** | ACKNOWLEDGEMENTS**Andréa Zabrieszach dos Santos****Armando Mattos****Bernardo Damasceno****Bernardo Mosqueira****Brenda Valansi/ArtRio****Cesar Cunha Campos****Cecília Fortes****Clara Gerchman/Instituto Tunga****Daniela Name****Eliana Souza e Silva****Fernando Leite****Frances Reynolds****Francisco Proner****Heloísa Buarque de Hollanda****Isabela Souza da Silva****Galeria Anita Schwartz****Galeria Luciana Caravello Arte Contemporânea****Galeria A Gentil Carioca****Galeria Artur Fidalgo****Galeria Fortes D'Aloia e Gabriel****Galeria Múltiplo Espaço Arte****Galeria Raquel Arnaud****Gina Ferreira****Guilherme Altmayer****Láise Rangel****Leno Veras****Lucas Cimino/Galeria Zipper****Luciana Brito Galeria****Luiz Chrysostomo de Oliveira Filho****Luiza Mello****Luiz Camillo Osório/Prêmio Pipa****Lula Mello****Lula Wanderley****Marcelo Campos****Marcia Mello****Maria Clara Rodrigues****Marisa Flório Cesar****Monica Grandchamp****Museu de Arte do Rio de Janeiro****Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro****Museu da Imagem do Inconsciente****Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea****Paula Kossatz****Paulo Roberto Santi****Pedro Évora****Pedro Rivera****Peter Fernandez****Prêmio Foco****Rara Dias****Ricardo Resende****Selma Pantel****Stefania Paiva****Tania Rivera****Vera Saboya****Walter Apel**

A realização do livro *RIO XXI – Vertentes contemporâneas* só foi possível graças à colaboração dos diversos artistas que cederam as imagens de seus trabalhos para integrar a presente publicação. Os artistas marcados com asterisco já faleceram e seus herdeiros também cederam as imagens. A FGV agradece enormemente esse apoio.

The book *RIO XXI – Vertentes contemporâneas* was only possible thanks to the collaboration of the various artists who granted the right of use the images of their works to integrate this publication. The starred artists have passed away and their heirs have also relinquished the images. FGV greatly appreciates this support.

Nos créditos de cada obra apresentada estão indicados os fotógrafos que reproduziram as obras. A FGV empreendeu todos os esforços para localizar esses profissionais e obter a cessão de uso das imagens. A todos que colaboraram e participaram os nossos agradecimentos.

In the credits of each work presented are indicated the photographers who reproduced the works. FGV has made every effort to obtain the use license of the images. To all who collaborated with the book, our sincere thanks.

ARTISTAS | ARTISTS

Adriana Varejão
Afonso Tostes
Alessandra Vaghi
Alexandre Mazza
Alice Miceli
Amália Giacomini
Ana Linnemann
Ana Stewart
Ana Vitória Mussi
Angelo Venosa
Anna Bella Geiger
Arjan Martins
Arlindo Oliveira
Arthur Omar
Ascânio MMM
Beatriz Milhazes
Bia Martins
Bruno Veiga
Bruno Miguel
Caio Reiszewitz
Carlito Carvalhosa
Caroline Valansi
Chang Chi Chai
Cildo Meireles
Claudia Jaguaribe
Coletivo Bonobando
Coletivo Líquida Ação
Daniel Lannes
Daniel Senise
Daniel Toledo
Delson Uchôa
Denilson Baniwa
Eduardo Berliner
Eduardo Coimbra
Eduardo Frota
Eduardo Kac
Eloísa Brantes
Emilia Estrada
Enrica Bernardelli
Felipe Cama
Fernando Leite
Fernando Lindote
Flavia Junqueira
Gabe Passareli
Gina Ferreira e Hélio Carvalho
Grupo Empreza
Grupo UM
Guga Ferraz
Guilherme Altmayer
Guy Veloso
Hélio Oiticica*
Igor Vidor
Ivan Grilo
Iole de Freitas
Ivens Machado*
Jérôme Souty
Joana Traub Csekó
Joelington Rios
José Damasceno
Laercio Redondo
Livia Flores
Lucia Laguna
Luiz Baltar
Luiz Zerbini
Lula Wanderley
Lygia Pape*
Manata Laudares
Marcela Cantuária
Marcelo Tinoco
Marcos Bonisson
Marcos Chaves
Matheus Rocha Pitta
Maurício Dias e Walter Riedweg
Maxwell Alexandre
Miguel Rio Branco
Milton Guran
Milton Ribeiro*
Mulambö
Opavivará
Panmela Castro
Paula Trope
Pedro Évora
Pedro Victor Brandão
Rafael Bqueer
Rafael Pereira Abranches
Renato Bezerra de Mello
Roberto Garcia
Ronald Duarte
Ronaldo Rego
Rosana Palazyan
Rosângela Rennó
Sergio Alevatto
Suzana Queiroga
Tatiana Grinberg
Thereza Miranda
Thiago Ortiz
Thiago Rocha Pitta
Tiago Sant'Ana
Victor Arruda
Vik Muniz
Walter Carvalho
Walter Goldfarb
Wuelyton Ferreiro
Yasmin Lopes
Yhuri Cruz

THE 21ST CENTURY demands new perspectives for art that must include contemporary practices and the continuity of some paths understood in a new key. This production calls for new readings and transverse modes of observation.

Why start with Rio de Janeiro? First of all, here is the headquarters of the Fundação Getulio Vargas, which since its foundation in 1944 has valued critical thinking, the expansion and improvement of ideas that contribute to the country's development. Secondly, because the historical aesthetic vigor of the city, with its cosmopolitan vocation and its plurality, continues at present as a privileged place for experimentation of the country.

The Brazilian modernist tradition is associated with the city of São Paulo, from the 1922 Modern Art Week. There were some protagonists of the Modern Movement also in Rio de Janeiro who came to launch the concepts of Concretism and Neoconcretism. Today, the two main cities in Brazil alternate in artistic vanguard and aesthetic experimentation, which is spread over the country with potent regional artistic panoramas. Although the Brazilian economic scenario is in crisis, art remains fundamental to allow free reflection and with a growing national and international art market.

The city of Rio de Janeiro, with its history of diversity, translated into urban behavior and rationality, and the enormous flow of people and information, was the stage for transformations and experiments whose authenticity and power led Rio de Janeiro to be considered the contemporary *locus*, which attracts artists from other cities. The city becomes a magnet for aesthetic innovation in dialogue with artists from all over the country.

This publication has been cherished for some years and once again counts on the fundamental collaboration of curator Paulo Herkenhoff, who, for almost ten years, shares his expertise in various publications focused on art by the Fundação Getulio Vargas.

In this book, Paulo Herkenhoff acts as the organizer and author of several texts and invites various specialists to bring together the proper diversity of perspectives, languages, gender and ethnicity, seeking the analysis and registry of contemporary production in various subjects.

In this sense, the book is organized with texts that deal with the construction of the city of Rio de Janeiro and its architecture, its landscape, the African presence in art, the funk and favelas as *loci* of production, the memory and monuments in public spaces and alternative spaces and, finally, the places of delirium and alterity diagrams that emerge as "models of art practice taken as a system of effective and fair exchanges between the artist and individuals in state of social vulnerability", according to the organizer of this book, Paulo Herkenhoff.

The proposal of the book proved to be so rich that this is the first volume of the work. There is material for a second volume that we hope to be able to publish, as well as studies on other nuclei of Brazilian contemporary production. It is, therefore, an open work in every sense, as proposed by Umberto Eco.

The book brings together works of almost 100 artists, who work or have performed in the city of Rio de Janeiro, and to whom we should thank the assignment of use of their works that made this publication possible. Special thanks also go to Banco Fator, which collaborated with FGV in financing this publication.

O SÉCULO XXI demanda novas perspectivas para a arte que compreendam as práticas contemporâneas e a continuidade de alguns caminhos compreendidos em nova chave. Essa produção pede novas leituras e modos transversais de sua observação.

Por que começar pelo Rio de Janeiro? Primeiro porque aqui está a sede da Fundação Getúlio Vargas, que, desde sua fundação, em 1944, valoriza o pensamento crítico, a expansão e o aperfeiçoamento de ideias que contribuam para o desenvolvimento do país. Em segundo lugar, porque o histórico vigor estético da cidade, com sua vocação cosmopolita e sua pluralidade, continua no presente como lugar privilegiado de experimentação do país.

A tradição modernista brasileira ficou associada à cidade de São Paulo, a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. O Rio de Janeiro também teve alguns protagonistas do Movimento Moderno que vieram a lançar os conceitos do Concretismo e do Neoconcretismo. Na atualidade, essas duas cidades do Brasil se alternam na vanguarda artística e na experimentação estética, que toma todo o país com potentes panoramas artísticos regionais. Muito embora o panorama econômico brasileiro apresente-se em crise, a arte continua sendo fundamental para possibilitar a reflexão de forma livre e sem amarras e com um crescente mercado nacional e internacional.

A cidade do Rio de Janeiro, com sua história de diversidade, traduzida nos costumes e na racionalidade urbanos, e pelo enorme fluxo de pessoas e informações, foi palco para transformações e experimentações cuja autenticidade e potência levaram o Rio de Janeiro a ser considerado o *locus* da contemporaneidade, o que atrai artistas de outras cidades – ou seja, a cidade torna-se um ímã para a inovação estética em diálogo com artistas de todo o país.

Esta publicação vem sendo acalentada há alguns anos e conta mais uma vez com a fundamental colaboração do curador Paulo Herkenhoff, que, há quase dez anos, compartilha sua expertise em diversas publicações voltadas para a arte realizadas pela Fundação Getúlio Vargas.

Neste livro, Paulo Herkenhoff atua como organizador e autor de diversos textos e convida vários especialistas para reunir a devida diversidade de olhares, de linguagens, de gênero e de etnias, buscando a análise e o registro da produção contemporânea nas mais variadas disciplinas.

Neste sentido, o livro está organizado a partir de textos que tratam a construção da cidade do Rio de Janeiro e sua arquitetura, sua paisagem, a evolução das gerações construtivas, a presença afrocarrioca na arte, as quebradas e as favelas como *loci* de produção, o contemporâneo e a preservação da memória nos espaços públicos e nos espaços alternativos, e, finalmente, os lugares do delírio e dos diagramas de alteridade que surgem como “modelos de prática da arte tomada como sistema de trocas efetivas e justas entre o artista e indivíduos em estado de vulnerabilidade social”, segundo o organizador deste livro, Paulo Herkenhoff.

A proposta do livro Rio XXI revelou-se tão profícua que este é o primeiro volume do trabalho. Há material para um segundo volume que esperamos poder publicar, além de estudos sobre outros polos de criação contemporânea. Trata-se, portanto, de uma obra aberta, em todos os sentidos, como propôs Umberto Eco.

O livro reúne obras de mais de 100 artistas, todos que atuam ou já atuaram na cidade do Rio de Janeiro, e a quem devemos agradecer pela cessão de uso de suas obras que tornaram possível essa publicação. Cabe ainda um especial agradecimento ao Banco Fator, que colaborou com a FGV no financiamento desta publicação.

Carlos Ivan Simonsen Leal

PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS



Art reflects its time. As a manifestation of culture, it has to do with knowledge, the beliefs and the practices of a group, the symbolic expression of a society, the intangible heritage of a country, the soul of a nation. Art reveals yearnings, dreams, delusions, politics – everything that we, as a community, live in everyday life.

However, art is also a projection of a desired future. Thereby, in times of crisis, it is even more important to look at this subject in a multifaceted manner, in order to have a glimpse of what will be the new values and concepts that artistic expressions announce to us.

This book presents these multiple views of various artistic expressions, especially of the artists who live in Rio de Janeiro, revealing the vast creative fertility that is rich and diverse, even in current times.

From this point of view, the curator and organizer of this book, Paulo Herkenhoff, articulated a multitude of analyses by sensitive and precise critics on diverse expressions of art, presenting us tendencies and (sometimes unexpected) biases, providing enlightenment about such manifestations and consequently about their roots.

Therefore, the present publication is a contribution to reflection and intends to reveal that Rio de Janeiro has been renewing its identity, while also keeping its strength and its ability to reinvent itself – as there is no better way to do this than through art.

A arte reflete o seu tempo. Como manifestação da cultura, tem a ver com o acúmulo de conhecimentos, crenças e costumes de um grupo, a expressão simbólica de uma sociedade, o patrimônio imaterial de um país, a alma de uma nação. A arte revela anseios, sonhos, delírios, política – tudo, enfim, que nós, enquanto comunidade, vivemos no cotidiano.

No entanto, arte é também uma projeção de um futuro desejado. Assim, em momentos de crise, torna-se ainda mais importante lançar um olhar multifacetado sobre o tema, de forma a vislumbrarmos quais serão os novos valores e conceitos que a arte nos anuncia.

Este livro traz múltiplos olhares sobre as mais variadas expressões artísticas, especialmente dos artistas residentes na cidade do Rio de Janeiro, revelando a enorme fertilidade criativa que, mesmo na atualidade, apresenta-se rica e diversificada.

Foi com esse olhar que o curador e organizador deste livro, Paulo Herkenhoff, articulou uma multiplicidade de análises de críticos sensíveis e precisos sobre expressões de arte diversas. Eles nos apresentam tendências e vieses (por vezes, inesperados), provendo iluminação sobre tais manifestações e, conseqüentemente, sobre suas raízes.

Assim, a presente obra se trata de uma contribuição para a reflexão e tenciona revelar que o Rio de Janeiro vem renovando sua identidade, sem deixar de manter sua força e sua capacidade de se reinventar – e não há forma melhor de fazer isso do que pela arte.

RIO DE JANEIRO has always had the vocation to contemporaneity, welcoming the multifaceted artistic and cultural movements of our history. With a perfect mix of races, colors, sounds, aromas and movements, Rio de Janeiro is a synthesized piece of Brazil, artistically designed by nature and by artists.

By supporting *Rio XXI – Contemporary Trends* editorial project, **Banco Fator** – which was born in Rio de Janeiro in 1967 – remains aligned with its vocation to foster cultural actions that enhance the creativity, beauty, sensitivity and values that merge to consolidate this immense nation. Moreover, this was a way of honoring the city in which the bank recognized itself as a financial institution for the first time.

We hope that the images and texts contained in this book are strands of fluid expression, capable of exciting, influencing, mobilizing and enriching the Brazilian imagination, to recognize ourselves as a people and to guide the path of present and future generations.

Congratulations to FGV for the initiative.

O RIO DE JANEIRO sempre teve a vocação da contemporaneidade, com seus braços abertos ao acolhimento de multifacetados movimentos artísticos e culturais de nossa história. Com uma mistura perfeita de raças, cores, sons, aromas e movimentos, o Rio de Janeiro é um pedaço sintetizado do Brasil, artisticamente desenhado pela natureza e por seus artistas.

Ao colaborar com o projeto *Rio XXI – Vertentes Contemporâneas*, o **Banco Fator** – que nasceu no Rio de Janeiro em 1967 – permanece alinhado à sua vocação de fomentar ações de Incentivo à Cultura que enalteçam a criatividade, a beleza, a sensibilidade e os valores que se mesclam para consolidar esta imensa nação. Ademais, esta foi uma maneira de homenagear a cidade em que nos reconhecemos como instituição financeira pela primeira vez.

Que as imagens e textos contidos neste livro sejam vertentes de fluida expressão, capazes de emocionar, influenciar, mobilizar e enriquecer o imaginário brasileiro, para nos reconhecemos como povo e para guiarmos o caminho das gerações presentes e futuras.

Parabéns à FGV pela iniciativa.

Sumário

Introdução 12 <i>Introduction</i> Paulo Herkenhoff	Arte afrocarioca no século XXI 100 <i>Afrocarioca art in the 21st century</i> Marcelo Campos
Rio: cidade contemporânea? 22 <i>Rio: contemporary city?</i> Silvia Finguerut e Paulo Herkenhoff	Cidade das Quebradas, o vagão das mulheres 116 <i>City of the Broken, the womens's car</i> Heloísa Buarque de Holanda
Bibliotecas Parque, um impulso iluminista 42 <i>Park Libraries, an Enlightenment impulse</i> Vera Saboya	Uma maré de possibilidades para o Rio de Janeiro 128 <i>A tide (maré) of possibilities for Rio de Janeiro</i> Eliana Sousa Silva
Rio, histórias de jardins e paisagens 48 <i>Rio, histories of gardens and landscapes</i> Paulo Herkenhoff	Observatório de Favelas e Galpão Bela Maré – reconhecendo e afirmando as potências dos territórios populares 144 <i>Observatório de Favelas and Galpão Bela Maré – acknowledging and asserting the competencies of popular territories</i> Isabela Souza da Silva
Rio, novos modos de apresentar a história, a necessidade de saber 82 <i>Rio, new ways of presenting history, the need to know</i> Paulo Herkenhoff	

Rio de Janeiro, insubordinação e as experiências anti-institucionais nas décadas de 2000 e 2010	156	Lugares do delírio –	230
<i>Rio de Janeiro, insubordination and anti-institutional experiences in the decades of 2000 and 2010</i>		Loucura e arte no Rio de Janeiro	
Bernardo Mosqueira		<i>Places of Delirium – Madness and Art in Rio de Janeiro</i>	
		Tania Rivera	
Os fins dos tempos – futuros passados e passados futuros na arte contemporânea do Rio de Janeiro	190	Quatro mestres da escultura do século XXI	254
<i>The ends of times – future pasts and past futures in contemporary art scene of Rio de Janeiro</i>		Três luzes e o pé na terra	
Leno Veras		<i>Four masters of 21st-century sculpture</i>	
		<i>Three lights and the foot on the ground</i>	
		Paulo Herkenhoff	
Dois Zés e uma Carmen	206	Postais de viajantes	260
<i>Two Zés and one Carmen</i>		<i>Travelers postcards</i>	
Paulo Herkenhoff		Paulo Herkenhoff	
Clarice Lispector e os diagramas de alteridade na arte do Rio de Janeiro	212	Notas	277
<i>Clarice Lispector and the alterity diagrams in the art of Rio de Janeiro</i>		<i>Notes</i>	
Paulo Herkenhoff			

Introdução

Paulo Herkenhoff

Introduction

Rio de Janeiro has been the beacon for the Brazilian visual culture, since the colonial period. Rio is a generous, centrifugal city that has thought modern Brazil, incomparable and always surprising. One of them is about its origin as a human cluster. The beginning of the urbanization of Rio de Janeiro did not occur with the foundation of the city by Estácio de Sá in 1565, as the official positivist story tells. Recent archaeological surveys of Institute of National Historical and Artistic Heritage (IPHAN) at the church of de Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé, on the corner of Sete de Setembro and Primeiro de Março streets found a rammed earth fortification, objects of material culture and 30 human skeletons. Those are traces of the early 16th century, therefore, prior to the proclaimed foundation of Rio in 1565. The site may have emerged from a Portuguese construction to defend cargo theft, as Guanabara Bay has always been hospitable to navigation. "It is the most important archaeological discovery ever made in the state. They help to tell the history of the city. The 17th century Nossa Senhora do Ó chapel is the first occupation we know about in this area. With the found remains of the fortress we have evidence of occupation even before this chapel. They would be among the first Portuguese to occupy the city in 1504 to market goods," tells Carlos Fernando Andrade of IPHAN.¹

In the colonial period, the baroque illusionist style of Giovanni Battista Gaulli in the Church of Jesus in Rome (1679)

influenced Caetano da Costa Coelho in the painting of the ceiling of the church of the Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (1736 and 1741), and expanded from Rio to the churches of Minas by Master Ataíde. Aleijadinho came to Rio in 1777, but it is necessary to further evaluate the impact of the religious architecture of the city on the Master from Minas, such as the portals and the external medallion of the Church of the Ordem Terceira do Carmo. In any case, Rio de Janeiro's colonial furniture in rosewood influenced the taste in the decorative arts of the Río de la Plata cities of Buenos Aires and Montevideo.

The Imperial Academy of Fine Arts was a great leap in the modernization of the art system in Brazil, distinct from the religious model of the colonial period. It replaced the Baroque and the Rococo with Neoclassicism, the aesthetic arm of the Enlightenment. From Belém to Porto Alegre, the Rio de Janeiro Academy trained artists from every corner. It is useless to reduce it to the place of academicism because in it the models of Western art were practiced: neoclassicism, romanticism, realism, impressionism, post-impressionism, pointillism, symbolism. It was the place of practice of historical painting, nativism, *plein-air*, positivism, *art-nouveau*. A self-respecting historian will look for these specifics. For decades, the effects of the Imperial Academy extended to the Southern Cone, reaching Argentina, Chile, Paraguay, and Uruguay. In the political integration of the country, after the revolts and regional

O Rio de Janeiro é a cidade farol da cultura visual brasileira, desde o período colonial ao presente. O Rio é cidade centrífuga, generosa, que pensou o Brasil moderno, incomparável e sempre surpreendente. Uma delas é sobre sua origem como aglomerado humano. O início da urbanização do Rio de Janeiro não ocorreu com a fundação da cidade por Estácio de Sá em 1565, como narra a história oficial positivista. Recentes levantamentos arqueológicos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) na Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé, na esquina das ruas Sete de Setembro e Primeiro de Março, encontraram uma fortificação em taipa de pilão, objetos da cultura material e 30 esqueletos humanos. São vestígios do início do século XVI, portanto, anteriores à proclamada fundação do Rio, em 1565. O sítio pode ter surgido de uma construção portuguesa para defender roubo de cargas, pois a baía de Guanabara sempre foi hospitaleira para a navegação. “É a descoberta arqueológica mais importante já feita no estado. Elas servem para ajudar a contar a História da cidade. A capela da Nossa Senhora do Ó, do século XVII, é a primeira ocupação que temos conhecimento nesta área. Com os restos da fortaleza encontrados temos então indícios de ocupação antes mesmo desta capela. Seriam dos primeiros portugueses que ocuparam a cidade, em 1504, para comercializar mercadorias”, conta Carlos Fernando Andrade do IPHAN.¹

No período colonial, o estilo ilusionista barroco de Giovanni Battista Gaulli na igreja de Jesus de Roma (1679) influenciou Caetano da Costa Coelho na pintura do teto da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (1736 e 1741), expandiu-se do Rio pelas igrejas de Minas do Mestre Ataíde. O Aleijadinho veio ao Rio em 1777, mas cabe aprofundar a avaliação do impacto da arquitetura religiosa na cidade sobre o mestre mineiro, como os portais e o medalhão externo da Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Já os móveis coloniais fluminenses em jacarandá influenciaram o gosto nas artes decorativas das cidades platenses de Buenos Aires e Montevidéu.

A Academia Imperial de Belas Artes foi o grande salto na modernização do sistema de arte no Brasil, distinto do modelo religioso do período colonial. Substituiu o barroco e o rococó pelo neoclassicismo, braço estético do iluminismo. De Belém a Porto Alegre, a Academia carioca formou artistas de todos os cantos. Inútil reduzi-la a lugar do academicismo, pois nela se praticaram os modelos da arte ocidental: neoclassicismo, romantismo, realismo, impressionismo, pós-impressionismo, do pontilhismo, do simbolismo. Ela foi lugar de prática da pintura histórica, do nativismo, do *plein-air*, do positivismo, do *art-nouveau*. Um historiador que se preze buscará essas especificidades. Por décadas, os efeitos da Academia Imperial se estenderam ao Cone Sul, alcançando a Argentina, o Chile, o Paraguai e o Uruguai. Na integração política do país, depois de debeladas as revoltas e revoluções regionais, os primeiros projetos de uma visão expandida do Brasil, ainda que não totalizadora, foram do pintor Antônio Parreiras e, sobretudo, o fotógrafo Marc Ferrez saídos da Guanabara.

O Rio de Janeiro foi palco da inclusão da mulher no sistema de arte, através de uma longa história de interdições, superação e destemor, desde a primeira metade do século XIX até a atual presença paritária no ambiente, em que pesem alguns bolsões do poder e da hierarquia do patriarcado machista. Essa história começou em 1840 na I Exposição Geral de Belas Artes, que incluía uma mulher entre os participantes, Emma G. P. Gros de Prangey, além de ter sido a primeira mostra de arte no mundo a incluir fotografia.

A modernidade foi uma marca crescente do Rio de Janeiro desde o século XIX, daí a cidade não caber nos marcos temporais da Semana de Arte Moderna de 1922. O Rio foi moderno (bem) antes do modernismo. Não foi à toa que Mario de Andrade, então morador da capital federal, em sua avaliação da Semana disse que ela não surtiria efeitos no Rio, uma cidade mais marota e cosmopolita. O Rio, Recife, Belém, Porto Alegre foram modernos antes do modernismo, prévia



José Damasceno

Snooker, 2001

Lã [Wool]

Coleção [Collection] Frederic Guilbaud

revolutions were eradicated, the first projects of an expanded vision of Brazil, although not a totalizing one, were those by painter Antônio Parreiras and, above all, by the photographer Marc Ferrez, both from Guanabara.

Rio de Janeiro was the scene of the inclusion of women in the art system, through a long history of interdiction, overcoming and fearlessness, from the first half of the 19th century to the present equal presence in the environment, in spite of some

pockets of power and of the hierarchy of the macho patriarchy. This history began in 1840 at the I General Exhibition of Fine Arts, which included a woman among the participants, Emma G. P. Gros de Prangey, and it was the first art show in the world to include photography.

Modernity has been a growing mark of Rio de Janeiro since the 19th century. For this reason, the city does not fit in the timeframe of the 1922 Modern Art Week. Rio was modern (well) before modernism.

e independentemente do que ocorreu em São Paulo em 1922. De toda forma, o Rio foi a cidade que conferiu uma dimensão nacional a certas tendências do modernismo. As duas grandes experiências do ensino da arte para o moderno se deram com os cursos de Alberto da Veiga Guignard e Bruno Lechowski, que atraíram artistas de várias partes do Brasil. A expansão do modernismo como um fato nacional ocorreu em 1931, com a 38ª Exposição Geral de Belas Artes, dita o Salão Revolucionário, organizado por Lúcio Costa. O Palace Hotel, na Avenida Rio Branco, inaugurou na década de 1910 a primeira galeria de arte moderna do Brasil. Ao longo de quase quatro décadas ali expuseram Tarsila, Segall, Ismael Nery, Fojitita, Portinari, Guignard e muitos outros. O modernismo no Brasil, ao mesmo tempo em que busca modelos de ruptura do cânon, implicava em recuperar certos valores da tradição cultural do país, resultando na criação do IPHAN em 1937.

A partir do Rio de Janeiro, Lúcio Costa pensou o plano urbanístico de Brasília e Oscar Niemeyer deu personalidade à Brasília, a nova capital do Brasil elevada à condição de patrimônio mundial pela UNESCO, e criou os símbolos modernos de São Paulo (o Parque do Ibirapuera, com a sede da Bienal de São Paulo e o edifício Copan) e de Belo Horizonte com o complexo da Pampulha. Juscelino Kubitschek inventou a Minas Gerais moderna através das forças culturais do Rio de Janeiro, com a arquitetura de Oscar Niemeyer na Pampulha, outro patrimônio cultural mundial segundo a UNESCO, e com Alberto da Veiga Guignard, cuja pintura converteu a orografia fluminense no mar de montanhas mineiras, que introduziu a formação moderna do artista plástico em Belo Horizonte.

A moderna sede do antigo Ministério da Educação, como projeto desenvolvido por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e outros, a partir do traço inicial de Le Corbusier, foi o primeiro arranha-céu sobre pilotis no mundo, rebatendo-se posteriormente no edifício das Nações Unidas em Nova York, e a melhor integração entre arte e arquitetura do

período moderno no Brasil. O carioca Luiz Nunes desenvolveu no Recife o primeiro programa extenso de arquitetura moderna numa cidade brasileira. Todos esses arrojados levaram a arquitetura brasileira ao reconhecimento internacional.

No Brasil, a utopia do urbanismo social moderno tem marcos fundamentais no Rio de Janeiro. A primeira habitação coletiva de arquitetura modernista foi a vila operária na Gamboa, projetada pela associação de Lúcio Costa e Gregori Warchavchik em 1933. Outros exemplares foram o Pedregulho (Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, 1947) e a Unidade Residencial da Gávea (1952) projetados por Affonso Eduardo Reidy para a classe média. O arquiteto urbanista Carlos Nelson Ferreira dos Santos inovou como urbanista porque pensava os espaços da favela como dotados de uma inteligência e um saber construtivo, demandando uma reflexão do futuro com os moradores como processo de melhoria e escolha. Mais recentemente, Carla Juaçaba, Jorge Mario Jáuregui e o *Rua Arquitetos* de Pedro Rivera e Pedro Évora, entre outros, demonstram inteligência, sensibilidade para expandir funções da arquitetura na relação com o tecido urbano, modelo experimental de léxico dos materiais, com marcante sensibilidade para projetos de espaços expositivos para a inclusão social.

O audacioso modelo arquitetônico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro projetado por Affonso Eduardo Reidy, influenciou Lina Bo Bardi no desenho do prédio do MASP, porque as condições dos terrenos dos dois edifícios eram semelhantes. O MAM carioca foi o espaço do neoconcretismo, abrigando suas principais manifestações.

A presença no Rio de críticos como Mario Pedrosa e Ferreira Gullar, conferiu ao neoconcretismo uma espessura teórica com justeza na resolução das obras jamais encontrada na arte brasileira moderna. Os neoconcretos resgataram a subjetividade no campo da abstração geométrica, de uma forma ímpar no cânon da arte ocidental. A diferença neoconcreta será abordada no segundo volume desta rapsódia carioca.

It is not surprising that Mario de Andrade, then a resident of the federal capital, in his assessment of the Week said that it would have no effect on Rio, a more rascal and cosmopolitan city. Rio, Recife, Belém, and Porto Alegre were modern before modernism, previously and independently of what happened in São Paulo in 1922. In any case, Rio was the city that gave a national dimension to certain trends of modernism. The two great experiences of the teaching of art to the modern took place with the courses of Alberto da Veiga Guignard and Bruno Lechowski, which attracted artists from various parts of Brazil. The expansion of modernism as a national fact occurred in 1931, with the 38th General Exhibition of Fine Arts, aka the Revolutionary Salon, organized by Lúcio Costa. The Palace Hotel, on Rio Branco Avenue, opened in 1910 the first gallery of modern art in Brazil. Over nearly four decades Tarsila, Segall, Ismael Nery, Foujita, Portinari, Guignard, and many others have been exhibited there. Modernism in Brazil, while seeking models of canon rupture, implied the recovery of certain values of the country's cultural tradition, resulting in the creation of IPHAN in 1937.

From Rio de Janeiro, Lúcio Costa thought of Brasília's urban plan and Oscar Niemeyer gave personality to Brasília, the new capital of Brazil elevated to the UNESCO World Heritage status, and created the modern symbols of São Paulo (Ibirapuera Park), with the headquarters of the Bienal of São Paulo and the Copan building), and also Belo Horizonte with the Pampulha complex. Juscelino Kubitschek invented modern Minas Gerais through the cultural forces of Rio de Janeiro, with the architecture of Oscar Niemeyer in Pampulha, another UNESCO World Cultural Heritage, and with Alberto da Veiga Guignard, whose painting converted the orography of Rio de Janeiro into the sea of mountains of Minas Gerais, which introduced the modern formation of the plastic artist in Belo Horizonte.

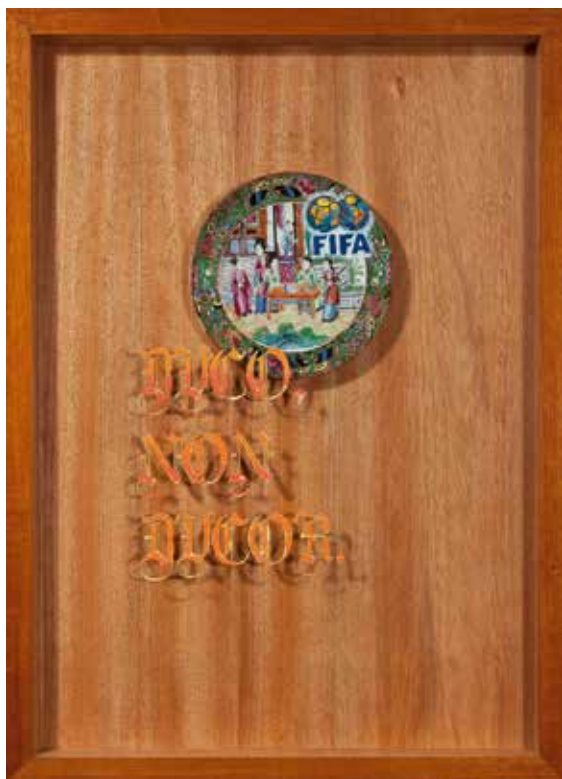
The modern headquarters of the former Ministry of Education, as a project

developed by Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, and others, based on Le Corbusier's initial trait, was the first skyscraper on piloti in the world, later rebounding in the United Nations building in New York, and the best integration of art and architecture of the modern period in Brazil. The Carioca Luiz Nunes developed in Recife the first extensive program of modern architecture in a Brazilian city. All these audacities led Brazilian architecture to international recognition.

In Brazil, the utopia of modern social urbanism has a major milestone in Rio de Janeiro. The first collective housing of modernist architecture was the working-class village in Gamboa, designed by the association of Lúcio Costa and Gregori Warchavchik in 1933. Other examples were the Pedregulho (Residential Complex Prefeito Mendes de Moraes, 1947) and the Residential Unit of Gávea (1952) designed by Affonso Eduardo Reidy for the middle class. The urbanist architect Carlos Nelson Ferreira dos Santos innovated as an urbanist because he thought the favela spaces were endowed with intelligence and constructive knowledge, demanding a reflection of the future with the residents as a process of improvement and choice. More recently, Carla Juaçaba, Jorge Mario Jáuregui and *Rua Arquitetos* by Pedro Rivera and Pedro Évora, among others, demonstrate intelligence, sensitivity to expand architectural functions in relation to the urban fabric, experimental model of materials lexicon, with marked sensitivity to exhibition space projects for social inclusion.

The audacious architectural model of the Rio de Janeiro Museum of Modern Art designed by Affonso Eduardo Reidy influenced Lina Bo Bardi in the design of the MASP building because the conditions of the grounds of both buildings were similar. The Carioca MAM was the space of neoconcretism, hosting its main manifestations.

The presence in Rio of critics like Mario Pedrosa and Ferreira Gullar gave neoconcretism a theoretical thickness with



Bruno Miguel

A história é contada pelos vencedores –

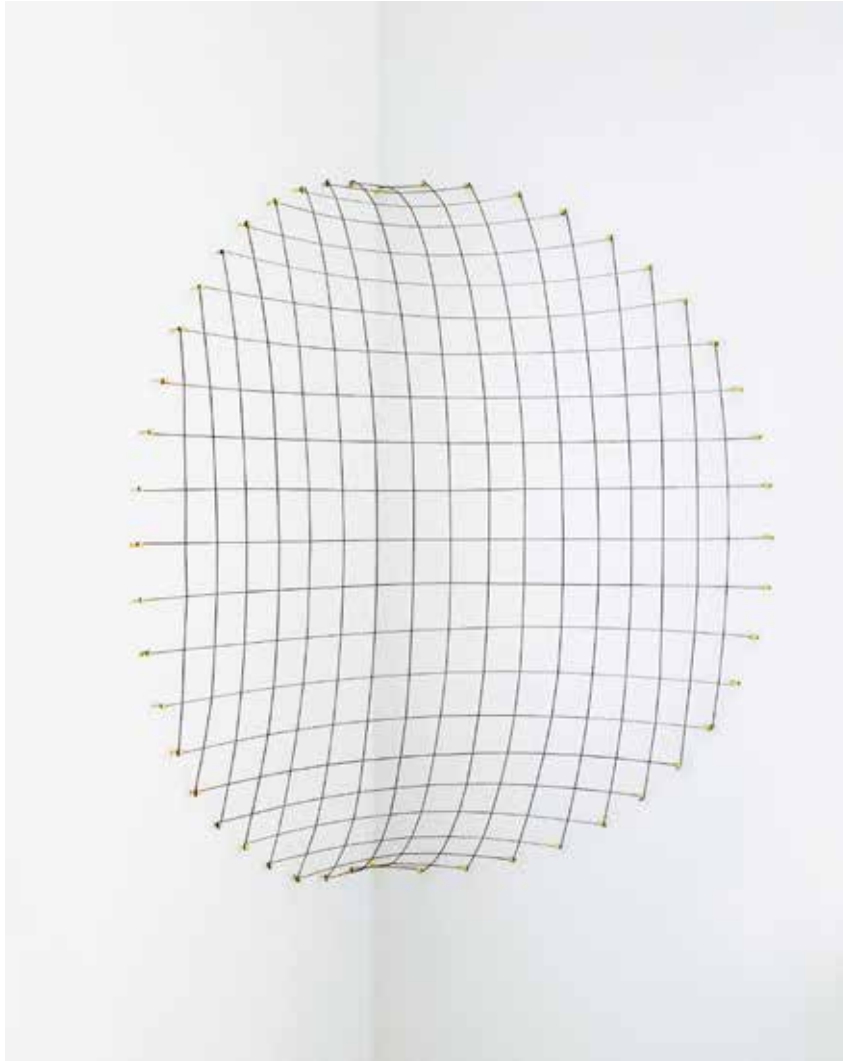
Cia das Índias versus Fifa [History is told by winners – Indian Company versus Fifa], 2013
Óleo e tinta spray sobre prato Cia das Índias e moldura de cedro e vidro [oil and spray paint on a Indian Company plate and cedar framing and glass], 74 × 53 cm

Foto [Photo] Jaime Acioli

Desde o pós-guerra, na volta do exílio em Nova York, Mario Pedrosa escolheu definitivamente viver no Rio, experiência só interrompida na ditadura de 64. Pedrosa foi o maior crítico brasileiro de todos os tempos, sua visão intelectual atravessa todo o século XX, compreende o esgotamento dos parâmetros da modernidade (introduz pioneiramente o conceito de arte pós-moderna), seus posicionamentos políticos são um legado valioso e válido para os desafios à liberdade no século XX, ao afirmar que em tempos de crise é preciso estar com os artistas ou que “a arte é o exercício experimental da liberdade”.

A força da pintura no Rio não se ancorava só na abstração geométrica. O vigor do signo material da pintura e a fantasmática de Flavio Shiró e de Iberê Camargo formaram uma produção ímpar. Sem dúvida, a exposição de Shiró no MAM carioca, em 1959, foi uma avassaladora influência transformadora do olhar de Iberê com efeitos sobre a escala da obra, a largueza do gesto pictórico, a carga material da pincelada, a consciência do signo material, a formação da matéria no quadro (e não mais na paleta), a arqueologia da cor, o uso de trinchas e pincéis, o arrancar de tinta nas camadas mais profundas do entitamento para trazer luz à superfície obscura e o valor simbólico do abstrato e do informe.

Os princípios conceituais e a arte experimental e pública exibida no projeto curatorial do MAM carioca com Frederico Moraes e Roberto Pontual de 1968 e as exposições organizadas por Helio Oiticica não tiveram paralelo comparável em todo o Brasil. Em torno do Museu de Arte Moderna formou-se, no final da década de 1960, a mais radical geração política de artistas plásticos na oposição à ditadura com Cildo Meireles, Barrio, Antonio Manuel, Claudio Paiva, Ascânio MMM, Waltercio Caldas, Ivens Machado, Ana Vitoria Mussi, Tunga, Sonia Andrade e outros, ao lado de artistas de outras gerações como Lygia Pape, Helio Oiticica, Lygia Clark, Rubens Gerchman e Anna Maria Maiolino, e Evandro Teixeira. Essa extensa arte de resistência à ditadura de 1964, ampla em sua agenda, também culminou com uma frente ampla, envolvente



Amalia Giacomini

Dobra [Fold], 2012

Elásticos e pregos de latão [Elastic band and brass nails], Ø45 cm
 Coleção particular [Private collection],
 São Paulo

Foto [Photo] Amalia Giacomini

fairness in the resolution of works never found in modern Brazilian art. The neoconcretes rescued subjectivity in the field of geometric abstraction, in a unique way in the canon of western art. The neoconcrete difference will be addressed in the second volume of this Carioca rhapsody.

Since the postwar period, back from his exile in New York, Mario Pedrosa has definitely chosen to live in Rio, an experience only interrupted during the dictatorship of 64. Pedrosa was the greatest Brazilian critic of all time. His intellectual vision spans

the entire 20th century and comprises the exhaustion of the parameters of modernity (pioneering the concept of post modern art). His political positions are a valuable and valid legacy for the challenges to freedom in the 20th century, by stating that in times of crisis one must be with the artists or that “art is the experimental exercise of freedom”.

The power of painting in Rio was not only anchored in geometric abstraction. The vigor of the material sign of painting and the phantasmatic of Flavio Shiró and Iberê Camargo formed a unique production. Undoubtedly, Shiró’s exhibition at the Rio de Janeiro MAM in 1959 was an overwhelming transforming influence of Iberê’s gaze with effects on the scale of the work, the breadth of the pictorial gesture, the material load of the brushstroke, the awareness of the material sign, the formation of matter in the painting (and no longer in the palette), the archeology of color, the use of brushes, the plucking of paint into the deeper layers to bring light to the obscure surface, and the symbolic value of the abstract and the shapeless.

The conceptual principles and experimental and public art exhibited in the curator project of the Rio de Janeiro MAM with Frederico Morais and Roberto Pontual of 1968 and the exhibitions organized by Helio Oiticica were unique throughout Brazil. Around the Museum of Modern Art, in the late 1960s, the most radical political generation of visual artists was formed, in opposition to the dictatorship, with Cildo Meireles, Barrio, Antonio Manuel, Claudio Paiva, Ascânio MMM, Waltercio Caldas, Ivens Machado, Ana Vitoria Mussi, Tunga, Sonia Andrade and others, alongside artists from other generations such as Lygia Pape, Helio Oiticica, Lygia Clark, Rubens Gerchman and Anna Maria Maiolino, and Evandro Teixeira. This extensive art of resistance to the dictatorship of 1964, broad in its agenda, also culminated in a broad front, involving also artists from São Paulo, such as Waldemar Cordeiro, at Helio Oiticica’s New Brazilian Objectivity exhibition at

também de artistas de São Paulo, como Waldemar Cordeiro, na exposição Nova Objetividade Brasileira de Helio Oiticica no MAM em 1967, ocasião em que Oiticica apresenta a instalação *Tropicália* e aborda a “vontade construtiva geral” na arte brasileira. O tropicalismo na arte, música, cinema e teatro explode no Rio de Janeiro. É um tempo, por exemplo, em que o Cinema Novo, um fenômeno mais concentrado no Rio, se entrecruzava com as artes visuais com os cartazes de Lygia Pape, a presença de Helio Oiticica como ator do cinema de Glauber Rocha ou de Ivan Cardoso e Neville D’Almeida.

A exposição *Como vai você, Geração 80?* (Parque Lage, 1984), com curadoria de Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager, reuniu a produção desta década, sobretudo em pintura, proveniente de várias partes do Brasil, e cuja existência vinha sendo enunciada em artigos e exposições, como o Salão Nacional de Artes Plásticas. Desde a década de 1990 com Walter Dias & Riedweg, Paula Trope e Rosana Palazyan que se estabelece e se consolida no Rio a “arte dos diagramas de alteridade”. Eles são modelos de prática da arte como sistema de trocas efetivas e justas entre o artista e indivíduos em estado de vulnerabilidade social através de ações incidentes no plano da economia simbólica com resultados reais positivos para a vida das pessoas, como reconhecimento autoral e/ou divisão dos resultados econômicos da arte, em elisão da usurpação da mais valia simbólica deste outro.

No início da década de 1960, o importante campo da cultura popular foi alterado no Rio de Janeiro, uma cidade dos grandes eventos populares. O padrão operístico das escolas de samba do Rio de Janeiro, que reuniu, nessas agremiações, técnicos e profissionais do Theatro Municipal e professores e estudantes da Escola Nacional de Belas Artes. As transformações da narrativa no enredo, da encenação, da ampliação da escala dos desfiles, do volume visual e do esplendor sensorial do carnaval carioca se expandiu pelo Brasil e afetou decisivamente mesmo outras festividades

culturais como o Boi de Parintins no estado do Amazonas. Por outro lado, o carnaval envolveu artistas neoconcretos como Helio Oiticica com o samba no pé e Amilcar de Castro e Franz Weissmann com projetos de alegorias na Mangueira. O Rio de Janeiro também reinventou o réveillon do Brasil com sua celebração de Iemanjá e fogos de artifício.

O breve círculo econômico virtuoso experimentado pela cidade no século XXI resultou na criação do Museu de Arte do Rio (MAR), um dos dois museus de arte mais visitados do Brasil em 2019 e um modelo político experimental de instituição inclusiva com o eixo arte e educação. O MAR se provou ser um museu da sociedade civil participativa, suburbano, com um extenso conceito de arte que desierarquiza as manifestações culturais, dedicado à pluralidade das diferenças e aberto a toda a cidade, caracterizando-se como um “museu suburbano”, sensível às estéticas e ao gosto de camadas da população até aqui ausente da maioria dos museus do Brasil. Também o MAC de Niterói se pauta por uma política cultural próxima desses parâmetros do MAR. Paralelamente, a cidade viu a explosão artística nas favelas como a Rocinha, o complexo da Maré (Redes da Maré), o complexo do Alemão, na ladeira de Tavares Bastos, Mangueira, Serrinha em Madureira, morros do Pavão e Pavãozinho, sem se esquecer da FLUP, a Festa Literária das Periferias. Artistas e curadores surgem por toda a parte na cidade.

O século XXI, com este volume inaugural, mostra uma cidade com novas perspectivas no campo social de circulação da obra de arte. O projeto editorial de apresentação das artes plásticas no Rio de Janeiro, promovido pela Fundação Getulio Vargas, se propõe a uma visão expandida e a uma agenda contemporânea aberta, tomadas a partir do ano 2000. A edição não se ateve a um único critério de organização, como décadas ou meios técnicos. Ao longo de sua execução, o resultado foi surpreendentemente extenso com o envolvimento de mais de 200 artistas, demandando

MAM in 1967, when Oiticica presents the installation *Tropicália* and addresses the “general constructive will” in the Brazilian art. Tropicalism in art, music, cinema and theater bursts in Rio de Janeiro. It is a time, for example, when Cinema Novo, a phenomenon concentrated mainly in Rio, intersected with the visual arts with Lygia Pape’s posters, and the presence of Helio Oiticica as an actor in Glauber Rocha’s or Ivan Cardoso and Neville D’Almeida’s films.

The exhibition *Como vai você, Geração 80?* (Parque Lage, 1984), curated by Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal and Sandra Mange, brought together the production of this decade, mainly in painting, from various parts of Brazil, whose existence was being enunciated in articles and exhibitions, such as the National Salon of Visual Arts. Since the 1990s with Walter Dias & Riedweg, Paula Trope and Rosana Palazyan, the “art of the alterity diagrams” has been established and consolidated in Rio. They are models of the practice of art as a system of effective and fair exchanges between the artist and individuals in a state of social vulnerability through actions that affect symbolic economy with real positive results for people’s lives, such as authorial recognition and/or division of the economic outcome of the art, in elision of the usurpation of the symbolic surplus-value of this other.

In the early 1960s, the important field of popular culture has been changed in Rio de Janeiro, a city of major popular events. The opera standard of the Rio de Janeiro samba schools brought together, in these associations, technicians and professionals of the Municipal Theater and teachers and students of the National School of Fine Arts. The transformations of narrative in the plot, the staging, the expansion of the scale of the parades, the visual volume and the sensory splendor of the Rio Carnival have expanded throughout Brazil and have decisively affected even other cultural festivities such as the Boi de Parintins in the state of Amazonas. On the other hand, the Carnival involved neoconcrete artists

such as Helio Oiticica with the rhythm of the samba, and Amílcar de Castro and Franz Weissmann with the projects of the allegories in Mangueira. Rio de Janeiro has also reinvented Brazil’s New Year’s Eve with its Iemanjá celebration and fireworks.

The brief virtuous economic circle experienced by the city in the 21st century resulted in the creation of the Rio Art Museum (MAR), one of the two most visited art museums in Brazil in 2019 and an experimental political model of an inclusive institution with the art and education axis. MAR proved to be a suburban participatory civil society museum, with an extensive concept of art that de-hierarchizes cultural manifestations, dedicated to the plurality of differences and open to the entire city, characterizing itself as a “suburban museum”, sensitive to aesthetics and the taste of layers of the population hitherto absent from most museums in Brazil. Also the MAC of Niterói is guided by a cultural policy close to the same parameters of the MAR. At the same time, the city saw the artistic explosion in the favelas such as Rocinha, the Maré complex (Redes da Maré), the Alemão complex, on the Tavares Bastos slope, Mangueira, Serrinha in Madureira, Pavão and Pavãozinho hills, without forgetting the FLUP, the Literary Festival of the Periphery. Artists and curators appear all over the city.

The 21st century, with this inaugural volume, shows a city with new perspectives in the social field of art circulation. The editorial project for the presentation of visual arts in Rio de Janeiro, promoted by the Fundação Getúlio Vargas, proposes an expanded vision and an open contemporary agenda, taken as of the year 2000. The issue did not meet a single organizational criterion, such as decades or technical means. Throughout its execution, the result was surprisingly extensive with the involvement of more than 200 artists, demanding that the issue be divided into several volumes, this being the first. The art critics Bernardo Mosqueira, Leno Veras, Marcelo Campos, Tania Rivera and the culture critics Eliana Souza Silva, Heloisa

Buarque de Holanda, Isabela Souza da Silva, Silvia Finguerut and Vera Saboya have been invited.

The art of Rio was understood as that produced in or about the city, by Rio de Janeiro-born artists wherever they have been performed, by adopted Cariocas or by visitors. The goal is to present an extensive agenda that escaped closed criteria. This included broad issues such as architecture and urbanism, new libraries, culture without social class boundaries, cultural organization in the Maré favela, the historical relationship between art and madness, the culture of resistance and rising, landscapes and gardens, Clarice Lispector and the alterity diagrams, Zé Carioca and Carmen Miranda. The city, which has always been represented by travelers fascinated by its natural landscape, generates the category of its own travelers around the world, around Brazil and the Brazilian territory.

For the next volumes the art critics and theorists Adolfo Montejo Navas, Guilherme Vergara, Lauro Cavalcanti, Lisette Lagnado (who could not accept the invitation to participate in this issue), Luiz Camillo Osório, Luiza Duarte, Maria da Glória Ferreira, Marisa Flório, Pablo Leon de la Barra, Rafael Cardoso, Raphael Fonseca, Lula Wanderley, some of the authors of this volume and others will be invited to participate. Among the subjects to be covered are museums and cultural centers in favelas, graffiti and other works in public spaces, new gender policies, female activism in art, artist training in Rio de Janeiro, residential projects in Rio, premises of Rio de Janeiro awards, visual poetry, video art and experimental cinema, open space art, neo-pentecostal aesthetic, art and education in Rio, against the natural destiny: the city of engineering, fire histories, the culture of Rocinha, Indians in the scene of city, graffiti, artist’s books, National Museum: the possible reconstruction, lesson of Carioca things, art and science, art and history, art and music, paths of current painting in Rio, four constructive generations, more travelers.



Angelo Venosa

Sem título [Untitled], 2013
Acrílico [Acrylic], 23 × 33 × 23 cm

sua edição partilhada em volumes, sendo este o primeiro. Foram convidados os críticos de arte Bernardo Mosqueira, Leno Veras, Marcelo Campos, Tania Rivera e as críticas da cultura de Eliana Souza Silva, Heloisa Buarque de Holanda, Isabela Souza da Silva, Silvia Finguerut e Vera Saboya.

A arte do Rio foi entendida como aquela produzida na cidade ou sobre ela, por artistas cariocas de nascimento onde quer que atuassem, por cariocas de adoção ou por visitantes. O objetivo é apresentar uma diversificada agenda que escapasse de critérios que fechassem o compasso. Foram incluídas amplas questões como arquitetura e urbanismo, novas bibliotecas, a cultura sem fronteiras de classe social, a organização cultural na favela da Maré, a histórica relação entre arte e loucura, a cultura de resistência e levante, paisagens e jardins, Clarice Lispector e os diagramas de alteridade, Zé Carioca e Carmem Miranda. A cidade, que sempre foi representada por viajantes fascinados por sua paisagem natural, gera a categoria de seus próprios viajantes pelo mundo, pelo Brasil e por seu próprio território.

Para os próximos volumes serão convidados a escrever os críticos e teóricos de arte Adolfo Montejo Navas, Guilherme Vergara, Lauro Cavalcanti, Lisette Lagnado (que não pode aceitar o convite para participar da presente edição), Luiz Camillo Osório, Luiza Duarte, Maria da Glória Ferreira, Marisa Flórido, Pablo Leon de la Barra, Rafael Cardoso, Raphael Fonseca, Lula Wanderley, alguns dos autores deste volume e outros. Entre os assuntos a serem contemplados estão museus e centros culturais em favelas, grafite e outras obras em espaços públicos, novas políticas de gênero, ativismo feminino em arte, formação de artista no Rio de Janeiro, projetos de residências do Rio, premissas de prêmios cariocas, poesia visual, vídeo arte e cinema experimental, arte em espaço aberto, uma estética neo-petencostal, arte e educação no Rio, contra o destino natural: a cidade da engenharia, histórias de incêndios, a cultura da Rocinha, índios na cena da cidade, grafite, livros-de-artista, Museu Nacional: a reconstrução possível, lição de coisas cariocas, arte e ciência, arte e história, arte e música, caminhos da pintura atual no Rio, quatro gerações construtivas, mais viajantes.

Rio: cidade contemporânea?

Silvia Finguerut e Paulo Herkenhoff



Rio: contemporary city?

“When Europeans found the Guanabara Bay in the 16th century, they saw an absolutely unique and magnificent nature and founded the city of São Sebastião of Rio de Janeiro. The combination of sea, mountains and forest surrounding it has always been the scene for major and important historical events in Brazil.”

This is the starting text of the dossier “Rio de Janeiro: Carioca Landscapes between the Mountain and the Sea”, which made the city of Rio de Janeiro win, in 2012, the title of world heritage for the universal value of its urban landscape.

The dossier presents the city as an exceptional example of the challenges, contradictions and the creativity encompassing Brazilian people. For the first time, the cultural landscape category was associated to the recognition of the existing harmony between the natural landscape and human intervention, including the use and practices in its space and its cultural manifestations. The title ‘world heritage’ could indicate that the city has evolved in a sustainable manner, preserving its environment while building its identity.

Jardim suspenso do Palácio Capanema, projeto de Burle Marx [Roof garden – Capanema Palace, project by Burle Marx] (1945)
Foto [Photo] Leonardo Finotti

“Uma natureza absolutamente singular e magnífica foi o que os europeus encontraram quando, no século XVI, avistaram a Baía de Guanabara e fundaram a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Seus arredores caracterizados pela combinação entre o mar, as montanhas e a floresta, ao longo de mais de quatro séculos de história, foi e tem sido palco de grandes e importantes eventos históricos do Brasil.”

É desta forma que se inicia o dossiê Rio de Janeiro, paisagens cariocas entre a montanha e o mar que levaram a cidade do Rio de Janeiro a conquistar, em 2012, o título de patrimônio mundial pelo valor universal da sua paisagem urbana.

O dossiê apresenta a cidade como um exemplo excepcional dos desafios, das contradições e da criatividade do povo brasileiro. Pela primeira vez, utiliza-se a categoria de paisagem cultural para reconhecer a harmonia entre a paisagem natural e a intervenção do homem, incluindo o uso e as práticas em seu espaço e suas manifestações culturais. O título de patrimônio mundial poderia significar que a cidade evoluiu de forma sustentável, preservando seu meio ambiente e construindo a sua identidade.

O resultado da evolução do traçado urbano do Rio de Janeiro se deve aos planos urbanísticos e às obras de infraestrutura que delinearam ruas e avenidas. A cidade, que foi capital federal no período de 1763 a 1960, sempre se propôs a buscar soluções urbanísticas audaciosas que pudessem melhorar a vida na cidade, tais como desmontes de morros, aterros, retificação do mar e túneis. No século XVIII, o abastecimento de água e o porto desenharam praças e chafarizes, aquedutos e canais, sempre com a preocupação de atender à elite, levando escravos e posteriormente um contingente da população a ocupar charcos e morros ou a buscar a periferia da cidade. No Rio setecentista, houve grandes remodelações e progresso na cidade que se tornaria a capital do Vice-Reino, sob a condução de engenheiros

portugueses e de outras origens, além do Mestre Valentim, o artista filho de uma escrava que construiu igrejas esplêndidas, como a Igreja de São Pedro dos Clérigos, o chafariz do Largo do Paço e o Passeio Público, o primeiro do jardim aberto à população nas Américas. Ademais, Valentim foi uma fonte didática para Aleijadinho.

A constituição do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves demandou a modernização de sua capital nos trópicos, substituindo a metrópole colonial por uma cidade adequada à diplomacia imperial que se instalava com o Príncipe Regente Dom João VI. Foi contratada a Missão Artística Francesa (1816), que revolucionaria os padrões “góticos”, como se dizia na época, barrocos e rococós do Rio. A Missão foi um salto radical na produção estética, talvez até mais que a Semana de Arte Moderna (1922), por suas consequências mais amplas e imediatas. Finalmente, o Brasil abandonava o barroco, forma vinculada à Contra-Reforma, e adotava um sistema de arte moderno com o neoclassicismo. O arquiteto neoclássico Grandjean de Montigny circulava entre as cortes napoleônicas na Europa do Leste e ficou encarregado de obras monumentais no Rio de Janeiro, enquanto Debret se dedicou a registrar edifícios, arquitetura efêmera, a cenografia na capital do Reino Unido.

Ao final do século XIX, com a abolição e o final do Império, buscou-se higienizar o centro da cidade, que tinha cerca de 500 mil habitantes. O prefeito Pereira Passos liderou reformas e projetos que empreenderam uma intervenção em busca de modernizar e limpar a cidade, deixando-nos como legado, dentre outros, a belíssima Avenida Central (hoje Avenida Rio Branco). No entanto, foi mantido o Morro da Favela, atual Morro da Providência, que deu nome ao conglomerado de casebres empinado nas alturas. Nascia a favela pioneira da cidade como uma solução habitacional espontânea para uma população excluída sem expectativas de política de habitação pública. Este era o Rio de Janeiro que se preparava para ser uma moderna capital republicana, adaptada



The result of the evolution of Rio de Janeiro's urban layout was determined by the urban planning and the infrastructure constructions that shaped the streets and avenues. The city that has been the federal capital between 1763 and 1960 always stayed open to pursuing daring urban solutions to improve city life, such as hill demolitions, embankments, sea rectification and tunnels. In the 18th century, the water supply and the port composed drawings of squares and fountains, aqueducts and canals, always oriented to serving the elite, which led slaves – and later a contingent of the population – to occupy wetlands and hills or to seek the outskirts of the city.

In the 18th century, the city registered major refurbishments and progress and Rio would become the capital of the Viceroyalty of Brazil, led by engineers from Portugal and other countries.

Master Valentim, son of a slave, was an artist and made splendid contributions, building the São Pedro dos Clérigos Church, the Largo do Paço fountain and the Passeio Público, which is the first public garden in the Americas. Valentim has also been an important didactic source for Aleijadinho.

The constitution of the United Kingdom of Portugal, Brazil and the Algarves required the modernization of its capital in the tropics, replacing the colonial metropolis with a city suitable for the imperial diplomacy established by the Prince John VI of Portugal. When hired, the French Artistic Mission (1816) revolutionized the Baroque and Rococo standards of Rio, the “Gothic”, as they would say at the time. The Mission marked a radical leap in the aesthetic production, perhaps even more than the Modern Art Week of 1922 for its wider and immediate consequences.

Pilotis e painel de azulejos de Cândido Portinari – Palácio Capanema [Pilotis and Candido Portinari's tiles panel – Capanema Palace] (1945)
Foto [Photo] Fernando Leite, 2011

> **Le Corbusier**

Plano para a cidade do Rio de Janeiro

[Rio de Janeiro city plan], 1929

Carvão e pastel sobre papel [Charcoal and pastel on paper], 76 × 80,5 cm

Acervo [Collection] Fundação Le Corbusier

para um novo patamar de vida cosmopolita com visitas diplomáticas, conferências e congressos, mas que também enunciava sua marca de exclusão.

O prefeito Pereira Passos adotou o paradigma do planejamento de Paris pelo barão de Haussmann, por vezes dito o artista da destruição, tal o furor de modernização que avançou sobre construções históricas. Como em Paris, as reformas do Rio desafogaram o trânsito, cuidaram da insalubridade, fizeram surgir o grande boulevard da Avenida Central, as galerias e hotéis modernos, e cuidaram da retificação da orla na direção do Leblon. Quando esteve no Rio em 1929 e em 1936, Le Corbusier declarou que Pereira Passos havia realizado um verdadeiro milagre urbanístico. O monumental Mercado Municipal foi o maior exemplo de arquitetura de ferro no Brasil, mas foi demolido no final dos anos 1950 para dar cursos às demandas de vias expressas determinadas pela indústria de automobilismo. A Exposição do Centenário da Abertura dos Portos em 1907 e a impressionante Exposição do Centenário da Independência em 1922, a primeira iniciativa internacional do Brasil a ser divulgada na imprensa internacional, deixaram importantes marcas na paisagem. Por mais de um século, a cidade realizou mudanças de patamar em sua capacidade de organizar grandes eventos como o carnaval e sua tradição de construir arquitetura temporária, como, atualmente, para o Rock in Rio.

Na gestão do prefeito Antônio Prado Junior, o Plano Agache incluiu projetos como a Praça Paris (1926) e a Esplanada do Castelo, só realizado em parte, com os edifícios com altas colunas, implantadas rente ao meio-fio, mas que abrigam amplos espaços. São quadras cobertas sob essa estrutura que amenizam a vida em dias de calor e abrigam em caso de chuva. Malgrado o descontrole, muitos desses edifícios estão pelo centro da cidade. Os mais importantes edifícios construídos na Esplanada foram a sede dos Ministérios da Fazenda, do Trabalho e, sobretudo, o exemplar Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema.

Os anos de 1930, em contínua inspiração do urbanismo europeu, promovem o funcionalismo e todo o aparato conceitual modernista, sobretudo trazidos por Le Corbusier, buscando atender à promessa da industrialização. A cidade ganhou planos sucessivos, ora por necessidade de novas infraestruturas, ora pelo crescimento da máquina administrativa, e belos prédios modernos ou em estilo *art déco*. O modernismo na arquitetura vem depois do urbanismo: o Palácio Gustavo Capanema (MEC), que reuniu grandes arquitetos (Lucio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos e Jorge Machado Moreira) sob o risco inicial proposto por Le Corbusier teve o mais importante programa de inclusão de arte no Brasil, com obras de arte integradas de Candido Portinari, Bruno Giorgi, Adriana Janacópulos e outros, bem como móveis de Lucio Costa e paisagismo de Roberto Burle Marx. Do conjunto resultou o principal patrimônio arquitetônico do modernismo latino-americano e o primeiro edifício sobre pilotis da história, que serviu de ponto de partida para o projeto do prédio da sede da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova



When Brazil finally abandoned the Baroque style, a form related to the Counter-Reformation, the country adopted a modern art system with the Neoclassicism. The neoclassical architect Grandjean de Montigny was moving around the Napoleonic courts in Eastern Europe and was in charge of monumental works built in Rio de Janeiro, while Debret devoted himself to recording such buildings, the ephemeral architecture and the scenography in the capital of the United Kingdom.

At the end of the 19th century, with the slaves abolition and the end of the Empire, there was a turn to sanitize the city, which had about 500.000 inhabitants. The Mayor Pereira Passos led reforms and projects that undertook an intervention intended to modernize and clean the city; the idea was to contribute with a legacy that included the stunning Central Avenue (now named Rio Branco Avenue). However, the Morro da Favela (currently called Morro da Providência) was kept, giving its name to the conglomerates of huts built in the heights of Rio de Janeiro.

The city's pioneer slum was born as a spontaneous housing solution for an excluded population with no expectation of accessing public housing policies. This was Rio de Janeiro's panorama while preparing to be a modern republican capital, adapting itself to experience a new level of a cosmopolitan life with diplomatic visits, conferences and congresses, but also announcing its exclusion marks.

The Mayor Pereira Passos adopted the paradigm of Parisian planning through Baron Haussmann, often called "the artist of destruction" due to the expressive rage of modernization that advanced over historical buildings. Just like in Paris, the renovations could unburden traffic in Rio, remedy the lack of sanitation, resolve the rectifying of the sea waterfront toward Leblon area and resulted in the grand boulevard of the Central Avenue, as well as modern galleries and hotels.

When Le Corbusier visited Rio in 1929 and 1936, he declared that Pereira Passos



had performed a true urbanistic miracle. The monumental Municipal Market was the greatest example of iron architecture in Brazil, but it was demolished in the late 1950s in favor of the freeways demanded in the growing motoring industry.

The exhibition of the centenary of the opening of the ports of Brazil in 1907 and the impressive independence centenary international exposition in 1922 marked the first global initiatives in Brazil covered by the international press, which also contributed to the changing landscape. For over a century, the city has registered

Pórticos do MAM projetados por Affonso Reidy e Carmen Portinho [MAM's gantries conceived by Affonso Reidy and Carmen Portinho] (1967)
Foto [Photo] Fernando Leite, 2007

> **Calçada de pedras portuguesas de Copacabana** concebido por Burlle Marx [Copacabana sidewalk made of Portuguese stones, conceived by Burlle Marx]
Foto [Photo] Bruno Veiga, 2007

York. Entre os elementos da arquitetura moderna introduzidos no Rio estão os pilotis e o sistema de *brise-soleil* para regular o excesso de luminosidade, presentes no projeto do Ministério da Educação e logo adaptados com grande elegância na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no projeto dos irmãos Marcelo e Milton Roberto, de 1935.

Com seu período mais profícuo na década de 1950, Affonso Eduardo Reidy foi o arquiteto moderno brasileiro que pensou o compromisso social com a habitação de interesse popular com o Conjunto do Pedregulho, originalmente planejado para abrigar funcionários públicos municipais. O edifício do Museu de Arte Moderna (MAM) garantiu a Reidy o papel de melhor arquiteto de museus do Brasil, pelo respeito à obra de arte e pelo diálogo com os responsáveis pelas instituições para produzir espaços respeitosos para a arte. Ademais, Reidy ofereceu um programa de soluções para o edifício do MAM, que foi utilizado por Lina Bo Bardi no projeto do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), ajudando-lhe a resolver os desafios de São Paulo: a obrigação de que a construção não atrapalhasse a vista, nem impedisse a passagem das pessoas em nenhum momento, levou o projeto a utilizar um sistema de pórticos, com grande área térrea livre sob a estrutura; assim, o sistema foi adotado também no museu paulistano. A audácia de engenharia do prédio do MAM carioca, entregue a Carmen Portinho para o cálculo e as soluções dos desafios técnicos, resultou num prédio sem colunas internas de sustentação, já que a primeira laje se apoia sobre vigas em V e a segunda é pendurada por tirantes vindos das vigas superiores. Se Reidy foi o nome da arquitetura moderna de interesse social no Rio, em sua geração, Sergio Bernardes foi o mais delirante, propondo grandes audácias desafiadoras da gravidade, como o Pavilhão de São Cristóvão, que teve sua cobertura destruída por um vendaval, e projetos nunca construídos, como o Grande Ovo, uma grandiosa bolha cristal, com vários andares, onde funcionariam o Parlamento do Terceiro Milênio, um

hospital de transplantes de órgãos, um grande teatro de ópera, uma colossal concha acústica para rock e quadras de esportes – tudo unido à cidade por um túnel também de cristal.

Com 4,5 milhões de habitantes em 1970, com um crescimento de mais de 30% em 10 anos, a administração municipal buscou fazer uma nova higienização urbana depois de tragédias como inundações e incêndios, retirando a favela da Catacumba, na Lagoa Rodrigo de Freitas, e levando boa parte de seus moradores para a Cidade de Deus, a mais de 33 km de distância. A orla de Copacabana foi duplicada e ganhou o calçadão com desenhos geométricos de Burle Marx. Na Zona Oeste, o polêmico projeto de Lucio Costa orientou o crescimento da Barra e de Jacarepaguá, mas rapidamente recebeu alterações deturpadoras por parte da pressão das empresas imobiliárias.

Depois da transferência da Capital Federal para Brasília, o Plano Doxiadis, também conhecido como Plano Policromático, foi encomendado pelo governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda, em 1965. Arquiteto e urbanista, Constantino Doxiadis procurou projetar as necessidades futuras da cidade em termos de circulação, habitação, trabalho e lazer. O Aterro do Flamengo é um complexo projeto de





Sede da FGV, projetada por Oscar Niemeyer nos anos 1940 [FGV headquarters, projected by Oscar Niemeyer in 1940's]

> **Auditório da FGV**, projetado por Oscar Niemeyer em 2011 [FGV auditorium, projected in 2011 by Oscar Niemeyer]

Fotos [Photos] Marcelo Freire

many changes in its ability to arrange major events, like Carnival, and its tradition of building a temporary architecture – just like in the Rock in Rio festival nowadays.

During Mayor Antonio Prado Junior's administration, the Agache Plan included projects such as the Paris square (1926) and the Esplanada do Castelo, which was partially executed, with tall columned buildings established very close to the curbs, but able to house large spaces. It's precisely these blocks covered by such structures that can lessen life on hot days and give shelter in the rainy ones. Despite the lack of urban control, many of these buildings are

still standing in the city center. The most important buildings on the Esplanada were the headquarters of the Ministries of Finance, Labor and, above all, the outstanding Ministry of Education and Health, now denominated Palácio Capanema.

The 1930s, in turn, flowing through a continuous inspiration coming from the European urbanism, bring the functionalism and the entire modernist conceptual apparatus, especially brought by Le Corbusier, who was aiming to fulfill the promise of industrialization. The city earned successive plans and beautiful modern and art deco buildings, sometimes related to new infrastructure needs, sometimes due to the growth of the administrative machine.

Modernism in architecture comes right after urbanism: the Palácio Capanema (MEC) brought together great architects (Lucio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcelos and Jorge Machado Moreira) under the initial risk proposed by Le Corbusier; and the project registered the most important art inclusion program in Brazil, with integrated artwork by Candido Portinari, Bruno Giorgi, Adriana Janacópulos, among others, as well as furniture made by Lucio Costa and a landscaping project by Roberto Burle Marx. Palácio Capanema emerged as the main architectural contribution of Latin American modernism and the first building with pilotis in history, which served as a starting point for the design of the United Nations (UN) headquarters in New York. Among the elements of modern architecture introduced in Rio are the pilotis and the *brise-soleil* system to regulate the excessive luminosity present in the project of the Ministry of Education, which was soon adapted with great elegance for the headquarters of the Brazilian Press Association (ABI) in the project of the brothers Marcelo and Milton Roberto in 1935.

Having his most fruitful period in the 1950s, Affonso Eduardo Reidy was the Brazilian modern architect responsible for the social commitment to housing



urbanismo de Affonso Reidy, com desenho paisagístico de Burle Marx, concebido e coordenado por Lota Macedo Soares. Com o Parque do Flamengo, como é também denominado, mudou-se de modo definitivo a feição do Rio, priorizando o modelo de transporte pelo automóvel, mas também valorizando a paisagem e adensando a Zona Sul, o que gerou demanda pelos túneis que foram abertos de modo a facilitar o trânsito. Arquitetura e urbanismo passam a caminhar juntos. Foram construídas importantes edificações do modernismo carioca, como o MAM, com seu Bloco Exposições inaugurado em 1968, que seria, para muitos, a última grande construção moderna de relevo levantada no Rio no século XX, e a sede da Fundação Getúlio Vargas (FGV), projetada

na década de 1940, mas construída nos anos 1960, na enseada de Botafogo, de Oscar Niemeyer.

A gestão omissa da cidade levou à especulação imobiliária. A omissão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que se baseava em velhos paradigmas que ignoravam a arquitetura eclética, e a imprensa interessada nos anúncios de incorporações levaram ao desastre estético da praça Marechal Floriano, conhecida como Cinelândia. Este era o conjunto mais homogêneo de edifícios de estilos variados, do eclético e neoclássico ao *art-nouveau* e *art-déco*, que incluíam o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, a Câmara Municipal, o Clube Naval, as antigas sedes do Supremo Tribunal Federal (STF) e do Jockey Club,

of popular interest, with the *Conjunto do Pedregulho*, originally designed to house municipal government employees. The building of the Museum of Modern Art (MAM) established Reidy's role as the best museum architect in Brazil, known for his art appreciation and the dialogues with the institutions' leaders aiming to produce respectful spaces for the arts.

In addition, Reidy inaugurated a program of solutions for the MAM building that was used by Lina Bo Bardi on the Museum of Art of São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) project, helping her tackle some of São Paulo's challenges: the construction could never interfere in the view or block the passage of people, which made the project use a system of gantries, keeping a large free floor area under the structure. Carmen Portinho commanded the calculations and solutions for the technical challenges the MAM *Carioca* building presented, and the audacious engineering project resulted in a building with no internal supporting columns, as the first concrete slab is sustained by V-shaped beams and the second is suspended by pulling units coming out of the upper beams. If Reidy became the name of modern architecture of social interest in Rio during his generation, Sergio Bernardes was the most frantic amongst these professionals, proposing great audacities that challenged gravity, such as the São Cristóvão Pavilion, that had its roof destroyed by a windstorm, as well as great projects that remained on paper, such as the *Grande Ovo* (Big Egg), a magnificent crystal bubble with many floors that would become the headquarters of the Third Millennium Parliament, housing an organ transplant hospital, a big opera house, a colossal acoustic shell for rock music and sports courts – all connected to the city by crystal tunnel.

With 4.5 million inhabitants in 1970, registering a growth of over 30% in 10 years, the municipal administration tried to make a new urban sanitation after tragedies such as floods and fires, removing the Catacumba slum from Lagoa Rodrigo de

Freitas, rearranging most of its residents into Cidade de Deus, located more than 33 km away. The Copacabana waterfront was doubled and received the *calçadão* (a giant sidewalk) with Burle Marx's geometric drawings. In the Zona Oeste area (West Zone of Rio de Janeiro), the controversial project proposed by Lucio Costa oriented the growth observed in Barra and Jacarepaguá areas, but shortly suffered misleading changes resulting from the pressure from real estate companies.

In 1965, succeeding the transfer of the Federal Capital to Brasília, the Doxiadis Plan, also known as the Polychromatic Plan, was commissioned by the Guanabara State Governor Carlos Lacerda. The architect and urbanist Constantino Doxiadis sought to design the city's future needs concerning movement, housing, work and entertainment. The Flamengo Park marked a complex urbanistic project by Affonso Reidy, with a landscaping design by Burle Marx, conceived and coordinated by Lota Macedo Soares. This is known as a definitive turning point for Rio, prioritizing the transportation model by cars, but also enhancing the landscape and the expanding occupation of the Zona Sul area (South Zone of Rio de Janeiro), which required the construction of tunnels to ease traffic.

Architecture and urbanism thus become closely associated and many important buildings were built in the modernist Rio, such as the MAM, with its block of exhibitions inaugurated in 1968, which represents for many the last major modern building erected in Rio in the 20th century, and the headquarters of the Fundação Getúlio Vargas (FGV), designed in the 1940s and built in the 1960s by Oscar Niemeyer in the Botafogo Cove.

The oversight in the management of the city led to real estate speculation, helped by the omission of the Institute of National Institute of Historic and Artistic Heritage (IPHAN), which was grounded in old standards and overlooked the eclectic architecture. Add to this the press interests in the new incorporation advertisements.

All these factors originated the aesthetic disaster in Marechal Floriano square, known as Cinelândia. This was the most homogeneous set of buildings of varying styles, from eclectic and neoclassical to art nouveau and art deco, which included the Municipal Theater, the National Library, the National Museum of Fine Arts, the City Hall of Rio de Janeiro, the Naval Club, the former headquarters of the Supreme Court (STF) and the Jockey Club, as well as the Monroe Palace, which formerly housed the Federal Senate, suddenly demolished in 1974 for building the subway. In the last quarter of the 20th century, a report produced by the architect Lucio Costa denying the protection to the eclectic set of buildings and opened the flank for the decharacterization of Marechal Floriano square.

In the end of the 20th century, the city achieves a smaller population growth rate and its leaders introduce new infrastructures: the completion and inauguration of the highways *Linha Vermelha* (started in 1978) and *Linha Amarela* (started in 1994), as well as the construction of the *Sambódromo* with Oscar Niemeyer's project – which involved acceptance controversies for trying to unite Carnival and education.

Still during Leonel Brizola's management (1983-1987 and 1991-1994), a project of a factory of schools for full-time teaching impressed the city, under the guidance of Darcy Ribeiro and his emancipatory educational project. Around 500 Integrated Public Education Centers (CIEPs) were built in different areas throughout the city, but also in several municipalities within the state of Rio.

Simultaneously, still in the 1970s, the architect Augusto Ivan de Freitas Pinheiro launched the idea of creating a Cultural

Sambódromo, projetado por Oscar Niemeyer
[Sambodrome, projected by Oscar Niemeyer]
Getty Images, 2017



além do Palácio Monroe, que abrigava o Senado Federal, repentinamente demolido em 1974 para a passagem do metrô. No último quartel do século XX, um parecer do arquiteto Lucio Costa negou proteção ao conjunto eclético e abriu o flanco para a descaracterização da praça Marechal Floriano.

Ao final do século XX, a cidade passa a reduzir a taxa de crescimento populacional e seus gestores introduzem novas infraestruturas: a conclusão e inauguração das Linhas Vermelha (iniciada em 1978) e Amarela (iniciada em 1994), planejadas em 1965, e a construção do Sambódromo com projeto de Oscar Niemeyer, de aceitação polêmica por tentar unir Carnaval e educação. Ainda durante o governo de Leonel Brizola (1983-1987 e 1991-1994), o projeto de uma fábrica de escolas para ensino em tempo integral comoveu a cidade, sob a orientação de Darcy Ribeiro e o projeto de educação emancipatória.

Foram construídos cerca de 500 Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs) em bairros de toda a cidade, mas também em diversos municípios do estado do Rio. Simultaneamente, o arquiteto Augusto Ivan de Freitas Pinheiro, ainda nos anos 1970, lançou a ideia de um Corredor Cultural, que preservasse o patrimônio construído no centro do Rio. O programa municipal de Augusto Ivan articulava preservação do patrimônio, meio ambiente, estímulos fiscais e educação patrimonial. O Corredor Cultural implementou políticas públicas municipais para preservar cerca de 30 mil imóveis envolvidos em 36 áreas urbanas protegidas: as Áreas de Proteção do Ambiente Cultural (Apacs).

Na década final do século XX, destacaram-se a organização da orla da cidade e, sobretudo, o projeto Rio Cidade, dando assim identidades distintas às diversas áreas, sendo 15 na primeira fase e 15 na segunda

Corridor that would preserve heritage of the center of Rio. Augusto Ivan's municipal program articulated the preservation of heritage, environment, tax incentives and heritage education. The Cultural Corridor has implemented municipal public policies to conserve about 30.000 properties in 36 protected urban areas, denominated Areas of Protection of Cultural Environment (Apacs).

Out of the late decade, we should highlight the organization of the city's waterfront and, above all, the *Rio Cidade* project, which grounded different identities to the various areas, 15 in the first phase and 15 in the second (*Rio Cidade I* and *Rio Cidade II*), involving many specific actions. Carrying the motto "urbanism back on the streets," *Rio Cidade* integrated the Strategic Plan for the City of Rio de Janeiro, elaborated in the municipal administration of Cesar Maia (1993-1996), with the conceptual participation of the Municipal Secretary of Urbanism Luiz Paulo Conde, who was later elected Mayor and responsible for the award-winning *Favela-Bairro* project, aiming to integrate the slums in the urban fabric.

The arrival of the 21st century finds Rio de Janeiro with almost 6 million inhabitants and consolidated as a tourist destination nationally and globally. In fact, its metropolitan region had over 13 million inhabitants. The completion of the Pan American Games in 2007, following the construction of athletic equipment in Barra, contributed for setting an extra boost in the growth of that region. During this period, under the Cesar Maia management, there was also the construction of the City of Music, later called City of the Arts, aiming to provide cultural events to the population of Zona Oeste, so given up by the traffic and absence of cultural alternatives.

Being a great target for the real estate speculation, Barra da Tijuca was waiting for a top-notch service structure designed by a qualified architect able to draw a building carrying a high symbolic value. This was the first project designed by a renowned foreign architect: Christian de Portzamparc, responsible for various similar developments in France, who proposed a stunning building based on a modern brutalist inspiration, anchored

in the space formed by two intersecting avenues in a monotonous landscape with no public spaces.

In 2009, the City Hall announced that the city would host the World Cup of 2014 and the Olympic Games of 2016 and outlined an ambitious strategic plan in order to fulfill the demands of international entities. The restoration of the Maracanã stadium was one of the main symbols of the city revitalization in the period.

During subsequent years, important pieces of urban infrastructure were built, like the extension of the subway up to the *Jardim Oceânico*, in Barra, and the expressways for buses and mainly the revitalization project for the *Porto Maravilha*, which, through specific urbanistic instruments (Consortiated Urban Operation), authorized the construction of skyscrapers, new avenues and tunnels and revitalized the old structures of the Porto area, creating an environment of appreciation of pedestrian walks.

The city has become a huge building site. Also seeking to upgrade itself in a technological point of view, the City Hall



Estádio do Maracanã [Maracanã Stadium]
Shutterstock, 2019

> **Cidade das Artes**, projetada por Christian de Portzamparc [Cidade das Artes, concert and art hall, projected by Christian de Portzamparc]
Shutterstock, 2016



(Rio Cidade I e Rio Cidade II) com ações pontuais. Com o lema “o urbanismo de volta às ruas”, o Rio Cidade integrou o Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro, elaborado na administração municipal de Cesar Maia (1993-1996), com a participação conceitual do Secretário Municipal de Urbanismo Luiz Paulo Conde, depois eleito prefeito municipal, responsável pelo premiado Favela-Bairro, que busca integrar as favelas ao tecido urbano.

A chegada do século XXI encontra o Rio de Janeiro com quase 6 milhões de habitantes e já consolidado como destino turístico nacional e internacional. A região metropolitana possuía mais de 13 milhões de habitantes. A realização dos Jogos Pan-americanos, em 2007, com a construção dos equipamentos esportivos na Barra, impulsionou ainda mais o crescimento daquela região. Nesse período, no governo Cesar Maia, foi lançada a Cidade da Música, depois batizada de

Cidade das Artes, visando oferecer programação cultural à população da Zona Oeste, tão sacrificada pelo trânsito e pela falta de alternativas culturais. Alvo de grande especulação imobiliária, a Barra da Tijuca aguardava por uma estrutura de serviços de primeira linha, projetada por um arquiteto de qualidade, que pudesse desenhar um edifício de alto valor simbólico. Tratava-se do primeiro projeto elaborado por um arquiteto estrangeiro e de renome – Christian de Portzamparc, responsável por diversos empreendimentos similares na França –, que propôs um belíssimo prédio de inspiração brutalista moderna, num terreno definido por duas avenidas que se cruzam, em uma paisagem monótona e carente de espaços públicos.

Em 2009, a Prefeitura anunciou que a cidade seria a sede da Copa do Mundo de 2014 e das Olimpíadas de 2016 e traçou um plano estratégico ambicioso para fazer frente às demandas dos organismos

created the Center for Rio Operations (COR), which integrates information from 30 different agencies operating within the city in order to monitor operations and minimize any impacts that might affect citizens' lives. This constitute the will for building a smart city, even depending on the management capacity and on the decisions of its administrators.

In the midst of these major events, in 2012 the Rio+20, the United Nations Conference on Sustainable Development occurred, taking up many areas of the city raising structures focused on civil society, like the Porto Maravilha district (which was still in its revitalization process), the Flamengo Park and the Copacabana Fort (having temporary structures, such as the *Humanidade* exhibition, designed by Bia Lessa in partnership with the award winning Carioca architect Carla Juaçaba, which received over 60.000 people during the conference period, setting its potential as an innovative space). Due to her concerns about the environment, Juaçaba was the first winner of the arcVision Award – Women and Architecture, a well-known prize for the international recognition of women architects who strive for socially sustainable innovation.

The Rio+20 international conference also inaugurated the Madureira Park, conceived by Ruy Resende in the remaining ground of the transmission lines of Light, the power supplier company in the city. An extensive and narrow terrain that successfully created good space solutions for holding a huge set of education, culture and entertainment activities, in an area deprived of public services. Having striking architectural structures, but prioritizing coexistence, the park has 109.000 square meters and received an expansion between 2012 and 2016, while receiving the Olympic Rings.

Next to Porto Maravilha, alongside the new architectural buildings, the region's logistic support structures were also renovated and/or restored while receiving avenues, tunnels as well as the Light Rail

Transit (LRT) on the Olympic Boulevard, which, together with the *Orla Conde* revealed an area in the city full of historic buildings closed to public access two centuries ago that now offer pedestrian accessibility.

Once this is a historical area, the archaeological research was mandatory and crucial to rediscover the well-preserved *Cais do Valongo* (Valongo Wharf), built in 1811, where about 1 million slaves disembarked coming from the African continent, an area erased from the urban fabric in 1911. The rescue of this important structure for the black population also valued the *Pedra do Sal*, considered the cradle of Carioca samba. This also brought attention to the Pretos Novos Cemetery, transformed in 2005 in the Pretos Novos Institute. The area contributed to an exemplary promotion of the Afro culture throughout the city, with original initiatives from the couple Petrucio and Mercedes Guimarães.

Following a global trend and the tradition kept by great Carioca collectors, such as Raymundo Castro Maya (1963), Lucien Finkelstein with the Naif Museum (1995), Jacques Van de Beuque with the *Casa do Pontal* Museum (1986) and Roberto Burle Marx (1999), in the 21st century, Rio de Janeiro gained many new institutions that democratized private collections and private properties, such as the Pretos Novos Institute and the *Casa Roberto Marinho Museum*. The latter was designed by Glauco Campello, responsible for the discreet and effective adaptation of a collector's house in Cosme Velho area opened in 2018. Another property opened to the public was *Casa Geyer* Museum, whose collection was donated by the couple Maria Cecilia and Paulo Geyer to the Imperial Museum of Petropolis in 1999, before their death. The museum of the Geyers still awaits adaptation to receive the public, particularly towards the work of competence of the federal authorities responsible for culture.

In lockstep with the contemporary trend of multiple activities in a single address,

Villa Aymoré, located in the Glória area has united an art collective, coffee and various creative economy professionals in its ten restored houses. Finally, it is also worth highlighting the São Fernando Institute located in the city of Vassouras, an initiative by Ronaldo César Coelho, who is finalizing a complex project led by architect Maurício Prochnik.

Many important international designers have been attracted to Rio. The Fasano Hotel received Philippe Starck, an avant-garde designer and hotel interiors architect. Starck created allusions to the Bossa Nova times in the details of the building. The Yoo2 Hotel located in the Botafogo beach also has Starck's features. Another hotel in São Paulo to plant its flag in the city was the Emiliano Hotel, on Copacabana beach, designed by the North American office Oppenheim Architecture and finished by Studio Arthur Casas, having the façade coating as its dominant element, made of perforated metal plates with a design inspired by the *cobogós* of the Brazilian modernist tradition.

In 2009, the paulista architect Isay Weinfeld conceived the Midrash building, the Center for Culture and Transcendence of the Jewish Congregation in Brazil, using Hebrew words in different layers and sizes in its concrete façade, graced with the word "Midrash", which means: "extract meaning".

In Copacabana, the Atlântica avenue is the address of a another project conceived by the New York office Diller Scofidio + Renfro, responsible for projects like the Boston Institute of Contemporary Art (ICA), the High Line and the new MoMA building in Manhattan. Mastering a rare sense of value towards the building, the architects understood that the Carioca population and the middle-class visitors did not have access to the spectacular views of Atlântica Avenue, except for

Pavilhão Humanidade, 2012 –concebido por Bia Lessa e Carla Juaçaba [Humanity Pavilion, conceived by Bia Lessa and Carla Juaçaba]
Foto [Photo] Celso Brando



internacionais. A reforma do estádio do Maracanã foi um dos principais símbolos dessa revitalização da cidade, que, ao longo dos anos seguintes, construiu importantes infraestruturas urbanas, como a extensão do metrô até o Jardim Oceânico, na Barra, as vias expressas para os ônibus e principalmente o projeto de revitalização do Porto Maravilha, que, por meio de instrumentos urbanísticos específicos (Operação Urbana Consorciada), autorizou a construção de arranha-céus, novas avenidas e túneis, e revitalizou as estruturas antigas do Porto, criando um ambiente de valorização dos passeios de pedestres. A cidade tornou-se um enorme canteiro de obras. Buscando atualizar-se também do ponto de vista tecnológico, a Prefeitura criou o Centro de Operações Rio (COR), que integra informações oriundas de 30 diferentes órgãos que atuam na cidade, visando monitorar a sua operação e minimizar o impacto de quaisquer problemas que afetem a vida dos cidadãos. Esta é a busca por

uma cidade inteligente que, entretanto, ainda depende da capacidade de gestão e principalmente das decisões de seus administradores.

É nessa toada dos grandes eventos que em 2012 foi realizada a Rio+20, a Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável, que ocupou diversas áreas da cidade com estruturas voltadas para a sociedade civil, dentre elas o Porto, então em processo de revitalização, o Parque do Flamengo e o Forte de Copacabana com estruturas temporárias, como a exposição Humanidade, concebida por Bia Lessa em parceria com a premiada arquiteta carioca Carla Juaçaba, que recebeu mais de 60 mil pessoas durante o período da Conferência, tornando-se um espaço de grande inovação. Por suas preocupações com o meio ambiente, Juaçaba foi a primeira vencedora do prêmio arcVision – Women and Architecture, reconhecimento internacional das mulheres arquitetas que se empenham na inovação socialmente sustentável.



hotel guests or residents of waterfront areas. Thus, they designed the new Image and Sound Museum building a ramp/staircase that dominates its façade, intended to be a continuation of Burle Marx's *calçada*, which would even invite the public to enter the museum. On the terrace, they proposed an open-air amphitheater for movie screenings.

Unfortunately, the construction of the Image and Sound Museum was halted with only 70% of the project completed. The post-Olympics downturn in Rio, known worldwide, has been aggravated by the political and economic crisis of the state and in the entire country. Many works were stopped. The Olympic legacy that promised a social destination for the athletic structures couldn't be consolidated and there are still many problems

with the maintenance of the existing structures, whether in sportive or urban infrastructures. The city is experiencing a moment of despair and it is only through its resilience, which has its natural and cultural landscape as its greatest wealth, that we might find the certainty that future generations will enjoy the so-called *cidade maravilhosa* (wonderful city) in a more promising way than during the present crisis.

The recovery of the Porto Maravilha district now keeps two museums as its symbolic portal in Mauá square and was able to promote an urban renewal of one of the most degraded areas of the center during the Mayor Eduardo Paes' project. The Rio Art Museum (MAR), designed by Thiago Bernardes and Bernardo Jacobsen, is intended to bring together two buildings,

an eclectic one and a modern one, through a fluid roof that has an abstract and ethereal shape, simulating the waves of the water surface. The complex engineering of this slab is unique, one of the five of its kind in the world, and reiterates Rio's historic role in the field of engineering innovation in Brazil. The other anchor of this revitalization process is the Museum of Tomorrow, designed by the Spanish Santiago Calatrava, with its remarkable architecture and various innovations, such as the metallic structures that turn into sculptures and open according to luminosity, guided by

Praça Mauá e Museu do Amanhã, projetado por Santiago Calatrava [Mauá Square and Museum of Tomorrow, projected by Santiago Calatrava] Shutterstock, 2015

A conferência internacional Rio+20 propiciou ainda a realização do Parque Madureira, concebido por Ruy Resende, no terreno remanescente das linhas de transmissão da Light, companhia que fornece energia para a cidade. Trata-se de um terreno longo e estreito, que, com boas soluções espaciais, distribui um enorme conjunto de atividades de educação, cultura e lazer, numa área extremamente carente de serviços públicos. Com estruturas arquitetônicas marcantes, mas priorizando a convivência, o Parque tem 109 mil m² e foi se expandindo de 2012 a 2016, quando recebeu os anéis olímpicos.

De volta ao Porto Maravilha, ao lado das novas arquiteturas, as estruturas de apoio logístico da região também foram renovadas e/ou recuperadas com avenidas, túneis e com a implantação do Veículo Leve sobre Trilhos (VLT) no Boulevard Olímpico que, junto com a Orla Conde, revelou uma área da cidade repleta de prédios históricos, fechada ao acesso público há dois séculos, e que, agora, oferece acessibilidade aos pedestres. Por se tratar de área histórica, a pesquisa arqueológica nessas obras foi uma obrigação que possibilitou a redescoberta de um bem conservado Cais do Valongo, construído em 1811, por onde passaram cerca de 1 milhão de escravizados desembarcados da África, o qual havia sido apagado no traçado urbano em 1911. O resgate dessa importante estrutura para a presença negra valorizou também a Pedra do Sal, considerada berço do samba carioca, e jogou luz ao Cemitério dos Pretos Novos, depois, em 2005, sob a forma do Instituto dos Pretos Novos, para a exemplar promoção da cultura afro na cidade, por iniciativa do casal Petrucio e Mercedes Guimarães.

Seguindo uma tendência mundial e mesmo da tradição de grandes colecionadores cariocas, como Raymundo Castro Maya (1963), Lucien Finkelstein com o Museu Naif (1995), Jacques Van de Beuque com a Casa do Pontal (1986) e Roberto Burle Marx (1999), o Rio de Janeiro ganhou, no século XXI, novas instituições que democratizaram coleções privadas e propriedades privadas, como o referido

Instituto dos Pretos Novos, a Casa Roberto Marinho, com projeto de Glaucio Campello, responsável pela discreta e efetiva adaptação da casa do colecionador no Cosme Velho e aberta em 2018, e a Casa Geyer, cuja coleção havia sido doada pelo casal Maria Cecília e Paulo Geyer ainda em vida ao Museu Imperial de Petrópolis, em 1999, e que ainda aguarda adequação para receber o público, em obra de competência das autoridades federais na área da cultura. Em sintonia com a tendência contemporânea de múltiplas atividades num único endereço, a Villa Aymoré, localizada no bairro da Glória, reúne um coletivo de arte, café e diversos profissionais da economia criativa, em suas dez casas recuperadas. Finalmente, na cidade de Vassouras, merece destaque o Instituto São Fernando, iniciativa de Ronaldo César Coelho, que está ultimando um complexo projeto liderado pelo arquiteto Maurício Prochnik.

Muitos criadores internacionais importantes foram atraídos para o Rio ou pela cidade. O hotel Fasano trouxe Philippe Starck, um designer de vanguarda e arquiteto de interiores de hotéis. Nos detalhes do edifício, Starck alude aos tempos da Bossa Nova. O hotel Yoo2, na praia de Botafogo, também tem o risco de Starck. Outro hotel paulista a fincar bandeira na cidade foi o hotel Emiliano, na praia de Copacabana, concebido pelo escritório norte-americano Oppenheim Architecture e finalizado pelo Studio Arthur Casas, tendo como elemento dominante o revestimento da fachada, placas metálicas com desenho inspirado nos cobogós da tradição modernista brasileira. Em 2009, o arquiteto paulista Isay Weinfeld concebe o prédio do Midrash, o Centro de Cultura e Transcendência da Congregação Judaica do Brasil, utilizando em sua fachada de concreto palavras em hebraico, em diferentes camadas e tamanhos, finalizadas com a palavra “Midrash”, que significa “extrair sentido”.

A avenida Atlântica é o endereço de outro projeto concebido pelo escritório nova-iorquino Diller Scofidio + Renfro, responsáveis por alguns projetos como o



solar panels. The biggest feature of the Museum of Tomorrow is its innovative technology to introduce the Anthropocene, a period in which environmental conditions are determined by human action. Therefore, the Rio Art Museum and the Museum of Tomorrow became symbolic anchors: in the plane of the sensible we have art; in the plane of reason, science.

In the 21st century, in addition to the many cultural projects held by the municipality and state, an almost spontaneous phenomenon occurred; the city of Rio attracted more foreign architects top-notch on the international scene, including recipients of the Pritzker Prize, the highest honor for architecture globally. The architect Oscar Niemeyer, who was born and lived in Rio de Janeiro, received the Pritzker in 1988 and designed the buildings of FGV, *Obra do Berço*, *Casa das Canoas*, National Hotel, *Sambódromo* and in the neighboring city of Niterói, the *Caminho Niemeyer*, with emphasis in the Contemporary Art Museum.

In due times, the city of Rio de Janeiro knew how to value, through public and private buildings, its cosmopolitan vocation. Today, Rio has some buildings from other award-winning architects, such as Christian de Portzamparc, Norman Foster – with a project for a private building in the Porto Maravilha area (the AQWA building, commissioned by the absorbing company Tishman Speyer) –, Richard Meier – with another private building, Leblon Offices –, as well as various projects by Paulo Mendes da Rocha, Jean Nouvel and Zaha Hadid still on paper.

Alongside the construction of athletic equipment for the Olympics and Paralympic Games and the renewal of the port district, other projects were inaugurated, giving opportunities to young Carioca architects. Pedro Rivera and Pedro Évora from the Rua office were responsible for the award-winning project of the social headquarters of the Golf Course.

The 1500 Babilônia photography gallery located in Leme hill is a result from

its transposed project held in New York, a process that dates back to Marcel Camus' film *Black Orpheus*, in which the Babilônia hill, in Leme, composed the scenario. There, the ruins of an unfinished shack served as the baseline for the spiral space that allows you to observe the views of the slum and Leme beach. The *Centro de Artes da Bela Maré* (CAM) (Arts Center of Beautiful Maré) project held through the *Observatório de Favelas* (Slum Observatory of Rio de Janeiro) and the *Automática* invited the Rua office to renovate a shed located in a boundary of the Maré Complex for holding the *Travessias* exhibition, a project intended to incorporate the

Museu da Imagem e do Som, projetado por Diller + Scofidio [Sound and Image Museum, projected by Diller+ Scofidio] Shutterstock, 2016

> **Museu de Arte do Rio – MAR**, projetado por Bernardes e Jacobsen [Art Museum of Rio, projected by Bernardes e Jacobsen] Shutterstock, 2017



Instituto de Arte Contemporânea (ICA) de Boston, a High Line e o novo prédio do MoMA em Manhattan. Com raro sentido do valor do prédio, os arquitetos entenderam que a população carioca e os visitantes de classe média não tinham acesso às vistas espetaculares da avenida Atlântica, salvo os hóspedes de hotéis ou moradores da orla. Assim, conceberam o novo Museu da Imagem e do Som com uma rampa/escadaria que domina sua fachada e que se propõe como continuação do calçadão de Burle Marx, convidando o público a ingressar no museu. No terraço, propuseram um anfiteatro a céu aberto para sessões de cinema.

Infelizmente, a construção do Museu da Imagem e do Som foi interrompida, realizados 70% do projeto. A depressão pós-olimpíadas, já conhecida em outros países, foi agravada no Rio de Janeiro pela crise política e econômica do estado e de todo o país. Obras pendentes foram paralisadas. O legado olímpico que prometeu destinação social às estruturas esportivas

não se realizou e a manutenção das estruturas, sejam esportivas ou de infraestrutura urbana, ficou a desejar. A cidade vive um momento de desesperança e só mesmo a sua resiliência, que tem a sua paisagem natural e cultural como seu maior patrimônio, é que nos dá a certeza de que as futuras gerações poderão usufruir da cidade dita maravilhosa de modo mais promissor do que na crise do presente.

A recuperação da zona portuária tem dois museus como seu portal simbólico na praça Mauá e trouxe a renovação urbana de uma das áreas mais degradadas do centro no projeto do prefeito Eduardo Paes. O Museu de Arte do Rio (MAR), projetado por Thiago Bernardes e Bernardo Jacobsen, tem como proposta reunir dois prédios, um eclético e outro moderno, por meio de uma cobertura fluida, com uma forma abstrata e etérea, simulando a ondulação da superfície da água. A complexa engenharia dessa laje, uma das cinco únicas do mundo, reitera o histórico papel do Rio no campo da inovação da engenharia no Brasil.



production of the set of slums into Rio's artistic scene. In addition to these, there was also the unfinished *Casa do Jongo* (Jongo House) project in the Serrinha hill in Madureira. Moreover, inspired by the Colombian model, there are the outstanding Park Libraries in Rio de Janeiro, which with an innovative, attractive and inviting architecture changed the concept library in Brazil. Refer to Vera Saboya's presentation of the project in this book.

Many historians of architecture and urbanism consider that Rio's best contribution to the field of urbanism are the creative solutions implemented in slums, as architecture for survival, as well as projects of social interest designed by architects and urbanists through the attentive listening of the population involved by the projects, who end up being part in the

urbanistic processes. A great illustrative example is Luiz Carlos Toledo's project for Rocinha, winner of a public tender.

Nevertheless, the paradigmatic case is *Redes da Maré*, for the quality of the emancipation strategies, the concepts, the scope of the actions, the concrete results achieved and the large-scale work. There are massive challenges in this complex of 16 slums involving 137.000 inhabitants. However, the organization, persistence and agglutination capacity achieved very high results, with human development policies, such as the *Lia Rodrigues Companhia de Dança* (Lia Rodrigues Dance Company) and the expressive increase in the number Maré residents enrolled in the university. The Maré and its citizens is a role model for achieving a Brazil for everyone.

Museu do Amanhã (vista posterior), projetado por Santiago Calatrava [Museum of Tomorrow (back view), projected by Santiago Calatrava] Shutterstock, 2016

A outra âncora do processo de revitalização é o Museu do Amanhã, projetado pelo espanhol Santiago Calatrava, com sua arquitetura marcante e repleto de inovações, como as estruturas metálicas que se transformam em esculturas e se abrem conforme a luz da hora, orientadas por placas solares. A grande característica do Museu do Amanhã é sua tecnologia inovadora para apresentar o antropoceno, período em que as condições ambientais são determinadas pela ação humana. O Museu de Arte do Rio e o Museu do Amanhã são âncoras simbólicas: no plano do sensível, a arte, e no plano da razão, a ciência.

No século XXI, ocorreu um fenômeno quase espontâneo: além dos projetos culturais pelo município e estado, o Rio atraiu mais arquitetos estrangeiros de primeira linha na cena internacional, com destaque para alguns recipientes do Prêmio Pritzker, a maior honraria da arquitetura mundial. O arquiteto Oscar Niemeyer, carioca e morador do Rio, recebeu o Pritzker em 1988 e projetou os prédios da FGV, a Obra do Berço, a Casa das Canoas, o Hotel Nacional, o Sambódromo e, na vizinha Niterói, o Caminho Niemeyer com destaque para o Museu de Arte Contemporânea. Quando teve a oportunidade, a cidade do Rio soube valorizar, por meio de edifícios públicos e privados, sua vocação cosmopolita. O Rio conta hoje com alguns edifícios de outros arquitetos premiados, como: Christian de Portzamparc, Norman Foster (com um projeto de um edifício privado na região do Porto Maravilha, o edifício AQWA, encomendado pela incorporadora Tishman Speyer), Richard Meier (outro edifício privado, o Leblon Offices), além de projetos irrealizados de Paulo Mendes da Rocha, Jean Nouvel e Zaha Hadid.

Ao lado da construção dos equipamentos esportivos para os Jogos Olímpicos e Jogos Paralímpicos e a renovação da área portuária, ofereceu-se abertura para novos projetos, dando oportunidades a jovens arquitetos cariocas. Pedro Rivera e Pedro Évora, do escritório Rua, foram responsáveis pelo premiado projeto da sede social do Campo de Golfe. A galeria

1500 Babilônia de fotografia, no morro do Leme, decorre de seu projeto transposto de Nova York, em processo que remonta ao filme Orfeu Negro, de Marcel Camus, do qual o morro da Babilônia foi parte do cenário. Ali, as ruínas de um barraco inacabado foram a base do espaço em espiral que permite observar a vista da favela e da praia do Leme. O projeto do Centro de Arte da Bela Maré, por meio de seu Observatório das Favelas e a Automática, convidou o escritório Rua para a renovação de um armazém nos limites da Maré para a exposição Travessias, um projeto de incorporação do conjunto de favelas na cena das artes do Rio. Além destes, tem o projeto inacabado Casa do Jongo, no morro da Serrinha, em Madureira, e, inspiradas no modelo colombiano, as exemplares Bibliotecas Parque cariocas, com arquitetura inovadora, atraente e convidativa, que mudaram o conceito de biblioteca no Brasil. Veja-se a apresentação de Vera Saboya nesta coletânea.

Muitos historiadores da arquitetura e do urbanismo consideram que o melhor do Rio no campo do urbanismo são as soluções criativas nas favelas, como arquitetura da sobrevivência, e os projetos de interesse social criados por arquitetos e urbanistas em atenciosa escuta da população envolvida pelos projetos que, de algum modo, tornaram-se sujeitos partícipes dos processos urbanísticos. Exemplo disso é o projeto de Luiz Carlos Toledo para a Rocinha, vencedor de um concurso público. Mas o caso paradigmático é o das Redes da Maré, pela qualidade das estratégias de emancipação, pelos conceitos, pela abrangência das ações, pelos resultados concretos atingidos e pelo trabalho em larga escala. Os desafios são imensos neste complexo de 16 favelas e envolvendo 137 mil habitantes. No entanto, a organização, a obstinação e a capacidade de aglutinação trouxeram resultados muito elevados, com políticas de desenvolvimento humano, como a Companhia de Dança Lia Rodrigues e a elevação de jovens moradores matriculados em universidades. A Maré de seus cidadãos é um modelo para um Brasil para todos.

Bibliotecas Parque, um impulso iluminista

Vera Saboya

Park Libraries, an Enlightenment impulse

The recent construction of a Park Libraries (Bibliotecas Parque) network in the state of Rio de Janeiro was inspired by ideas from Brazilian intellectuals who dedicated themselves to the elaboration of public policies, such as Mario de Andrade, Darcy Ribeiro and Anísio Teixeira. The model was later updated with examples of experiences taken from library networks in Medellín and Bogotá, as well as from media libraries spread throughout France.

The project's main concept was based on the philosophical perception that time and space for thinking are needs that became urgent in the great and frantic cities of the world. This way, squares, libraries and living spaces that enable an interruption in active life and labor have a strong healing role in the current societies that have expanded and democratized access to the incredible diversity of web content, but, paradoxically, experience a frightening outbreak of individualism and conservatism.

At that time, Rio de Janeiro seemed to be experiencing some sort of Enlightenment impulse. The atmosphere of the city and the country would make one believe in the materialization of a clear intellectual development through the emergence of citizen groups discussing the city, its mobility and its occupation. There were groups of people from disadvantaged classes, who were formerly deprived from



A recente construção de uma rede de Bibliotecas Parque no estado do Rio de Janeiro foi inspirada nas ideias de intelectuais que se dedicaram à elaboração de políticas públicas, como Mario de Andrade, Darcy Ribeiro, Anísio Teixeira, depois atualizadas com o exemplo das experiências na rede de bibliotecas de Medellín e Bogotá, e das mediatecas espalhadas por toda a França.

Seu conceito teve impulso também na percepção filosófica de que tempo e espaço para o pensamento são necessidades que ganharam urgência nas grandes e frenéticas cidades do mundo. Praças, bibliotecas, espaços de convivência que possibilitem interrupção da vida ativa e do labor têm um forte papel curativo em sociedades que ampliaram e democratizaram o acesso à incrível diversidade de conteúdo na *web*, mas que, paradoxalmente, vivem um assustador surto de individualismo e conservadorismo.

O Rio de Janeiro parecia passar, naquele momento, por uma espécie de impulso iluminista. A atmosfera da cidade, do país, fazia crer no evidente desenvolvimento intelectual que tomou corpo em grupos de cidadãos que discutiam a cidade, sua mobilidade e sua ocupação; de pessoas de classes desfavorecidas, antes sem acesso às universidades, que passaram a frequentar aulas de economia, filosofia, artes e outras; de organizações do terceiro setor que passaram a compreender fortemente seu papel junto ao Estado; e de grupos de jovens que se organizavam espontaneamente para ampliar liberdades e potencializar suas representações políticas, sociais e culturais.

Estava em curso um processo de aprendizado coletivo raro na história da sociedade brasileira. Parecia, pelo menos para mim, o curso natural das coisas. Fomos criados com a ideia de que caminhamos para a frente, que o tempo à nossa frente é melhor que o

passado e que vivemos infinitamente um processo civilizatório, deixando sempre a barbárie para trás.

A memória escrita, a literatura, o acesso ao conhecimento e à poesia têm forte significação política nesse cenário. Uma política pública focada na democratização do acesso ao conhecimento, à informação e às artes tem como espinha dorsal o desejo de criação de potenciais lugares de abertura ao conhecimento e ao fazer artístico.

O papel da leitura como instrumento de potencialização de um sujeito que possa usufruir de sua capacidade de pensar, de julgar, de modo a conquistar a liberdade de ser e de compreender o mundo, parecia ter evidência suficiente para se impor como estratégia de desenvolvimento em nosso país.

O conceito de “biblioteca” evoluiu muito. Suas possibilidades se ampliaram no mundo todo: de um lugar de guardar livros, de consulta para pesquisas e estudos, passou a ter papel de espaço para produção cultural, de troca de ideias e de circulação do conhecimento mediado por universitários, escritores, pensadores e artistas.

Foi imediata a apropriação dos espaços pelas comunidades, com uma incrível quantidade de livros emprestados, um enorme número de consultas feitas ao acervo e uma percepção do tempo generoso que jovens e crianças se davam, sem nada fazer, ali, espalhados pelo agradável espaço da neutralidade. Inaugurava-se um espaço, uma experiência quase revolucionária para a vida de jovens que, naqueles momentos, não estavam na escola, não estavam em casa, locais nos quais deveriam corresponder a uma série de afazeres domésticos ou às expectativas dos pais; não estavam no trabalho e não estavam nas ruas, onde seriam incessantemente abordados: “o que você está fazendo aqui? Onde trabalha? Aonde está indo?”

O ato de frequentar esses espaços foi revelador de um desejo que não parte da construção de uma política pública, mas de um sem-número de cidadãos ávidos por momentos de lazer não produtivo, de ócio



access to universities and now attend classes in economics, philosophy, arts and others; people from third sector organizations that started to strongly understand and align their role with the State; and groups of young people who spontaneously mobilized themselves to expand liberties and enhance their political, social and cultural representations.

A rare process of collective learning in Brazilian society was in course. It seemed to be, at least to me, the natural course of things. We were all raised with the idea that people would move forward, that the future is better than the past and that we are endlessly living a civilizing process, always leaving barbarism behind.

Written memory, literature and access to knowledge and poetry have strong political significance in this scenario. A public policy focused on the democratization of access to knowledge, information and the arts maintains the desire to create potential places that stimulate knowledge and artistic making as its backbone.

The role of reading as an instrument of potentiation of a subject that can enjoy their ability to think, to judge, in order to

conquer the liberty of being and understanding the world seemed to present enough evidence to impose itself as a development strategy in our country.

The concept of “library” has evolved enormously. Its possibilities have widened all over the world: from a place to store books, consultation for research and study, it has become a space for cultural production, for exchange of ideas and circulation of knowledge mediated by university students, writers, thinkers and artists.

Communities immediately adopted these spaces, with an incredible amount of books borrowed, a great number of consultations made to the collection and the acknowledgement of the generous time young people and children spent there doing nothing, spread across the pleasant spaces of neutrality. This marked the opening of a space that provided quite a revolutionary experience in the lives of young people who, at that time, weren't at school nor at home, places where they should correspond to a series of household tasks or expectations from their parents; these young people were not at work, nor on the streets, where they

would unceasingly be asked: “What are you doing here? Where do you work? Where are you going?”

Attending such spaces revealed a desire that wasn't born from the construction of a public policy, but from a very large number of citizens eager to find moments of non-productive entertainment, a creative leisure in the encounter with art, as well as moments of openness to thought in their lives.

The libraries architecture was inspired by the idea of free, unrestricted, easy and safe access. Combining these conditions,

Fachada da Biblioteca Parque Estadual, projeto de Glauco Campello [State Park Library facade, projected by Glauco Campello]

> A escultura **Espelho antes do nome**, do artista plástico Waltercio Caldas, criado especialmente para o local, dialoga com o espelho d'água no pátio da Biblioteca Parque Estadual [The sculpture **Mirror before the name**, created by the artist Waltercio Caldas, was conceived as a site-specific piece that dialogues with the water mirror at the State Park Library]

Fotos [Photos] Rogério Reis



criativo no encontro com a arte, por momentos de abertura ao pensamento em suas vidas.

Sua arquitetura foi inspirada na ideia de acesso livre, irrestrito, fácil e seguro. Não é fácil juntar essas condições, que são, a meu ver, obrigatórias quando pensamos na criação de espaços verdadeiramente públicos.

Seus acervos contemplam toda a população: se estuda ou não, se é operária, se chegou ou não à universidade. O leitor encontra de tudo – de livros sobre a Grécia Antiga até o bestseller mais vendido. Todo cidadão, ali, tem acesso a todo tipo de conhecimento, do popular ao erudito.

Esses espaços estão situados no centro do Rio de Janeiro e de Niterói, e também no Complexo de Mangueiras e na favela da Rocinha, territórios praticamente abandonados pelo Estado, muitas vezes dominados pela violência do tráfico da milícia e pela violência urbana.

São um respiro, um lugar de interrupção do fluxo, lugar de parar para uma reflexão, para uma palavra. Vários são os estudos que estabelecem uma relação entre a palavra (melhor dizendo, a falta dela) e a violência.

No seio de comunidades radicalmente marginalizadas, instalar uma Biblioteca Parque pode promover

which are, in my opinion, obligatory when we think of creating truly public spaces, is not an easy task.

Its collections contemplate the entire population: whether you study or not, regardless if you are a worker or have been enrolled in the university. The reader finds everything – from books on Ancient Greece to bestsellers. Every citizen, there, has access to all kinds of knowledge, from the popular to the erudite.

These spaces are located in the center of Rio de Janeiro and Niterói, in the Manginhos Complex and in the Rocinha slum, territories almost abandoned by the State and often dominated by violence from militia trafficking, as well as by urban violence itself.

These libraries are a breath of fresh air, a place for interrupting the flow, for stopping and reflecting, for a word. There are several studies establishing a relation between the word (that is, its absence) and violence.

Installing a Park Library in the heart of radically marginalized communities can promote the reverse of this violence. Adriana Rattes, Executive Secretary of the State Secretary for the Culture, said: “In a country where people read so little,

nothing is more revolutionary and innovative than libraries”—and these libraries are named “Parks” to show how the adventure of knowledge can take place in a space favorable to encounter, exchange, pleasure and leisure.

Park Libraries were conceived as spaces of “action” and for holding theoretical references for the scientific, technological and humanistic “understanding” of the events of the world. They unite generous spaces for action labs, shelters with cutting-edge technology and vast reference literature, as well as theaters and auditoriums able to host meetings and exchanges. They are spaces for knowledge and construction of possible actions based on programs to deliver to the child, young person and adult the opportunity and experience of creating solutions for their environment, their neighborhood, their relationships and their way of living in the city.

It is also in this place that we stop to admire a quote, to listen to a story, to let ourselves be distracted by matters beyond our purpose, thus being led by a torrent of associations. “I’ve often felt that my library explained who I was, gave me a shifting self that transformed itself constantly throughout the years,” writes Alberto Manguel.

Lost in the library, we hear Borges: “Sometimes at evening there’s a face that sees us from the depths of a mirror. Art must be that sort of mirror, disclosing to each of us his face.” One day, sitting on the library floor, our eyes proceed to the Odyssey and we are in Ancient Greece, plunging into the adventures of Ulysses through the chant of Homer. This loss of self has no end and the search perpetuates us as men: “Losing oneself is also the way” said Clarice Lispector. Libraries may be the best example of this limitless adventure for paths to discover.

The opportunity to talk about our stories, the finding of a place dedicated to words, present the chance of building a linkage that locates us regarding our actions and relationships. We move from mere action to the word and place ourselves in the world. Due to their precise insertion in the territories of urban misery, the Park Libraries present themselves as intensive centers of social inclusion, restoring or inaugurating dialogue, discoveries, encounters and opportunities able to break the seals of such segregation, in order to develop creative freedom and intelligence for the next generations.

A new Enlightenment impulse is what we need.



Instalação interativa na Biblioteca Parque Rocinha [Interactive installation at Rocinha Park Library]
Foto [Photo] Equipe da Secretaria de Cultura

> Instalação para a exposição **100 anos de Vinicius de Moraes** [Installation of the exhibition 100-year anniversary of Vinicius de Moraes]
Foto [Photo] Equipe da Secretaria de Cultura

o avesso dessa violência. A secretária de Cultura do Estado, Adriana Rattes, dizia: “Num país onde se lê tão pouco, não há nada mais revolucionário e inovador do que bibliotecas” – e que essas bibliotecas tenham o nome de “Parques”, para mostrar que a aventura do conhecimento pode se dar num espaço propício ao encontro, à troca, ao prazer e ao lazer.

As Bibliotecas Parque foram concebidas como espaços também do “fazer” e de referências teóricas para a “compreensão” científica, tecnológica e humanista dos eventos no mundo. Elas unem generosos espaços para laboratórios do fazer, abrigos com tecnologia de ponta e vasta literatura de referência, além de teatros e auditórios que possibilitam encontros e troca. São espaços do saber e da construção de possíveis atuações a partir de programas que tragam à criança, ao jovem e ao adulto a oportunidade e a experiência de criar soluções para seu meio, seu bairro, seus relacionamentos e seu modo de viver na cidade.

Também é nesse lugar que paramos para admirar uma citação, ouvir uma história, deixamo-nos distrair por questões alheias ao nosso propósito e somos levados por uma torrente de associações. “Muitas vezes senti que a minha biblioteca explicava quem eu era, me conferia um eu sempre em mudança, que se transformava constantemente ao longo dos anos”, escreve Alberto Manguel.

Perdidos na biblioteca, ouvimos Borges: “Por vezes à noite há um rosto. Que nos olha do fundo de um espelho. E a arte deve ser como esse espelho. Que nos mostra o nosso próprio rosto”. Num dia, sentados no chão da biblioteca, nossos olhos avançam na Odisseia e estamos na Grécia Antiga, a mergulhar nas aventuras de Ulisses pelo canto de Homero. Esse perder-se não tem fim, e a procura nos eterniza como homens: “Perder-se também é caminho”, disse Clarice Lispector. As bibliotecas talvez sejam o melhor exemplo dessa aventura sem limites por caminhos a conhecer.

A oportunidade de falarmos de nossas histórias, o encontro de um lugar dado às palavras, é a chance



de construirmos algum encadeamento que nos situe em relação a nossos atos e relações. Passamos do puro agir para a palavra e situamo-nos no mundo. As Bibliotecas Parque, pela inserção precisa nos territórios da miséria urbana, apresentam-se como núcleos intensivos de inclusão social, restituindo ou inaugurando o diálogo, as descobertas, os encontros e as oportunidades capazes de romper os selos dessa segregação, a fim de desenvolver a liberdade e a inteligência criadoras das próximas gerações.

Um novo impulso iluminista é do que precisamos.

Rio, histórias de jardins e paisagens

Paulo Herkenhoff



Rio, histories of gardens and landscapes

Rio de Janeiro has an extraordinary ability to invent its symbols and to exert multiple fascinations on its visitors. It is the Brazilian city with the densest history of gardens, from the beginning of colonization to the creation of artists in the 21st century. The oldest remaining gardens are monastery gardens, such as those of the Franciscan Convent of Santo Antônio, the Monastery of São Bento and the Convent of Santa Tereza das Clarissas, all established according to the rules of their orders. In the *Grammaire des Arts du Dessin: Architecture, Sculpture, Peinture*, Charles Blanc says vegetables, flowers, fruit trees, and rare plants were planted in the abbeys, but the Benedictines, one of the most self-serving orders, “had terraces, sidewalks, decks, and platbands; the composition of their gardens was as simple and regular as their life.”¹

Other historical landmarks are Mestre Valentim’s Public Promenade and, since the 19th century, the Botanical Garden, with its palm tree alley, in the neoclassical architectural discipline. Blanc adds that

the purpose of gardens is to introduce order into the free creations of nature.² The splendor of the Atlantic Forest was interpreted by the Count of Clarac or described by Auguste de Saint-Hilaire. The Tijuca Forest was reduced to charcoal and devastated by coffee expansion until it was reforested by Dom Pedro II in the mid-19th century. In Parque Lage there are still traces of the original forest. Then, the romantic outline of the sinuosity, the naturalistic furnishings, and the bucolic costumes of François Marie Glaziou, the imperial arborist, who leaves his designs at Quinta da Boa Vista and at the reforms of the Public Promenade and Campo de Santana. There is nothing equivalent in Brazil.

Adriana Varejão synthesizes her landscaping with *Panorama da Guanabara* (2012, 120 × 550 cm), her garden of the world. Her octopus look encompasses Portugal and the indigenous cultures of Brazil, the Netherlands and Africa, Japan and China, since her orography crosses from Vila Rica to Macau (1992). They are also the gardens of historical, cannibal, anthropological and subjectivizing times. The cultured painter’s

Adriana Varejão

Paisagens [Landscapes], 1995

Óleo sobre madeira [Oil on wood],
110 × 140 × 10 cm

> *Panorama da Guanabara* [Guanabara Bay
Panorama], 2012

Óleo e gesso sobre tela [Oil and plaster on
canvas], 120 × 550 cm

Fotos [Photos] Eduardo Ortega



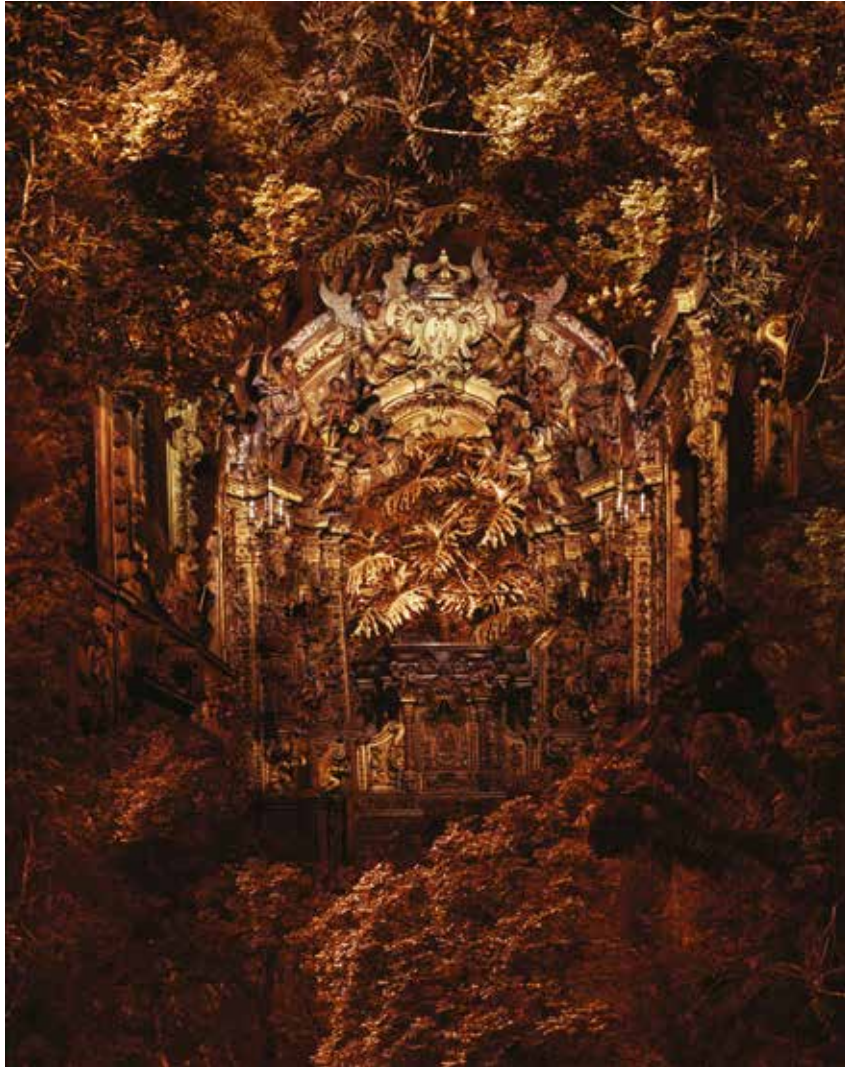
O Rio de Janeiro guarda uma extraordinária capacidade de inventar seus símbolos e de exercer múltiplos fascínios sobre seus visitantes. É a cidade brasileira com a mais densa história de jardins, desde os primórdios da colonização à criação dos artistas no século XXI. Os mais antigos jardins remanescentes são hortos monasteriais, como os do convento franciscano de Santo Antônio, do mosteiro de São Bento e do convento de Santa Tereza das Clarissas, todos constituídos segundo as regras de suas ordens. Na *Grammaire des Arts du Dessin: Architecture, Sculpture, Peinture*, Charles Blanc diz que nas abadias se plantavam legumes, flores, árvores frutíferas e plantas raras, mas os beneditinos, uma das ordens mais austeras, “tinha terraços, passeios, tabuleiros e platibandas; a composição de seus jardins era simples e regular como sua vida.”¹

Outros marcos históricos são o Passeio Público do Mestre Valentim e, desde o século XIX, o Jardim Botânico, com sua aleia de palmeiras, em disciplina arquitetônica neoclássica. Blanc agrega que o objetivo dos jardins é introduzir ordem nas livres criações da natureza.² O esplendor da Mata Atlântica foi interpretado pelo Conde de Clarac ou descrita por Auguste de Saint-Hilaire. A Floresta da Tijuca foi reduzida a carvão e devastada pela expansão do café até ser reflorestada por Dom Pedro II em meados do século XIX. No Parque Lage ainda se guardam vestígios da floresta original. Em seguida, o traçado romântico

das sinuosidades, o mobiliário naturalista, fantasias bucólicas de François Marie Glaziou, o arborista imperial, que deixa seu desenho na Quinta da Boa Vista e nas reformas do Passeio Público e do Campo de Santana. Nada há de equivalente no Brasil.

Adriana Varejão sintetiza seu paisagismo com *Panorama da Guanabara* (2012, 120 × 550 cm), seu jardim do mundo. Seu olhar-polvo engloba Portugal e as culturas autóctones do Brasil, Holanda e África, Japão e China, pois sua orografia atravessa de Vila Rica a Macau (1992). São também os jardins dos tempos históricos, canibais, antropológicos e subjetivadores. O extenso quadro narrativo da pintora culta é um *emaki* ocidental, o rolo ilustrado com imagens e histórias, conforme a tradição secular japonesa e brasileira com Guignard do quadro *Fantasia* (1960, 30 × 122 cm), com três pontos de fuga.³ Muito serenamente, para além da “ansiedade da influência” (Harold Bloom), Varejão é herdeira de Guignard.

A produção paisagística de Adriana Varejão ocorre por embaralhamento transtemporal, reterritorialização de identidades, choques antropofágicos de culturas, subjugações antropológicas, biomas neocoloniais, justaposição transversal de estilos e períodos da arte, entredevoração de telas, escavação orgiástica de vísceras, arqueologia canibal de superfícies pictóricas, *pathosformel* de lugares sobreviventes, miscigenação por estupros, formas de dominação sexual, horrorificação do sublime, da biopolítica bruta, quadros feridos,



Caio Reisewitz
Igreja Santa Catarina do Julgamento
 [Saint Catherine Church], 2013
 C-print montado em metacrilato
 [C-print mounted on plexiglass],
 226 × 180 cm

extensive narrative painting is a western *emaki*, the scroll illustrated with images and stories, following the Japanese and Brazilian secular tradition with Guignard's painting *Fantasia* (1960, 30 × 122 cm) with three vanishing points.³ Quite serenely, apart from the "anxiety of influence" (Harold Bloom), Varejão is Guignard's heir.

The landscape production of Adriana Varejão occurs by trans-temporal shuffling, reterritorialization of identities, anthropophagic shocks of cultures, anthropological subjugations, neocolonial biomes,

transverse juxtaposition of styles and periods of art, screen devouring, orgiastic excavation of viscera, cannibal archeology of pictorial surfaces, *pathosformel* of surviving places, miscegenation for rapes, forms of sexual domination, horrification of the sublime, gross biopolitics, wounded pictures, the obscene of history, staging of the terrible, Edenic hell, unconditional love, enabling the impossible, bodily misery of colonial war, juxtaposition of ghostly tropes, the counter spaces and pro-places with history, eloquence of the unspeakable, post-neo-baroque, presentification of the slave social modes, the distancing of the scenes of the human landscape, the iconological self, the landscape self, the many self, the self that I am every and all. The place unfolds as a refuge, port, route, state of siege, scene of hospitality betrayed in the social formation of Brazil.

There is a Carioca Caio Reisewitz, who never ceases to amaze with unthinkable visions around Rio as he reconsiders the city, poetically interprets its contrasts, proposes new historical scripts and ignites the flame of its magic in each image. A Reisewitz rectangle could be a click or an angle, but it is above all a sharp and grandiose instant, which provides silence and ecstatic vision in the abbey church of São Bento. The artist proposes contemplation just like the Benedictine religious order of reflection, a kind of experience of the monastic enclosure by sight, but without the dramas of the Baroque monument – *ora et labora*. His work has the serene lightness of a Gregorian *Vespers* in the monastery. There it is imposing, the Solomonic column that unites all men on the ground to the heavens to unite men with God. The artist interprets the Counter-Reformation and G.C. Argan pulsates in his scholar look.⁴ Reisewitz interprets every baroque church like an ideological argument. Gently, he points out that nothing remains but silent contemplation before the Reisewitzian temple.

The greatness of Caio Reisewitz's images is the subtle interpretation of the potential of the dimensions of the optical

a ob-cena da história, encenação do terrível, inferno edênico, amorosidade incondicional, possibilitação do impossível, misérias corporais da guerra colonial, justaposição de tropos fantasmiais, dos contraespaços e pró-lugares com história, eloquência da indizibilidade, pós-neobarroquismo, presentificação dos modos sociais escravocratas, o *destiempo* das cenas da humana paisagem, do eu iconológico, do eu paisagístico, do eu muitas, do eu que sou todas e todos. O lugar se desdobra como refúgio, porto, rota, estado de sítio, cena da hospitalidade traída na formação social do Brasil.

Existe um Caio Reiszewitz carioca, que não cessa de surpreender com olhares impensáveis pelo Rio ao reconsiderar a cidade, interpretar poeticamente seus contrastes, propor novos roteiros históricos e acender a chama de sua magia em cada imagem. Um retângulo de Reiszewitz poderia ser um clique ou um ângulo, mas é sobretudo um átimo agudo e grandioso, que propicia silêncio e olhar extático na igreja abacial de São Bento. O artista propõe recolhimento tal como a ordem religiosa beneditina de reflexão, uma espécie de experiência de clausura monástica pelo olhar, mas sem os dramas do monumento barroco – *ora et labora*. Sua obra tem a leveza serena de um canto gregoriano das *Vésperas* no mosteiro. Ali está ela imponente, a coluna salomônica que une os homens no solo aos céus para unir os homens a Deus. O artista interpreta a Contrarreforma e G. C. Argan pulsa em seu olhar erudito.⁴ Reiszewitz toma toda igreja barroca como tal argumentação ideológica. Com delicadeza, ele aponta que nada resta senão a contemplação silente diante do templo reiszewitziano.

A grandeza das imagens de Caio Reiszewitz é a sutil interpretação do potencial das dimensões do regime ótico, para criar uma cena na qual o espectador se sente como partícipe e presença observante, mais do que plateia de um espetáculo. Diante de *Igreja Santa Catarina do Julgamento* (2013), todos somos testemunhas do encontro dramático entre dois mundos. A mataria luxuriante revela a ecologia dos donos da terra, as populações autóctones, cuja saga trágica começaria no primeiro encontro com os europeus. Num ato de

linguagem, a selva barroca de Reiszewitz abre uma clareira para o interior monumental, que remete à faustosa igreja dourada de São Francisco da Penitência, entalhada no Rio por Francisco Xavier de Brito, o mestre do Aleijadinho. Caio Reiszewitz é um mestre em simplificar a complexidade de seus atos poéticos até que pareçam ter sido sempre assim e simultaneamente pode deixar subjacente a violência canibal da catequese na violentação das culturas indígenas.

“Estou lidando com um trabalho vivo. Tem vida própria”⁵ diz Rosana Palazyan de *O jardim das daninhas*. Na Casa França-Brasil (2010) plantou um jardim de quebra-pedra (*Phyllanthus tenellus*) e Maria-sem-vergonha (*Impatiens walleriana*). Alguém disse que “qualquer planta pode ser uma daninha se nascer em local onde não é desejada, onde existe uma cultura economicamente produtiva e retirar dela seus nutrientes”. Grandjean de Montigny projetou a Praça do Comércio (hoje Casa França-Brasil), na capital do Reino, como espaço para transações dos comerciantes da Corte. As daninhas “são indesejáveis e precisam ser destruídas”. Nessa crítica institucional, a cidade é a megamáquina revista por semiotização espacial. *O jardim das Daninhas* enternece, sem omitir a desterritorialização do sujeito vulnerável. Na praça da Candelária, vive uma grande população. Palazyan pensa a espacialização (a rua e o jardim) e a biopolítica, onde o corpo sem abrigo e a erva proscrita se decifram mutuamente sob a violência coletiva.

No *18 de Brumário*, Marx descreve o lumpemproletariado, o refugio de classe composto por “impostores, vigaristas, cafetinas, catadores de lixo, pedintes”. Em *As mulheres mendigas*, João do Rio ironiza a cosmópolis, a economia do lumpesinato feminino nas ruas do Rio: pedintes, prostitutas, “vagabundas ladras”, “pitonisas ambulantes”, “cigana exótica”. Michael Pollan relaciona daninhas aos sistemas de dominação: “se as flores de jardim fossem escravas do homem, então as daninhas seriam emblemas de liberdade e de vida natural”.⁶ Essencial à acumulação do capital, a mais-valia quase inexistente entre a gente de rua, que sobrevive do essencial.



regime to create a scene in which the viewer feels like a participant and observant presence rather than an audience of a spectacle. Looking at *Igreja Santa Catarina do Julgamento* (2013), we are all witnesses of the dramatic encounter between two worlds. The lush of the vegetation reveals the ecology of the landowners the indigenous people, whose tragic saga would begin at the first encounter with the Europeans. In an act of language, the baroque jungle of Reisewitz opens a clearing to the monumental interior, which refers to the splendid golden church of São Francisco da Penitência, carved in Rio by Francisco Xavier de Brito, the master of Aleijadinho. Caio Reisewitz is a master at simplifying the complexity of his poetic acts until they seem to have always been that way and at the same time he can underlie the cannibal violence of catechesis in the violation of indigenous cultures.

“I’m dealing with a living job. It has a life of its own;”⁵ says Rosana Palazyan of

O jardim das daninhas [Weed Garden]. At Casa França-Brasil (2010) she planted a garden of quebra-pedra (*Phyllanthus tenellus*) e Maria sem-vergonha (*Impatiens walleriana*). Someone said that “any plant can be a weed if it is born in a place where it is not wanted, where there is an economically productive crop and to take its nutrients from it”. Grandjean de Montigny designed the Praça do Comércio (now Casa França-Brasil), in the capital of the Empire, as a space for transactions by Court merchants. Weeds “are undesirable and must to be destroyed”. In this institutional critique, the city is the megamachine revised for spatial semiotization. *O jardim das daninhas* softens, without concealing the deterritorialization of the vulnerable subject. At Candelária square (near Casa França-Brasil), a large population lives. Palazyan thinks of spatialization (the street and the garden) and biopolitics, where the homeless body and the outlawed grass decipher each other under collective violence.

Marcelo Tinoco

Karandash, 2017

Impressão em pigmento natural sobre papel de algodão [Natural pigments print on cotton paper], 150 × 183 cm
Edição de 6 [Edition of 6]

> Rosana Palazyan

O jardim das daninhas [Weed garden], 2010

Instalação. Plantas variadas e obras da série **Por que daninhas?** dispostas em bases de aço inox, dimensões variáveis [Varied plants and works of the series **Why weeds?** arranged in stainless steel basis, varied dimensions]
Vista da instalação [Installation view] na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2010
Foto [Photo] Vicente de Mello



A imagem dessa população é de força ociosa a consumir sem produzir. As daninhas “competem por espaço e nutrientes”. Palazyan distorce o antropocentrismo da avaliação negativa das daninhas e cria a conexão por liames éticos entre daninhas e população de rua.

Na cadeia significativa da linguagem, Palazyan define o espaço coletivo em relação ao corpo – o elo mais denso na cadeia: o jardim, entre o nômade (a população sem teto) e o fixo proliferante (a daninha). Ralph Waldo Emerson argumenta serem construção humana a ideia de “erva daninha” e “o problema metafísico das plantas daninhas não difere do problema metafísico do mal: é uma propriedade permanente do universo ou é uma invenção da humanidade?”.⁷ “Na rua eu vi que tinha rótulo, mas não tinha identidade”, disse

um morador de rua. João do Rio repisa no inominado dos que vivem na rua com um rapaz – “o meu nome para quê?”.⁸ Em sua botânica, Palazyan reage ao morador de rua como o sem nome. Gilles Deleuze e Félix Guattari situam, com modelo árvore/raiz, os *beatniks*, gangues.⁹ As comunidades provisórias dos que dormem na rua têm algo da estrutura de rizoma, sem deitar raízes que constituam laços permanentes. O desejo de pertencer é revelado por um morador de rua do Rio: “me sinto como todos os moradores que têm casa, apartamento, os mesmos direitos”. A luta por espaços pela daninha, a capacidade de resistência e sobrevivência, vem da força da vida. Plantas tóxicas e as ervas daninhas ocupam o lugar de ameaça à ordem conforme Pollan,¹⁰ que cita seu avô (*hippies*, sindicatos



In *The Eighteenth Brumaire*, Marx describes the Lumpenproletariat, the class junk made up of “impostors, swindlers, pimps, garbage collectors, beggars.” In *As mulheres mendigas* [Women beggars], João do Rio mocks the cosmopolis, the economy of the female Lumpenproletariat on the streets of Rio: beggars, prostitutes, “slut thieves”, “walking pythoness”, “exotic gypsy.” Michael Pollan relates weeds to domination systems: “if garden flowers were slaves of man, then weeds would be emblems of freedom and natural life.”⁶ Essential to the accumulation of capital, surplus value is almost nonexistent among the homeless, who survive on the essentials. The image of this population is of idle force to consume without producing. Weeds “compete for space and nutrients”. Palazyan distorts the anthropocentrism of negative weed assessment and creates the ethical connection between weeds and the homeless population.

In the significant chain of language, Palazyan defines the collective palace in relation to the body – the densest link in the chain: the garden, between the nomad (the homeless population) and the proliferating fixed (the weed). Ralph Waldo Emerson argues that the idea of “weed” is human construction and “the metaphysical problem of weeds does not differ from the metaphysical problem of evil: is it a permanent property of the universe or is it an invention of humanity?”⁷ “I saw on the street that I had a label but no identity,” said a homeless man. João do Rio remarks in the unnamed of those who live in the street with a boy – “my name for what?”⁸ In her botany, Palazyan reacts to the homeless as the unnamed. Gilles Deleuze and Félix Guattari situate, with tree/root model, the *beatniks*, gangs.⁹ The provisional communities of those who sleep on the street have something of the rhizome structure, without laying roots that form

Carlito Carvalhosa

Já estava assim quando cheguei [It was like this when I arrived], 2006

Gesso, madeira, aço, fitas de carga [plaster, wood, steel, loading tapes], 600 × 400 × 340 cm
Instalação no [Exhibition view] Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Foto [Photo] Carlito Carvalhosa

> Cesar Barreto

Praia de Ipanema [Ipanema Beach], 2001
Fotografia analógica, a partir de chapa negativa de 4 × 5' [Analogic photo, from a negative plate 4 × 5']

e ervas daninhas são forças do caos). “As plantas daninhas”, diz Pollan, “não é o Outro. As plantas daninhas somos nós”.¹¹

Já estava ali quando eu cheguei, de Carlito Carvalhosa, parece aludir à migração. Feita por um artista paulista que se mudou para o Rio, a escultura é um Pão-de-Açúcar decepado. Ou poderia referir-se à colonização: o que estava ali antes de a cultura ocidental chegar era uma pedra com um outro nome e valor simbólico. Nomear é tomar posse. No entanto, o trabalho recua ao momento mais primordial ao firmar que a pedra – o monumental acidente geográfico – “já estava ali quando eu cheguei” e não tem nome, mas forma. No entanto, o artista não fixa dicotomia entre os tempos díspares da chegada e do estar antes. A obra trata de um momento constitutivo do sujeito *sensiente*. Essa distância entre o eu e o mundo (o que “já estava ali”) é a consciência. O título afirmativo cria um ponto de suspensão, anterior à etapa de intensificação expressiva

do ataque ao problema de construção da obra: manter o inominado em estado formal mutante.

A ontologia do visível (*isto*, ou aquela massa geográfica, “já estava ali quando eu cheguei”... isto já era visível antes do meu olhar) de Merleau-Ponty é pensada a partir de Cézanne. Se o filósofo ainda se remete ao campo metafísico, Carvalhosa dispensa a memória cultural do penhasco (sua história simbólica para o país), e talvez mesmo a fenomenologia bachelardiana de *La Terre et les rêveries de la volonté*. Não obstante, ele se sabe diante de um confronto merleau-pontyano alusivo a Cézanne: a humanidade constituída (o sujeito da percepção produtiva da arte: o artista) suspende hábitos (como o de pensar a paisagem como algo dado na pintura) e nos revela “o fundo de natureza inumana sobre a qual a pintura se instala”. Se a memória de Carvalhosa se constrói com seu aparato sensorial, sua produção se desdobra com um olho na história da arte. “A paisagem se pensa em mim e eu sou sua consciência”,





permanent ties. The desire to belong is revealed by a homeless man from Rio: “I feel like all inhabitants who have a house, an apartment, the same rights.” The struggle for spaces for weeds, the ability to resist and survive, comes from the strength of life. Toxic plants and weeds take the place of a threat to order according to Pollan,¹⁰ which quotes his grandfather (*hippies*, unions, and weeds are forces of chaos). “Weeds,” says Pollan, “are not the Other. The weeds are us.”¹¹

Carlito Carvalhosa’s *Já estava ali quando eu cheguei* [it was already there when I arrived] seems to allude to the migration. Made by a São Paulo artist who moved to Rio, the sculpture is a severed sugar loaf. Or it could refer to colonization: what was there before Western culture arrived was a rock with another name and symbolic value. To name is to take possession. However, the work goes back to the most primordial moment by stating that the rock –

the monumental geographical accident – “was already there when I arrived” and has no name but form. However, the artist does not set dichotomy between disparate times of the arrival and of being before. The work deals with a constitutive moment of the *sentient* subject. This distance between the self and the world (which “was already there”) is consciousness. The affirmative title creates a point of suspension, prior to the stage of significant intensification of the attack on the problem of the construction of the work: keeping unnamed in a mutated formal state.

Merleau-Ponty’s ontology of the visible (*this*, or that geographical mass, “was already there when I arrived”... this was already visible before my gaze) is thought based on Cézanne. If the philosopher still refers to the metaphysical field, Carvalhosa dismisses the cliff’s cultural memory (the country’s symbolic history), and perhaps even the Bachelardian phenomenology of

Rosângela Rennó

Projeto **A última foto** [Project Last Photo], 2006

Debora Engel

Gradosol, 2006

Fotografia em cor e câmera fotográfica Gradosol emolduradas [Color photo and photographic camera Gradosol framed]

Foto [Photo], 83 × 83 × 9,5 cm / câmera [camera] 17,3 × 24,5 × 9,5 cm

> Pedro Vasquez

Fed 2, 2006

Fotografia em papel de prata/gelatina e câmera fotográfica Fed 2 Tipo C emolduradas [Photo in silver paper/gelatin and photographic camera Fed 2 type C framed]

Foto [Photo], 58 × 88 × 9 cm / câmera [camera] 12,4 × 22 × 10 cm



escreveu Cézanne. Como o monte Sainte-Victoire para a pintura de Cézanne, o Pão-de-Açúcar é o mero dado do mundo (o pré-mundo), a partir do qual Carvalhosa contrapõe a especificidade da escultura à natureza primordial. Entre a opacidade da memória e o não-saber, Carvalhosa evidencia seu quiasma: o que vem da coisa (o que ali estava) e que vem dele em seu trabalho de artista.

Rosângela Rennó pediu a colaboração de 43 fotógrafos para o projeto *A última foto*: ofereceu uma câmera analógica diferente a cada um para fazer uma imagem do Cristo Redentor. Essa viria a ser a última foto de cada câmera, que em seguida seria selada. Cada câmera analógica e sua última fotografia são exibidas em um par em molduras separadas. Todo projeto de Rennó implica a abordagem de um aspecto singular da questão da fotografia, do contrato social da imagem ao regime ótico. *A última foto* talvez seja o trabalho da arte, em termos mundiais, que melhor dê conta do

salto tecnológico da fotografia analógica para a digital, do século XX para o século XXI. O luto pela analógica se depara com a força poética do novo regime fotográfico. Perversamente, Rennó encaminha o espectador para a economia de acumulação (arquivos, bibliotecas, coleções e atlas), mas, de fato, está problematizando os modos de circulação e apropriação do objeto fotográfico ou da imagem como objeto do desejo. Expõe o que Barthes tratou como tensão da fotografia: sua submissão ao código civilizado das ilusões perfeitas e o enfrentamento da inacessível realidade.¹² Antes que o veneno da fotografia encontre seu antídoto fatal na predação pelo mercado, Rennó promove a conversão escatológica da fotografia perdida do homem comum em discurso poético como o destino último na cultura. A metalinguística de Rennó é irreduzível à linguagem autorreferenciada e ilustrativa de teorias. Textos de filósofos e cientistas sociais talvez sejam mais importantes para seu projeto que a história da arte e a teoria



La Terre et les rêveries de la volonté. Nevertheless, he knows himself in the face of a Merleau-Pontian confrontation alluding to Cezanne: constituted humanity (the subject of productive perception of art: the artist) suspends habits (such as thinking of the landscape as given in painting) and reveals to us “the background of inhuman nature on which the painting takes root.” If Carvalhosa’s memory is built on his sensory apparatus, his production unfolds with an eye on art history. “The landscape thinks of me and I am its conscience”, wrote Cezanne. Like Mount Sainte-Victoire for Cezanne’s painting, Sugar Loaf is the mere datum of the world (the pre-world), from which Carvalhosa contrasts the specificity of sculpture with primordial nature. Between the opacity of memory and not knowing, Carvalhosa shows his chiasm: what comes from the thing (what was there) and what comes from him in his work as an artist.

Rosângela Rennó asked 43 photographers to collaborate on the project. *A última foto* [The last photo]: she offered a different analog camera to each one to make an image of Christ the Redeemer. This would become the last photo of each camera, which would then be sealed. Each analog camera and its last photograph are displayed in pairs in separate frames. Every project of Rennó implies the approach of a unique aspect of photography, from the social contract of the image to the optical regime. *A última foto* may be worldwide the work of art that best reflects the technological leap from analog to digital photography from the 20st to the 21st centuries. The mourning for the analog encounters the poetic force of the new photographic regime. Perversely, Rennó directs the viewer to the economy of accumulation (archives, libraries, collections, and atlases), but in fact, she is

Eduardo Coimbra

Nuvem [Cloud], 2008

Impressão em lona translúcida, estrutura de ferro, lâmpada fluorescente, espelho [Print in translucent heavy canvas, iron structure, fluorescent lamp, mirror], 470 × 470 × 48 cm (cada elemento [single piece]); 470 × 470 × 1.180 cm (conjunto [ensemble])
 Instalação na [Installation at] Praça XV de Novembro, Rio de Janeiro
 Foto [Photo] Wilton Montenegro

> Chang Chi Chai

Cristo Redentor, série **Transcendências**

[Christ the Redeemer/Transcendences series], 1998-2005
 Impressão sobre papel montado em placa de PVC e miniatura da estátua do Cristo Redentor [print on paper fixed on a PVC plate and miniature of the statue], 120 × 200 cm
 Coleção [Collection] Museu de Arte do Rio – MAR

da fotografia. Consistentemente, Rennó vem revolvendo o cânon fotográfico em todas dimensões ideológicas, simbólicas e imaginárias. Depois de conhecer seu trabalho, nunca mais poderemos olhar para uma fotografia ou pensar sua civilização da mesma forma. A fotografia cotidiana se propôs a realizar o desígnio de Flusser de que “o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável”,¹³ mas o esforço de Rennó tem sido extrair o infotografável. Ela traz à luz aquilo que não seria visualmente descrito pelo fotógrafo nem verbalizável pelo teórico: qual é o lugar da fotografia na vida? Para Rennó, só a fotografia explica a fotografia.

Diz Marisa Flórido Cesar que “a proposta de Chang Chai é plantar mudas de ipê amarelo nas ruas, praças, becos e vielas da Zona Norte e Leopoldina da cidade do Rio de Janeiro, formando o contorno ampliado da sombra do monumento do Cristo Redentor”. Marisa Flórido Cesar ainda escreve:

“Momento da dúvida e do intenso abandono: o advir. Terá lugar? Dará lugar? Entre os lugares da cidade – que a lógica do monumento teria por função hierarquizar – a imagem do Cristo Redentor ocupa o ponto máximo, a visibilidade absoluta, braços abertos sobre nós. Como pensar o suceder nestes tempos sem promessas? Tempos de história sem finalidade? Sem o futuro que daria sentido e causalidade ao que acontece no agora? Ao que advém no aqui? Ao desabrigo da Presença: do grego παρουσία, presença, *parousia* significa a volta do Cristo glorioso no fim dos tempos, no fim da história (do Cristo e do mundo) em Deus. Mas o Filho do Homem talvez não retorne como prometido nas escrituras; nosso desígnio comum não mais se realizará como anunciado pelo projeto da História. Esta devedora da temporalidade cristã, ocidental, com seu desenrolar linear, com sua redenção no horizonte do mundo. ‘Emancipação da





problematizing the modes of circulation and appropriation of the photographic object or image as the object of desire. She exposes what Barthes treated as the tension of photography: its submission to the civilized code of perfect illusions and the confrontation of the inaccessible reality.¹² Before photography's poison finds its fatal antidote in market predation, Rennó promotes the eschatological conversion of the lost photograph of the common man into poetic discourse as the ultimate fate in culture. Rennó's metalinguistics is irreducible to the self-referential language that illustrates theories. Texts from philosophers and social scientists may be more important to her project than art history and the theory of photography. Consistently, Rennó has been revolving the photographic canon in every ideological, symbolic and imaginary dimension. After knowing her work, we can no longer look at a photo-

graph or think of its civilization in the same manner. Everyday photography set out to accomplish Flusser's plan that "the photographer can only photograph the photographable";¹³ but Rennó's effort has been to extract the unphotographable. She brings to light what would not be visually described by the photographer nor verbalizable by the theorist: what is the place of photography in life? For Rennó, only photography explains photography.

Marisa Flório Cesar says that "Chang Chai's proposal is to plant seeding of the yellow ipê [trumpet tree] on the streets, squares, alleys, and lanes of the North Zone and Leopoldina in the city of Rio de Janeiro, forming the enlarged shape of the shadow of the Christ the Redeemer monument". Marisa Flório Cesar still writes:

"Moment of doubt and intense abandonment: the coming. Will it take place? Will

Flavia Junqueira

Parque Lage 1811, #1 [Lage Park 1811, #1], 2019
Impressão digital com pigmentos minerais
[Digital print with mineral pigments],
150 × 183 cm

> Joelington Rios

O que sustenta o Rio, Zé [What sustains Rio, Zé], 2018
Fotomontagem [Photomontage]

Humanidade’, diria o projeto das Luzes; *Parousia*, diriam os cristãos. Com tempos de execução e recepção além de nossa frágil e breve existência, transcendendo o aqui e o agora, *Cristo Redentor/Transcendências* quer repensar a noção de processo e de projeto — e a de porvir nele implicado — em um mundo que vê frustrar o futuro pressagiado pelo ideal iluminista. Um porvir que há de vir sem feições, sem contornos. Questões cruciais: o tempo, o dom, o cuidado com o outro. Excedendo os contornos da projeção natural formada pelo sol, a sombra desenhada pelos ipês amarelos transgride as ilusórias e arbitrarias fronteiras políticas ou socioculturais, atravessa vários bairros, suas praças, seus guetos, alcança e abraça as cidades da vizinhança. Considerada a árvore nacional, a palavra ‘ipê’ vem do tupi: árvore cascuda, resistente. Florescendo apenas uma vez ao ano, o desenho amarelo da sombra do Cristo só fica visível nos fins dos invernos, anunciando as primaveras e seus ciclos renovados. Sua floração amarela reverte a melancolia associada às sombras, para extrair delas suas resistências ‘iluminadas’. Como projeto, talvez inexequível, talvez impossível, poderá ou não acontecer. Ocorrerá? Não há como não enfrentar o susto de uma resposta que nos falha. Não há como não se instalar nessa suspensão sem desabafo, no sem lugar da perplexidade, para acolher o imprevisível e o inesperado do impossível. Para abrir, enfim, os braços àquilo ou àquele que vem.”

Nascido no quilombo de Jamary dos Pretos em Turiçu no Maranhão, Joelington Rios deixou seu vilarejo e veio para o Rio em 2017. “Sempre morei no quilombo. Meus pais são lavradores, trabalham na roça, plantam, colhem, e tiram deste processo todo o sustento da família. Meu pai, além de lavrador, é vaqueiro.”¹⁴ Na memória da origem, em foto por celular, Joelington registrou o regozijo no “meu quilombo” pela eleição de Rafael Ribeiro para vereador. Uma enternecedora cena de afeto e registro cultural em Jamary dos Pretos apresenta “minha parteira e minha professora”

na horta medicinal, no quintal de dona Maria — cenas autobiográficas do artista quilombola. Ao chegar ao Rio, o jovem trazia ilusões vinculadas à natureza, ao charme da Zona Sul, às grandes personalidades e à força simbólica da cidade. O roteiro para elaborar sua série *O que sustenta o Rio*, pressupõe deambulação em estado de questionamento, entre deriva e errância para expor os desafios da vida na cidade. *O que sustenta o Rio* nasce da “experiência de corpo que se desloca e observa o que está ao redor”. Rafael Lopes escreveu que as imagens de Rios são “crônicas de uma cidade que ora vive de sua aparente estabilidade e paz e ora é sacudida pelas questões sociais inerentes a esse sistema que privilegia poucos em detrimento de muitos.” Rios sobrepõe por fotomontagem em preto e branco e ajusta a imagem do Redentor à cabeça de pessoas, quase anônimas, em situações ordinárias, como emblema de pertencimento à cidade do amor e das fricções. Para Joelington Rios, viver o Rio é a experiência radical de descoberta crítica sobre os subúrbios, as favelas, as praias, os contrastes, as asperezas, os embates e a exclusão. Para o artista quilombola o Rio ideal, a Cidade





Victor Arruda

Homenagem às vítimas do dinheiro

[Tribute to victims of money], 2014
Intervenção durante a ArtRio [Intervention during ArtRio]
Foto [Photo] Vicente de Mello

Uma noite no Rio [A night in Rio], 1986

Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas],
100 × 100 cm
Coleção [Collection] Gilberto Chateaubriand –
MAM-RJ
Foto [Photo] Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro

> **Guga Ferraz**

Roma de Nero [Nero's Rome], 2008

Adesivo sobre mapa [Adhesive on map],
100 × 130 cm
Cortesia [Courtesy] Artur Fidalgo Galeria

it give place? Among the places of the city – which the logic of the monument would have to hierarchize – the image of Christ the Redeemer occupies the highest point, absolute visibility, open arms above us. How to think of succeeding in these times without promises? Times of history without purpose? Without the future that would give meaning and causality to what happens in the now? To what comes in the here? To the homelessness of the Presence: from the Greek *παρουσία*, presence, *parousia* means the return of the glorious Christ at the end of times, at the end of history (of Christ and the world) in God. But the Son of Man may not return as promised in the scriptures; our common purpose will no longer be fulfilled as announced by the project of history. This debtor of Christian, Western temporality, with its linear unfolding, with its redemption

on the horizon of the world. 'The emancipation of humankind', the Enlightenment project would say; Parousia, the Christians would say. With times of execution and reception beyond our fragile and brief existence, transcending the here and now, *Cristo Redentor/Transcendências* [Christ



Maravilhosa, colide com a crise estrutural de enorme segmento da população, o *apartheid* social, a vida nua, a fricção da marginalidade. O Rio de Janeiro tem uma avançada antropologia urbana, crítica da situação urbanística que espelha a estrutura socioeconômica que divide a cidade em morro e asfalto, por ordenamentos de classes sociais, bairros e grupos sociais. A interação se dá pelo trabalho e pela praia, por exemplo. O termo *cidade partida* se disseminou com o livro de Zuenir Ventura (1994). Malgrado tudo, a cidade não deixou de ser amada e cantada, para o bem e para o mal. Seus moradores, como as personagens de Joelington Rios trazem o Rio na cabeça. É o Rio de Rios.

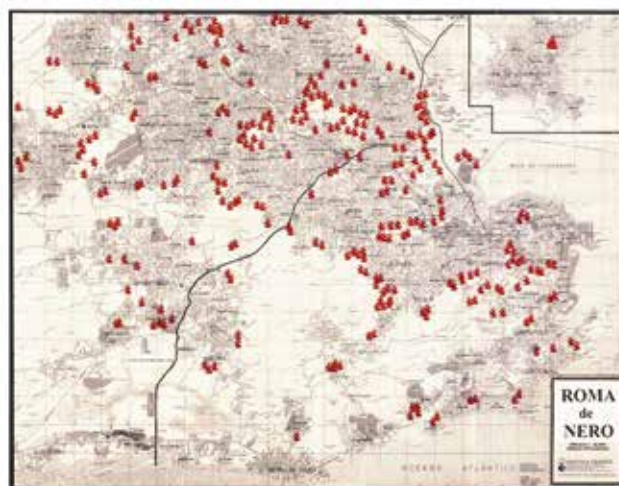
Victor Arruda é um artista maldito (desde as pinturas de juventude baseadas nos *catecismos* eróticos de Zéfiro à paisagem da Guanabara voraz), um artista dos artistas, artista cuja obra resiste à visibilidade de *styling* do capital. Em uma das edições da ArtRio, uma traineira navegou na baía com o neon *Homenagem às vítimas do dinheiro*. Na celebração da pintura da Geração 80, Arruda estragou a festa das cores com uma pintura bruta *en grisaille* e afirma que não é possível ser só feliz. Sua audácia foi desconstruir a obra divina – “dentro da barra tem uma baía que bem parece que a pintou o supremo pintor arquiteto do mundo, Deus Nosso Senhor,” o jesuíta Fernão Cardim no século XVI.

O pintor nelson-rodriguesiano é contra a hipocrisia, o racismo e o preconceito e desnuda a geografia cultural representada na baía do Rio. A Guanabara com uma anatomia canibal, *guana + bara = seio + mar = “mar do seio”*. Evocação de uma região quinhentista de antropófagos de André Thevet e Jean de Léry, a boca desdentada do olhar insensível de Claude Lévi-Strauss, o Rio de todos os pecados (a seringa da droga, o pênis ereto, o seio), a Sodoma do imaginário pudico dos brasileiros, a *Cloaca Máxima* justaposta à *Roma de Nero* em chamas de Guga Ferraz, a enseada da agonia da biodiversidade, a bocadura de corpos, o escoadouro de ouro, o porto do abocanhamento escravista do Valongo, o refúgio de piratas, o cemitério de navios, as águas

doentes da maldição do petróleo enquanto alimenta de *royalties* a corrupção de outros estados, o antro de depressão e falha.¹⁵ Esses são os movimentos tectônicos da paisagem guanabarina de Victor Arruda. Neles, nada é estável.

Sem temor nem desamor, o contundente Guga Ferraz mapeia a urbe carioca violenta em *Roma de Nero* (2008). Sua geografia da aflição – os lugares como espaços com história de abandono social e violência – se inscreve na história do fogo devastador do Brasil, da coivara ecológica dos índios à devastação das matas de Félix Émile Taunay (*Mata reduzida a carvão*, c. 1830) a Pedro Weingärtner (*A derrubada*, 1897), das queimadas ruralistas contemporâneas, dos paióis do tráfico pelo Rio de Janeiro à especulação e ao achaque imobiliário, aos sem teto e favelas em São Paulo com seus incêndios premeditados. A arte do fogo de Ferraz não pode ser a cerâmica, pois é a história carioca narrada por granadas, fuzis AK-47, russos contrabandeados e pistolas-metralhadoras compactas UZI israelenses. O fantasmal do horror de Guga Ferraz habita as mesmas cidades do sublime, do êxtase e da riqueza.

Fernando Lindote sabe que o Rio não é para amadores nem só para seus amantes. É a cidade inclusiva ímpar em suas praias e festas, no uso dos espaços públicos, mas também uma cidade partida pela violência





Marc Ferrez

Corcovado [Corcovado Mountain], c. 1886

Fotografia [Photograph]

Coleção [Collection] Gilberto Ferrez / Acervo IMS

> **Fernando Lindote**

Hy-Brazil – hepatoscopia I [Hy- Brazil – hepatoscopia I], 2015

Óleo sobre tela [Oil on canvas], 200 × 150 cm

Coleção do artista [Artist's collection]

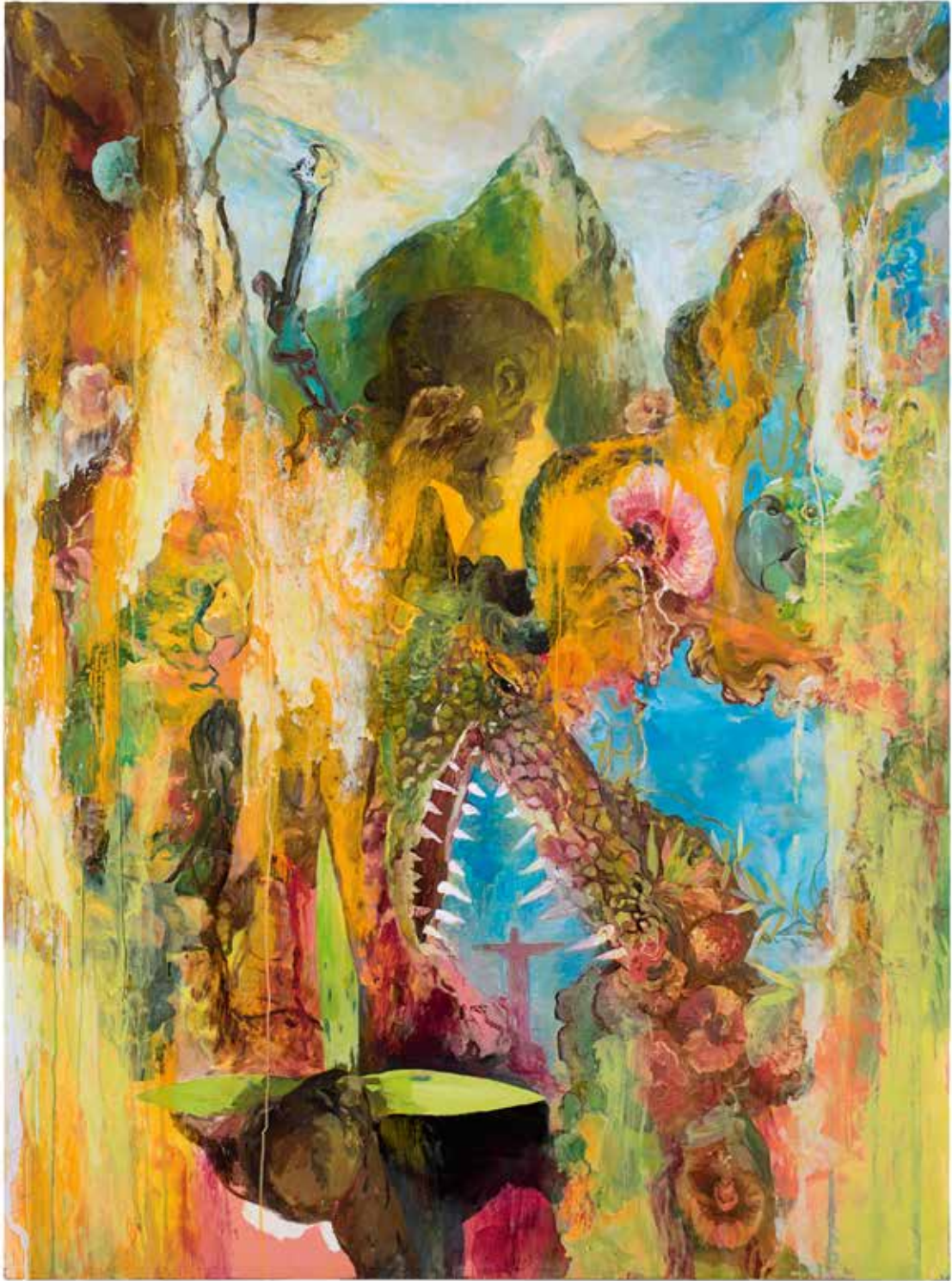
Foto [Photo] Thales Leite

the Redeemer/Transcendences] wants to rethink the notion of process and design – and that of the future entailed in it – in a world that sees frustrating the future. presaged by the Enlightenment ideal. A future that will come without features, without contours. Critical issues: the time, the gift, the care with the other. Exceeding the contours of the sun's natural projection, the shadow drawn by the yellow ipê transgresses the illusory and arbitrary political or sociocultural boundaries, traverses various neighborhoods, their squares, their ghettos, reaches out and embraces the surrounding cities. Considered the national tree, the word 'ipê' comes from the Tupi: hard basket tree, resistant. Blooming only once a year, the yellow drawing of the shadow of the Christ is visible only at the end of winters, heralding the springs and their renewed cycles. Its yellow flowering reverses the melancholy associated with the shadows, to extract from them their 'illuminated' resistances. As a project, perhaps unfeasible, perhaps impossible, that may or may not happen. Will it occur? There is no way not to face the fright of an answer that fails us. It is impossible not to settle into this suspension without an outburst, in the place of perplexity, to welcome the unpredictable and the unexpected of the impossible. Finally, to open the arms to what or to whom is coming”

Born in the Jamarý dos Pretos quilombo in Turiaçu in Maranhão, Joelington Rios left his village and came to Rio in 2017. “I have always lived in the quilombo. My parents are farmers, they work on the farm, they plant, they reap, and they derive all their livelihood from this process. My father, besides being a farmer, is a cowboy”.¹⁴ In memory of the origin, in a cell phone photo, Joelington recorded the joy in “my Quilombo” for the election of Rafael Ribeiro as councilor. A heartwarming scene of affection and cultural record in Jamarý dos Pretos features “my midwife and my teacher” in the medicinal

garden in Dona Maria's backyard – autobiographical scenes by the quilombola artist. Arriving in Rio, the young man brought illusions linked to nature, to the charm of the South Zone, to the great personalities and the symbolic strength of the city. The roadmap for elaborating his series *O que sustenta o Rio* [What sustains Rio] presupposes walking in a state of questioning, between drift and wandering to expose the challenges of city life. *O que sustenta o Rio* comes from the “experience of the body that moves and observes what is around”. Rafael Lopes wrote that the images of Rios are “chronicles of a city that now lives on its apparent stability and peace and is sometimes shaken by the social issues inherent in this system that privileges the few over the many.” Rios overlaps by black and white photomontage and adjusts the image of the Redeemer to the heads of almost anonymous people, in ordinary situations, as an emblem of belonging to the city of love and friction. For Joelington Rios, living Rio is the radical experience of critical discovery about suburbs, slums, beaches, contrasts, harshness, clashes, and exclusion. For the quilombola artist the ideal Rio, the Marvelous City, collides with the structural crisis of a huge segment of the population, social *apartheid*, naked life, the friction of marginality. Rio de Janeiro has advanced urban anthropology, critical of the urban situation that mirrors the socioeconomic structure that divides the city into hills and asphalt, by social class, neighborhood and social groupings. The interaction takes place through the work and the beach, for example. The term *cidade partida* [broken city] was spread by Zuenir Ventura's book (1994). In spite of everything, the city has not ceased to be loved and sung, for good and for bad. Its inhabitants, like the characters of Joelington Rios carry Rio in their heads. It is the Rio of Rios.

Victor Arruda is an accursed artist (from youth paintings based on Zephyr's erotic *catechisms* to the voracious Guanabara landscape), an artist of the artists, an artist whose work resists the *styling*



visibility of the capital. In one issue of ArtRio, a trawler sailed into the bay with the neon sign *Homenagem às vítimas do dinheiro* [Tribute to the victims of money]. In the celebration of the Generation 80 painting, Arruda spoiled the feast of colors with a brute *en grisaille* painting and states that it is not possible to be just happy. His boldness was to deconstruct the divine work – “Inside the bar, there is a bay that seems to have painted the supreme architect painter of the world, God Our Lord,” Jesuit Fernão Cardim in the 16th century.

The Nelson-Rodriguan painter is against hypocrisy, racism, and prejudice and uncovers the cultural geography represented in the bay of Rio. Guanabara with a cannibal anatomy, *guana + bara* = breast + sea = “breast sea.” Evocation of a 16th-century region of anthropophagous by André Thevet and Jean de Léry, the toothless mouth of Claude Lévi-Strauss’s insensitive gaze, the Rio of all sins (the drug syringe, the erect penis, the breast), the Sodom of the Brazilians, the *Cloaca Maxima* juxtaposed with the *Roma de Nero* [Nero’s Rome] in flames of Guga Ferraz, the inlet of the agony of biodiversity, the mouthful of bodies, the golden outlet, the port of Valongo’s slave mouth,

the refuge of pirates, the ship graveyard, the sick waters of the oil curse while the payment of royalties – feeds the corruption of other states, the den of depression and failure.¹⁵ These are the tectonic movements of Victor Arruda’s Guanabarian landscape. In them, nothing is stable.

Without fear or dislike, the blunt Guga Ferraz maps the violent Rio de Janeiro city in *Roma de Nero* [Nero’s Rome] (2008). His affliction geography – places like spaces with the social neglect of history and violence – is inscribed in the history of the devastating fire of Brazil, ecological coivara of the Indians to the devastation of the forests of Félix Taunay (*Mata reduzida a carvão* [Forest reduced to charcoal], c. 1830). Pedro Weingärtner (*A derrubada* [The clearing], 1897), from contemporary rural burnings, from the Rio de Janeiro’s traffic storages to speculation and real estate, to homeless people and the favelas in São Paulo with their premeditated fires. Ferraz’s art of fire cannot be pottery, for it is Rio’s history told by grenades, smuggled Russian AK-47 rifles, and Israeli UZI compact submachine guns. The ghostly horror of Guga Ferraz inhabits the same cities of sublime, ecstasy and wealth.



Marcos Chaves

Insustentável beleza, da série Sugar Loafer [Unbearable Beauty, from the Sugar loafer series], 2018

Impressão em pigmento mineral sobre papel de algodão [Print with mineral pigments on cotton paper], 133 × 200 cm

> **Luiz Zerbini**

Erosão [Erosion], 2014
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas], 200 × 300 cm



da exclusão, matriz de sua revolta. O Rio carioca se ama profundamente e aplaude o sol. Mas o Rio também é uma cidade profundamente autocrítica, autocanibal.

Antes de Cabral, a inalcançável ilha de Hy-Brasil aparecia em mapas da Europa a oeste da Irlanda no Atlântico. Na linhagem da *Paisagem canibal* de Adriana Varejão, em *Hy-Brazil – hepatoscopia 1*, Fernando Lindote, o paisagista feroz, monta cenas impiedosas do Rio. Já não é mais o sublime e a comunhão cósmica se contamina com *sublimações antagônicas* e as contradições. Estão ali a bocarra do tubarão, a memória do Corcovado nu de Marc Ferrez, a arcada sanguinária de Mário de Andrade, o turista. Rio,¹⁶ “purgatório da beleza e do caos” (Fernanda Abreu, 1992). Ali estão a geografia dramática do maciço da Tijuca, a perspec-

tiva vertical chinesa, o sobe-desce na superfície do suporte, as paisagens de Guignard e Vieira da Silva. O homem cordial carioca tolera e usufrui da cidade partida de Zuenir Ventura. Desfruta do sublime mais incandescente sob a trilha sonora de rajadas de fuzil e balas perdidas. Macunaíma, o vassalo de São Paulo, impera entre corpos-escombros. No reino da devastação, a paisagem civilizada é a cena de uma barbárie que, sem se enunciar, é mistério incômodo.

Felipe Cama é um narrador visual por grupos de imagens sob um foco formal ou temático, reunindo até 30 figuras. Em *Avenida das Palmeiras Imperiais (Rua Paisandu)* ele recorre a impressões fotográficas de representações da rua que em tempos faltosos do Império levava da praia do Flamengo ao pórtico do palácio da



Fernando Lindote knows that Rio is neither for amateurs nor just for its lovers. It is the unique inclusive city in its beaches and parties, in the use of public spaces, but also a city broken by the violence of exclusion, matrix of its revolt. Rio de Janeiro deeply loves itself and applauds the sun. But Rio is also a deeply self-critical, auto-cannibal city.

Before Cabral, the unreachable island of Hy-Brazil appeared on maps of Europe west of Ireland in the Atlantic. In the line of Adriana Varejão's *Paisagem canibal* [Cannibal Landscape], in *Hy-Brazil – hepatoscopia 1*, Fernando Lindote, the fierce landscaper, mounts ruthless scenes of Rio. It is no longer the sublime, and the cosmic communion is contaminated with *antagonistic sublimations* and contradictions. The shark's mouth is there, the memory of

Marc Ferrez's naked Corcovado, the blood-thirsty arch of Mario de Andrade, the tourist. Rio,¹⁶ "Purgatory of beauty and chaos" (Fernanda Abreu, 1992). Here are the dramatic geography of the Tijuca massif, the Chinese vertical perspective, the rise and fall on the surface of the support, the landscapes of Guignard and Vieira da Silva. The Carioca cordial man tolerates and enjoys the broken city of Zuenir Ventura. He enjoys the most incandescent sublime beneath the soundtrack of rifle blasts and stray bullets. Macunaíma, the vassal of São Paulo, reigns between rubble-bodies. In the realm of devastation, the civilized landscape is the scene of barbarism that, without speaking, is a troubling mystery.

Felipe Cama is a visual narrator by groups of images under a formal or thematic focus,

> Felipe Cama

Avenida de Palmeiras Imperiais – Rua Paissandu
[Imperial Palms Avenue – Paissandu street],
2010/2015

Impressão em metacrilato e em papel algodão,
dimensões variáveis [print in plexiglass and
cotton paper, variable dimensions]

> Fernando Leite

Jardim [Garden], 2015

Óleo sobre tela [Oil on canvas], 160 × 130 cm
Coleção particular [Private collection], São Paulo
Foto [Photo] Fernando Leite



Guanabara, residência da Princesa Isabel. As palmeiras foram plantadas por ordem de D. Pedro II e a rua foi nomeada em memória da tomada da cidade de Paysandú pelas tropas brasileiras na Guerra da Tríplice Aliança naquele ano. A obra embaralha tempos sociais e fases de crescimento das plantas. Cama propõe uma visão gestáltica do conjunto de nove cenas em dimensões variáveis da aleia da espécie *Roystonea oleracea*, percebida como grupo de mais do mesmo, como uma repetição movida por pequenas diferenças, para depois reclamar a atenção para a minúcia em estudo do fenômeno da visão e de suas errâncias de leituras.

A paisagem de Fernando Leite remonta à tradição do registro da luxuriosa Mata Atlântica desde os artistas viajantes do século XIX, como as clareiras do Conde

de Clarac em *Floresta Virgem do Brasil* (1822) e Johann Moritz Rugendas, ao período pré-modernista em que a vegetação exuberante substituiu os exercícios do romantismo e do impressionismo surgentes.

Em termos do signo material, as paisagens de Leite estão comprometidas com a tradição de João Baptista da Costa (*Rio Piabanha em Petrópolis*, c. 1910) e Eliseu Visconti (*Mamoneira, Morro de São Bento*, 1890), que são referências para suas paisagens fotossintéticas. Leite não teme o verde, mas seu vergel parece cuidadoso, como o mestre, nos detalhes individualizados de cada folha. Na visão diurna do pintor, todo seu universo verde tem um véu de semitons, dado pelo substrato de branco que se insere, como as folhas prateadas em noite enluarada. No entanto, essas vistas ilusórias,



ringing together up to 30 figures. In *Avenida das Palmeiras Imperiais (Rua Paisandu)* he uses the photographic prints of representations of the street that in the times of the Empire led from Flamengo beach to the entrance of the Guanabara Palace, the residence of Princess Isabel. The palm trees were planted by order of D. Pedro II and the street was named in memory of the capture of the city of Paysandú by Brazilian troops in the Triple Alliance War that year. The work shuffles social times and plant growth phases. Cama proposes a gestalt view of the set of nine scenes in varying dimensions of the alley of the *Roystonea oleracea* species, perceived as a group of more of the same, as a repetition moved by small differences, to later claim attention to the study detail of the phenomenon of vision. and their reading errors.

Fernando Leite's landscape dates back to the tradition of recording the luxurious Atlantic Forest from 19th-century traveling artists, such as the forest clearings of the Count of Clarac in *Floresta Virgem do Brasil* [Brazil's Virgin Forest] (1822) and Johann Moritz Rugendas, to the pre-modernist period when lush vegetation replaced the emerging exercises of romanticism and impressionism.

In terms of the material sign, the landscapes of Leite are committed to the tradition of João Baptista da Costa (*Rio Piabanha in Petrópolis*, c. 1910) and Eliseu Visconti (*Mamoneira, Morro de São Bento*, 1890), which are references for his photosynthetic landscapes. Leite does not fear green, but its vergel seems careful, like the master, in the individualized details of each leaf. In the daytime vision of the painter, his entire green universe has a veil of semitones, given by the white substrate that fits in, like silver leaves in a moonlit night. However, these illusory views, taken from a fictional point of view, are irretrievably Rio, for there are the valley mountains, the tropical rainforest, and the imperial palm trees (*Roystonea oleracea*), originally from the Antilles, but which have become a City brand. If every landscape is an imaginary *construct*, *Jardim* [Garden] (2015) is a sumptuous second-degree invention, as Leite sets up his own scene of the Tijuca Forest, which, having been devastated by coffee plantations, was reforested as of 1860. In short, Fernando Leite's Edenic vision is the simulacrum of the pictorial nature of Baroque luxury, as Clement Greenberg thought of the Tropics.¹⁷

In the 21st century, two engravings by Thereza Miranda and Anna Bella Geiger

form long landscaping narratives in the style of the aforementioned *emakis*, the Japanese scrolls of illustrated stories that unfold, as in Guignard, Ivens Machado, and Adriana Varejão, chapters of the bonds of gaze between Brazil and Japan. Both works propose unexpected relations of time and space in the Carioca scene.

In love with her hometown, Thereza Miranda reconfigures Rio's mountainous profile in two stages, beyond its historic landscape. She dates back to the ancient time of the geological formation of the new Carioca mountain range and proposes a contemporary time based on subjective writing. Such engraving, after looking at the built heritage of Rio, now revisits the nature of the city that is a cultural heritage of humanity. Everything will be different, with some strangeness, as an alternative note to Rio's geographical identity. Miranda's spatiotemporal feature constitutes a new harmonizing order of the mountains with their peaks and profile. She infuses them with rhythm and melodious sequence, she writes calligraphy.

Anna Bella Geiger's engraving addresses the contradictions of the human landscape in Rio port zone. The assembly of this engraving is based on the process of bricolage archeology. Historically, Geiger's



tomadas de um ponto de vista fictício, são irremediavelmente o Rio, pois estão ali as montanhas em vale, a floresta úmida tropical e as palmeiras imperiais (*Roystonea oleracea*), originária das Antilhas, mas que se tornaram uma marca da cidade. Se toda paisagem é um *constructo* imaginário, o *Jardim* (2015) é uma suntuosa invenção de segundo grau, já que Leite monta sua própria cena da Floresta da Tijuca, que, tendo sido devastada por cafezais, foi reflorestada a partir de 1860. Em suma, a visão edênica de Fernando Leite é o simulacro da natureza pictórica de luxo barroco, como Clement Greenberg pensava os Trópicos.¹⁷

No século XXI, duas gravuras de Thereza Miranda e Anna Bella Geiger formam longas narrativas paisagísticas à moda dos citados *emakis*, os rolos nipônicos de histórias ilustradas que se desdobram, como ocorrem

< **Anna Bella Geiger**

Zona Portuária com águas dos mares [Port area with sea water], 2010
Fotogravura e vídeo [photo engraving and video], 90 × 447 cm
Vídeo [Video] 10'

Thereza Miranda

Perfil das montanhas do Rio [Rio's mountains profile], 2008
Gravura em metal, aguatinta e água-forte
[Metal engraving, etching and aquatint], 60 × 250 cm
Coleção [Collection] Museu de Arte do Rio – MAR
Doação anônima [Anonymous donation]

em Guignard, Ivens Machado e Adriana Varejão, capítulos dos laços de olhar entre o Brasil e o Japão. As duas obras propõem inesperadas relações de tempo e espaço na cena carioca.

Enamorada de sua cidade natal, Thereza Miranda reconfigura em dois tempos o perfil montanhoso do Rio, para além de sua paisagem histórica. Ela remonta o tempo ancestral da formação geológica de sua nova serra carioca e propõe um tempo contemporâneo baseado na escritura subjetiva. Tal gravura, depois do olhar sobre o patrimônio carioca construído, agora revisita a natureza da cidade que é patrimônio cultural da humanidade. Tudo será diferente, com dado estranhamento, como uma nota alternativa à identidade geográfica do Rio. O traço espaço-temporal de Miranda constitui uma nova ordem harmonizadora das montanhas com seus picos e perfil. Infunde-lhes ritmo e sequência melódica, ela escreve uma caligrafia.

A gravura de Anna Bella Geiger aborda as contradições da paisagem humana na zona portuária do Rio. A montagem dessa complexa gravura está pautada no processo de uma arqueologia de bricolagens. Historicamente, a produção de Geiger se montou por bricolagem dos signos materiais posto que opera com técnicas tradicionais, fotografias, xerox, folhas de ouro e



production has been assembled by the bricolage of material signs since it operates with traditional techniques, photographs, photocopies, gold leaf and much more, in an eschatological view of world matter. At this point, Geiger's bricolage brings together heteroclitic elements in the works of Rio's port and social times. Ethnologist Claude Lévi-Strauss used the term bricolage to indicate the interpenetration of cultures. Geographer Anna Bella Geiger attests that every port is a bricolage of cultures, as it is crossed by diverse identities, including her Waldman family, who arrived in Brazil through Mauá square in Rio. Marcos Bonisson does not photograph

the obvious tourist area of beauty or the sociological of a full beach day. What is most evident, thus, is a point of view constructed as an invention of his optical regime. In his images, everything seems to have always been there waiting for him to become visible, from the most hidden, from the most complex to the simplest, everything awaited his body and his intimate look. It is a point of view that is more than focus and geometry, to become look affectivity. His Arpoador is loving. His photographic work is geography. For decades, his camera wanders Ipanema, more specifically, its focus is, at its extreme, the Arpoador of sand, sun, rock, and sea. To

Vik Muniz

Postcards from nowhere / Rio de Janeiro, 2013
Fotografia [Photograph]

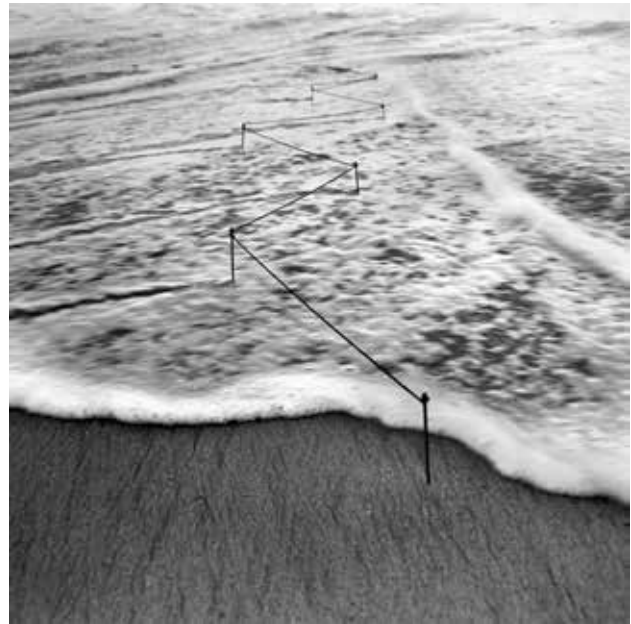
> **Marcos Bonisson**

ZigZag # 8, 2001
Fotografia [Photograph]

muito mais, em visão escatológica da matéria do mundo. Neste ponto, a bricolagem de Geiger junta elementos heteróclitos nas obras do porto do Rio e tempos sociais. O etnólogo Claude Lévi-Strauss usou o termo bricolagem que indica a interpenetração das culturas. A geógrafa Anna Bella Geiger atesta que todo porto é bricolagem de culturas, pois é atravessado por identidades diversas, inclusive de sua família Waldman, que chegou ao Brasil pela praça Mauá do Rio.

Marcos Bonisson não fotografa o óbvio turístico da beleza ou o sociológico de um dia de praia cheia. O que está mais evidente, portanto, é um ponto de vista construído como invenção de seu regime ótico. Em suas imagens, tudo parece que sempre esteve ali a sua espera para se tornar visível, do mais oculto, do mais complexo ao mais simples, tudo esperava seu corpo e sua intimidade do olhar. Trata-se de um ponto de vista que é mais que foco e geometria, para ser afetividade do olhar. Seu Arpoador é amoroso. Sua obra fotográfica é geografia. Por décadas, sua câmera deambula por Ipanema, mais especificamente, seu foco é, em seu extremo, o Arpoador de areia, sol, pedra e mar. Para apresentar este lugar é necessário o corpo. Por aquela areia, caminharam a Garota de Ipanema (e Vera Barreto Leite), o que resultou na música de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, ou o bando da pornopoesia de Eduardo Kac. Nas dunas de Ipanema, espreguiçaram-se a música, Gal Costa, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, jovens que fumavam maconha dentro do mar. Naqueles águas, aportaram centenas de latas com maconha, lançadas ao mar por um barco de contrabando. Foi o “verão da lata”. Quando vejo suas imagens, compreendo que estar ali produtivamente requer uma intimidade carnal com esse lugar. É isso que nelas se vê: você empresta seu corpo à paisagem.

Vik Muniz, o *bricoleur* voraz por excelência da arte brasileira desde Farnese de Andrade (1926-1996), inventado ajuntador de cacos, lixo de toda espécie, entulho, resíduos, poeira de museus, fios, restos, chocolate, açúcar, arroz, confete e serpentina, pedaços rasgados de



revista e pedras preciosas, entre muitas surpresas. O artista tudo recombina parcimoniosamente em imagens para serem fotografadas e chegar à forma final. O extenso diapasão de Vik Muniz visita a história da arte do Renascimento à *land-art*, a exclusão social, a retratística do poder simbólico (de Freud a Lula, bem como a colunista social feita de fragmentos de revistas pornôs), a história das cidades (Rio, São Paulo, Buenos Aires ou Nova York), a metafotografia, a hagiografia, a cultura do espetáculo da dança dos famosos (ele próprio um personagem), as geografias culturais, a literatura (Alice), a pintura sem pincel, a invenção das formas de existência da imagem. A *factory* de Vik é incessante.

O Rio de Janeiro sempre esteve no horizonte deste carioca de adoção, desde as fotografias de museus à melancolia do fim do carnaval, do lixão de Gramacho em Duque de Caxias (na base de seu documentário *Lixo extraordinário*, que foi indicado ao prêmio Oscar de melhor documentário em 2011) aos *Cartões postais* da imagem de metrópole global, como o Pão-de-Açúcar e a enseada de Botafogo. Como todo carioca, não se furta à entusiasmada elegia e à ácida crítica da cidade



Renato Bezerra de Mello

Lagoa-mãe [Mother-lagoon], 2019
 Bordado em linha de algodão sobre toalha de linho [Embroidering in cotton thread on linen tablecloth], 52 × 51 cm
 Foto [Photo] Pat Kilgore

> **Ana Linnemann**

1 nível / 3 níveis [1 level / 3 levels], 2011
 Copos de água, madeira e dobradiças [Glasses of water, wood and hinges], 30 × 107 × 30 cm
 Foto [Photo] Pat Kilgore

present this place is necessary the body. The Girl from Ipanema (and Vera Barreto Leite) walked through that sand, which resulted in the music of Tom Jobim and Vinícius de Moraes, or the bunch of Pornpoetry of Eduardo Kac. In the dunes of Ipanema, the music stretched, Gal Costa, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, young people that smoked pot in the sea. In those waters, hundreds of cans of marijuana docked, thrown overboard by a smuggling boat. It was the “summer of the can”. When I see his images, I realize that being there productively requires carnal intimacy with this place. This is what you see in them: you lend your body to the landscape.

Vik Muniz, the voracious *bricoleur* of Brazilian art par excellence since Farnese de Andrade (1926-1996), inveterate shards collector, rubbish of all kinds, rubble, debris, museum dust, yarn, scraps, chocolate,

sugar, rice, *confetti* and serpentine, torn pieces of magazine and precious stones, among many surprises. The artist all parsimoniously recombines images to be photographed and arrive at the final form. Vik Muniz’s extensive diapason visits the history of Renaissance art to *land-art*, social exclusion, the portrayal of symbolic power (from Freud to Lula, as well as the social columnist made of fragments of porn magazines), the history of cities (Rio, São Paulo, Buenos Aires or New York), meta-photography, hagiography, the culture of the famous dance show (himself a character), cultural geographies, literature (Alice), brushless painting, invention of the forms of existence of the image. Vik’s *factory* is incessant.

Rio de Janeiro has always been on the horizon of this Carioca of adoption, from museum photographs to the melancholy of the end of Carnival, from Gramacho dump in Duque de Caxias (on the basis of his documentary *Lixo extraordinário* [Extraordinary Trash], which was nominated for an Oscar for the best documentary in 2011) to the *postcards* of the image of a global metropolis, such as the Sugarloaf Mountain and the Botafogo Cove. Like every Carioca, one does not shy away from the enthusiastic elegy and acid criticism of the chosen city but also puts suspicion and distrust on the city’s destinations. He is an opinion maker who is dedicated to expanding the place of art in society. He was the creator of the title *Escola do Olhar* [Look School] for the educational sector of the Rio Art Museum (MAR), an exemplary pedagogical project in terms of institutions in Brazil. The material sign in Muniz proposes a metaphor for social fractures in Rio, the city broken into a thousand shards. For Vik Muniz, one way to love Rio is to point out its contradictions.

Claudia Jaguaribe produces landscapes of Rio and São Paulo with an intense post-production work of juxtaposing images. They are answers to the demands from the psychology of each city. In São Paulo, she reinforces the sea of buildings,



escolhida, como também coloca suspeitas e desconfianças sobre os destinos da cidade. É um formador de opinião, que se dedica à expansão do lugar da arte na sociedade. Foi o idealizador do título *Escola do Olhar* para o setor educacional do Museu de Arte do Rio (MAR), um projeto pedagógico exemplar em termo de instituições do Brasil. O signo material em Muniz propõe uma metáfora das fraturas sociais do Rio, a cidade

partida em mil estilhaços. Para Vik Muniz, uma forma de amar o Rio é apontar suas contradições.

Claudia Jaguaribe produz paisagens do Rio e de São Paulo com um intenso trabalho de pós-produção de justapor imagens. São respostas a solicitações da psicologia de cada cidade. Em São Paulo, reforça o mar de edifícios, o paliteiro infindável, a selva de pedra. Expõe o narcisismo da cidade do capital triunfante, que celebra



the endless toothpick, the stone jungle. She exposes the narcissism of the triumphant capital city, which celebrates gigantism, the metropolis, the invisibility of misery, the expansion of real estate and even its traffic jams as indexes of its power. Finally, it is the sanitized city that obliterates its housing problems. In the opposite, the artist produces hyperbolic landscapes of Rio's favelas to cope with their density and urban situation. The society of Rio de Janeiro prevents the removal of favelas, understanding that they are not a problem, but a housing solution and right. It is the position of urban planner Carlos Nelson Ferreira dos Santos in the 60s, Darcy Ribeiro and social movements such as *Redes da Maré* and *Observatório das Favelas*. Jaguaribe composes the history the aesthetic belt of solidarity defense and memory of the real favela

with Hélio Oiticica, Lygia Pape, Evandro Teixeira, Ivens Machado, Antonio Manuel, Paula Trope, Dias & Riedweg, Tatiana Altberg, Igor Vidor and other looks of Rio. There is no tacit silence or pact of collusion by Rio de Janeiro artists regarding the expulsion of favelas from Rio's prestigious areas, as occurs in São Paulo and Brasília in the process of social eugenics through strategies for the removal, concealment, and exploitation of the capital of the real estate industry. including by arson. Geographer in the Milton Santos's bias, what amazes and frightens the bourgeois spirit in Jaguaribe's work is pure polysemy: class division, consumption hypothesis, electoral density, physical strength of rising potential, naked life, childhood under social immobility, difficulties of access, neighborhood rights and, above all, the injustice and the resilience of its population.

Every day, Beatriz Milhazes goes from her home to the atelier in Horto Florestal, passes through the Botanical Garden and confronts the Tijuca Forest. Her look is nourished by the luxurious Carioca tropical landscape. The logic of the constructive will of Milhazes, a former mathematics teacher, was already, in the 1980s, through equations of sensory seduction to the resounding logic of the neoclassical alley of the Botanical Garden. The painter's mathematical unconscious feeds on Number in the nature ordered by man in the Garden and the replanted Forest. Every Milhazes painting is a landscape *construct* of light-color. The only history that interests her is the narrative of the material sign and the color of the painting itself. Her challenges are the transformation of light into the color of the modern/modernism axis as advocated by Graça Aranha in

o gigantismo, a metrópole, a invisibilização da miséria, a expansão imobiliária e até seus congestionamentos como índices de sua potência. Enfim, é a cidade higienizada que oblitera seus problemas habitacionais. No oposto, a artista produz paisagens hiperbólicas das favelas do Rio para dar conta do confronto com sua densidade e situação urbana. A sociedade fluminense impede a remoção de favelas entendendo que elas não são problema, mas solução habitacional e direito. É a posição do urbanista Carlos Nelson Ferreira dos Santos nos anos 1960, Darcy Ribeiro e de movimentos sociais como Redes da Maré e Observatório das Favelas. Jaguaribe compõe o histórico o cinturão estético de defesa solidária e de memória da favela real com Hélio Oiticica, Lygia Pape, Evandro Teixeira, Ivens Machado, Antonio Manuel, Arthur Omar, Paula Trope, Dias & Riedweg, Tatiana Altberg, Igor Vidor e outros olhares do Rio. Não há silêncio tácito nem pacto de convivência dos artistas cariocas com respeito à expulsão de favelas das zonas de prestígio do Rio, como ocorre em São Paulo e Brasília em processo de eugenia social por estratégias de remoção, ocultação e a exploração do capital da indústria imobiliária, inclusive por incêndios criminosos. Geógrafa no viés de Milton Santos, o que espanta e amedronta o espírito burguês na obra de Jaguaribe é pura polissemia: divisão de classe, hipótese de consumo, densidade eleitoral, força física do potencial de levante, vida nua, infância sob a imobilidade social, dificuldades de acesso, direito de vizinhança e, sobretudo, a injustiça e a força de resistência de sua população.

Todos os dias, Beatriz Milhazes faz o percurso de sua casa ao atelier no Horto Florestal, passa pelo Jardim Botânico e se confronta com a Floresta da Tijuca. Seu olhar se nutre da luxuriante paisagem tropical carioca. A lógica da vontade construtiva de Milhazes, ex-professora de matemática, passava, já nos anos 1980, por equações de sedução sensorial à retumbante lógica da aleia neoclássica do Jardim Botânico. O inconsciente matemático da pintora se alimenta do Número na natureza ordenada pelo homem no Jardim e na Floresta



< **Delson Uchôa**

Paisagem Cantagalo floração jacintos de água [Cantagalo landscape with water hyacinths blossom], 2015
Instalação na [installation at] Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro

Claudia Jaguaribe

Série **Rio – Paisagens construídas**
(Menina na laje) [Rio – Built landscapes series (Girl on roof slab)], 2011
Inkjet em metacrilato [inkjet on plexiglass], 180 × 110 cm



A estética da vida [The Aesthetics of Life] (1921), the landmark of the 20th-century nationalist look. The painter is inscribed in the history of modern color in Brazil as of Eliseu Visconti, Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Helio Oiticica, and Cildo Meireles. However, the anthropophagic look of Beatriz Milhazes devours Piet Mondrian, Henri Matisse, Helio Oiticica, Bridget Riley, the Baroque Faust, the Carioca Carnival, and the European Opera. She paints in an international Brazuca language. This way, she sets a color landmark in the 21st century. Her titles are arbitrary, such as *Avenida Brasil*. The ballast of her sensitivity lies in the scientific understanding of light, the social uses of color, contemporary design, anthropological symbolism, electronic device technologies and, finally, the phenomenology of human perception of the color spectrum. The symbolic economy of the Milhazean color has a metrological balance, which is not guided by exact calculations and prior control but comes from the artist's dialogue with the color-light in her

visual chords and her relational architecture. This, because “what she does is also music”, as Oiticica would say.

Lucia Laguna lives in a house in Engenho Novo with a green garden. Vines invade her rooftop studio, from where she unveils a sea of middle-class houses, favela shacks, the sprawling cluster of the North Zone and the suburbs. From this seemingly inhospitable view of a hard life, a Rio with no sea nor forest, which is not a postcard, a region mocked by the middle class of the South Zone, the artist constructed a painting with renewed freshness. Her architectural unconscious is dominated by this space, hence its appearance sometimes as a sublime peripheral: urban chaos is transmuted into chromatic delicacies, the constructed vernacular will be erudite color. The urbanistic mess becomes sweet structure, the convulsive city becomes beauty, as Breton defined it,¹⁸ in visceral landscape. Laguna's palette is unparalleled in Brazilian art in these Rio de Janeiro's inventive landscapes that even photographer

Luiz Baltar

Série *Fluxos* [Flows series], 2015
Fotografia [Photograph], 45 × 190 cm
Coleção [Collection] Porto Seguro



replantada. Todo quadro de Milhazes é um *constructo* de paisagem da cor-luz. A única história que lhe interessa é a narrativa do signo material e da cor da própria pintura. Seus desafios são a transformação da luz em cor do eixo moderno/modernismo tal como preconizada por Graça Aranha em *A estética da vida* (1921), o marco do olhar nacionalista do século XX. A pintora se inscreve na história da cor moderna no Brasil a partir de Eliseu Visconti, Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Helio Oiticica e Cildo Meireles. No entanto, o olhar antropofágico de Beatriz Milhazes devora Piet Mondrian, Henri Matisse, Hélio Oiticica, Bridget Riley, o fausto barroco, o carnaval carioca e a ópera europeia. Pinta em um idioma brazuca internacional. Assim, fixa um marco da cor no século XXI. Seus títulos são arbitrários, como *Avenida Brasil*. O lastro de sua sensibilidade está na compreensão científica da luz, dos usos sociais da cor, do design contemporâneo, da simbólica antropológica, das tecnologias dos aparelhos eletrônicos e, por fim, da fenomenologia da

percepção humana do espectro cromático. A economia simbólica da cor milhazeana tem um equilíbrio metrológico, que não se pauta por cálculos exatos e por controle prévio, mas advém do diálogo da artista com a cor-luz em seus acordes visuais e sua arquitetura relacional. Isso, porque, *o q ela faz também é música*, como diria Oiticica.

Lucia Laguna vive numa casa no Engenho Novo com um jardim verdejante. Trepadeiras invadem seu atelier do último andar, de onde ela descortina um mar de casas de classe média, barracos de favelas, o imenso aglomerado da Zona Norte e de subúrbios. A partir desta vista aparentemente inóspita da vida dura, de um Rio sem mar e florestas, que não é cartão postal, região ironizada pela classe média da Zona Sul, a artista construiu uma pintura com renovado frescor. Seu inconsciente arquitetônico é dominado por este espaço, daí sua aparição por vezes como sublime periférico: o caos urbano é transmutado em delicadezas cromáticas, o vernáculo construído será cor erudita. A bagunça



Augusto Malta, in his wanderings through suburbia, was unable to see. Tarsila, in times of more urban harmony, painted *Carnaval em Madureira* [Carnival in Madureira] (1924), foreshadowing Portela and the Império Serrano.¹⁹

The etymology of the name *engenho* in the name of the neighborhood helps to understand the painting of Laguna, the Spanish-American literature teacher. The Indo-European source *gen* or *gnê* leads to Portuguese *generating*, *engendering*, giving *birth*. Ingeniousness and ingenuity come from *Ingenium* for innate qualities, as the suburbs are, to become an excellent painting. A woman with a solid cultural

background, Laguna continually investigates the history of art and contemporary painting with a serene anthropophagic look for the matter needed for art in its epistemological condition through painting. Her color is not objective, but, as in the screen *Entre a Linha Vermelha e a Linha Amarela n. 44* [Between the Red Line and the Yellow Line n. 44] (2005), two expressways of her region, lets us glimpse the sea of houses, the sweet look on its neighborhood in a soft palette of cultured color, which goes from Alfredo Volpi to Richard Diebenkorn. Laguna represents to suburban Rio what Volpi has meant for São Paulo with Cambuci, his neighborhood.

Beatriz Milhazes

Avenida Brasil [Brazil Avenue], 2003
 Acrílica sobre tela, 299 × 397 cm
 Foto [Photo] Sid Hoeltzell

> Lucía Laguna

Entre a linha vermelha e a linha amarela n. 44
 [Between Red Highway and Yellow Highway n.44], 2005
 Acrílica e óleo sobre tela [Acrylic and oil on canvas], 190 × 210 cm
 Foto [Photo] Estúdio Lucía Laguna



urbanística vira estrutura doce, a cidade convulsiva vira beleza, como Breton a definiu,¹⁸ em paisagem visceral. A paleta de Laguna não tem paralelo na arte brasileira nessas paisagens de invenção de um Rio de Janeiro que nem o fotógrafo Augusto Malta, em suas andanças por subúrbios, foi capaz de ver. Tarsila, em tempos de mais harmonia urbanística, pintou *Carnaval em Madureira* (1924), renunciando a Portela e o Império Serrano.¹⁹

A etimologia de étimo *engenho* no nome do bairro auxilia compreender a pintura de Laguna, a professora de literatura hispano-americana. A fonte indo-europeia *gen* ou *gnê* conduz ao português *gerar, engendrar, fazer nascer*. Engenho e engenhosidade proveem

de *ingenium* para qualidades inatas, como o subúrbio o é, para se transformar em excelente pintura. Mulher com sólida formação cultural, Laguna investiga sem cessar a história da arte e a pintura contemporânea com um olhar antropofágico sereno em busca da matéria necessária à arte em sua condição de epistemologia através da pintura. Sua cor não é objetiva, mas, como na tela *Entre a Linha Vermelha e a Linha Amarela n. 44* (2005), duas vias expressas de sua região, deixa entrever sobre o mar de casas, o olhar doce sobre sua vizinhança em paleta suave de cor culta, que vai de Alfredo Volpi a Richard Diebenkorn. Laguna representa para o Rio suburbano o que Volpi significou para São Paulo com o Cambuci, seu bairro.

Rio, novos modos de apresentar a história, a necessidade de saber

Paulo Herkenhoff



Rio, new ways of presenting history, the need to know

In the 20th century, some Carioca artists proposed new models of agency of history in Brazil, in the trait inaugurated by Cildo Meireles with *Missão/Missões (Como construir catedrais)* (1987) and Adriana Varejão with *Proposta para uma catequese* (1993).

Arjan Martins and histories of the drift

Arjan Martins' political unconscious has been repressed: "I was unaware of the Afro-Brazilian agenda." If the school of

Parque Lage allowed him to cross borders "as a place of exchange", there was no dialogue there for the Afro agenda. In his dialectical turn, Arjan assumed the condition of "brown" and assumed his Afro agenda. "I see myself as belonging to the African descent community" – this new syntax will bring the subject's unity in confrontation with his socio-ethnic adversities.

The photo of a girl on the cover of an Oscar Peterson album has become his de-territorialized childhood emblem. His questioning gaze stems from resistance to apartheid. Arjan re-historicizes the provider black woman: mother of saint,

Adriana Varejão

Proposta para uma catequese – parte I, díptico: morte e esquartejamento [A catechesis' proposal – part I – diptych: death and dismemberment], 1993
Óleo sobre tela [oil on canvas], 140 × 240 cm
Foto [Photo] Eduardo Ortega

> Arjan Martins

Atlântico [Atlantic], 2016
Acrilica sobre tela [Acrylic on canvas], 200 × 390 cm
Foto [Photo] Pedro Agilson



No século XX, alguns artistas cariocas propuseram novos modelos de agenciamento da história no Brasil, no traço inaugurado por Cildo Meireles com *Missão/Missões (Como construir catedrais)* (1987) e Adriana Varejão com *Proposta para uma catequese* (1993).

Arjan Martins e histórias da deriva

O inconsciente político de Arjan Martins andou recalcado: “eu desconhecia a agenda afro-brasileira”. Se a Escola do Parque Lage lhe propiciou superar fronteiras “como lugar de trocas,” lá não havia interlocução para a agenda afro. Em sua virada dialética, Arjan assumiu a condição de “pardo” e assumiu sua pauta afro. “Me vejo pertencente à comunidade afrodescendente” – esta nova sintaxe trará a unidade do sujeito em confronto com suas adversidades socioétnicas.

A foto de uma menina da capa de um disco de Oscar Peterson virou seu emblema da infância desterritorializada. Seu olhar interrogante brota da resistência ao *apartheid*. Arjan re-historiciza a mulher negra provedora: mãe de santo, ama, cozinheira, tia dos terreiros. Cada uma a seu modo é uma anti-*A negra*.¹

“Não é só escravidão, mas outros sistemas de dominação. Não sei se o modernismo deu conta desta agenda”, suspeita. Conquista e seus desdobramentos foram a voraz máquina de matar. O recalcado reemergirá como terror náutico num abismo cartográfico: o comércio Atlântico na escravização em que o Rio foi o destino. Arjan exacerba potências simbólicas: uma corda polissêmica resgata e salva, mas aprisiona e escraviza. Ele sabe que a escravidão não é um contrato social entre duas civilizações, mas a regra da força subjugante. Seu foco se expandirá do afrodescendente para outras formas de opressão, pois cabe conjugar os povos sob a opressão. Sua simbologia compreenderá distopias e a clivagem dos dominados em coordenadas geográficas perversas, rosa dos ventos desorientada, navio adernado. Com Fanon, Arjan toma os excluídos da Terra,² não apenas os escravizados, mas os outros povos à deriva, as fronteiras fechadas, a miséria em errância. A cena do pequeno sírio Aylan Kurdi, jacente morto no Mediterrâneo, é o índice trágico atual do naufrágio de todo navio de escravos, para além da diáspora africana.³

nanny, cook, aunt of the terreiros. Each in its own way is an anti-*A Negra*.¹

“It’s not just slavery, but other systems of domination. I don’t know if modernism took care of this agenda”, he suspects. Conquest and its consequences were the voracious killing machine. The repressed will reappear as nautical terror in a cartographic abyss: the Atlantic trade in the enslavement in which Rio was the destination. Arjan exacerbates symbolic powers: a polysemic rope rescues and saves but imprisons and enslaves. He knows that slavery is not a social contract between two civilizations, but the rule of a subjugating force. His focus will expand from the Afro-descendant to other forms of oppression, for it is appropriate to join together people under oppression. His

symbology will comprise dystopias and the cleavage of the dominated in perverse geographical coordinates, disoriented wind rose, overturned ship. With Fanon, Arjan takes the wretched of the Earth,² not only the enslaved, but the other drifting people, the closed borders, the wandering misery. The scene of the little Syrian Aylan Kurdi, dead in the Mediterranean, is the current tragic index of the sinking of every slave ship, beyond the African diaspora.³

Daniel Lannes, the false history and suspected stories

Daniel Lannes is a counter historian. His painting builds history as farce, suspicion, irony with the pose or the unexpected capture of the poseless character or even a recognized lie. The paintings *Navio*

negreiro (2015) and *Carnaval 82* (2017) present the same orgiastic lust, in criticism of Africans’ frequent demotion to sexual services and carnivalized life.

An artful title *Existem duas maneiras de ser feliz nesta vida, uma é fazer-se de idiota e a outra sê-lo* [There are two ways of being happy in this life, one is to play dumb and the other to be dumb] (2018) for Freud’s portrait with blurred lenses like Oswald de Andrade in the *Manifesto antropófago* – “Against the dressed and oppressive reality registered by Freud (...), and without the Pindorama’s prisons of matriarchy”. History is woven around the unconscious. Lannes has appropriated the emblematic pose of the 17 boys of the 1922 Modern Art Week on the steps of the São Paulo Municipal Theater. Like a windstorm, curved



Daniel Lannes

O sonho de Getúlio [Getulio’s dream], 2015

Acrílica e óleo sobre lona [Acrylic and oil on canvas], 220 × 160 cm

Coleção [Collection] Museu de Arte do Rio – MAR

Foto [Photo] Tahian Bhering

> **Pacto sinistro** [Sinister deal], 2017

Acrílica e óleo sobre linho [Acrylic and oil on linen], 140 × 180 cm

Coleção particular [Private collection],

Rio de Janeiro

Foto [Photo] Pat Kilgore



Daniel Lannes, a falsa história e histórias suspeitadas

Daniel Lannes é um contra-historiador. Sua pintura constrói a história como farsa, suspeita, ironia com a pose ou da captura inesperada da personagem sem pose ou até mesmo uma sabida mentira. As telas *Navio negreiro* (2015) e *Carnaval 82* (2017) apresentam a mesma luxúria orgiástica, em crítica ao frequente rebaixamento dos africanos aos serviços sexuais e à vida carnalizada.

Um título maroto *Existem duas maneiras de ser feliz nesta vida, uma é fazer-se de idiota e a outra sê-lo* (2018) para o retrato de Freud com as lentes turvas à la Oswald de Andrade no *Manifesto antropófago* – “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud (...) e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”. História urdida em torno do inconsciente. Lannes se apropriou da emblemática pose dos 17 rapazes da Semana de Arte Moderna de 1922 na escadaria do Theatro Municipal de São Paulo. Como um vendaval, pinceladas curvas borram seus

rostos e lançam todos no mesmo vendaval do desejo, pois são *17 homens e um segredo* (2017).

Em *O sonho de Getúlio*, o ditador exausto se atira num sofá no Palácio do Catete e parece em devaneio com a imagem de Virginia Lane, sua amante. Em *Não Existe Pecado Ao Sul do Equador* (2017), o retrato em meio busto do ditador em solene pose presidencial está tomada por uma despudorada cena de carnaval. Lannes, com elegante sutileza, urde relações entre sexo e poder no Brasil. Para além da anedota, *Pacto sinistro* (2017), ele representa o encontro fortuito entre Dom Pedro II e o filósofo Nietzsche num vagão de trem. Fato ou mentira?⁴

Walter Carvalho em *Contrastes simultâneos*

“O espaço humano na cidade cada vez mais se aniquila”, analisa Walter Carvalho sobre a história de um deficit social pós-colonial.⁵ Longe do ensaio fotográfico, Carvalho desenvolve instalações cinemáticas, quase-cinema, pois o espectador pode organizar seu modo e ritmo de ver.



brush strokes blur their faces and throw them all in the same whirlwind of desire, for they are *17 homens e um segredo* (2017).

In *O sonho de Getúlio*, the exhausted dictator throws himself on a couch in Catete Palace and muses over the image of Virginia Lane, his lover. In *Não existe pecado ao sul do Equador* (2017), the half-bust portrait of the dictator in a solemn presidential pose is overtaken by a shameless Carnival scene. Lannes, with elegant subtlety, weaves links between sex and power in Brazil. Beyond the anecdote, *Pacto sinistro* (2017), he depicts the fortuitous encounter between Dom Pedro II and the philosopher Nietzsche in a train car. Fact or lie?⁴

**Walter Carvalho in
*Contrastes simultâneos***

“The human space in the city is increasingly destroying itself”, analyzes Walter Carvalho on the history of a postcolonial social deficit.⁵ Far from the photo essay, Carvalho develops cinematic, almost-cinema installations, since the viewer can organize his way and rhythm of seeing.

*Universidade Federal*⁶ is not a codified totality in an image, each image is insufficient and necessary for the formation of the open narrative and linked by sequence and juxtaposition. In the work he sees that “whoever deceits, bites the dust, betrayer ends up dead”⁷— that is the code of ethics of drug trafficking.

Walter Carvalho

Universidade Federal [Federal University], 2016
Fotografia [Photograph]



*Universidade Federal*⁶ não é uma totalidade codificada numa imagem, cada uma é insuficiente e necessária à formação da narrativa aberta e encadeada por sequência e justaposição. Na obra entrevê que “quem dá caô, dorme no bagulho, xisnove acaba indo de ralo”⁷ – é do código de ética do tráfico de drogas.

Universidade Federal é o aniquilamento do sujeito, de todos, no processo da violência no Brasil: bandidos, vítimas de bandidos e da polícia, toda a sociedade, enfim. Uma visão sombria do Rio atual e do país. Surge daí a intensificação semântica da fotografia de Carvalho com agrupamento e justaposição de imagens que criam novas narrativas e estruturas. No título universidade = conhecimento e federal = o país.

“A vida entre favelas, delegacias e casas de detenção para menores é uma verdadeira universidade, uma escola perfeita para o aprendizado do crime, num desafio constante à sociedade que vive no meio dessa guerra particular”, arremata o artista.

Ele desnuda o estado de barbárie da tragédia social brasileira e carioca que fricciona “corpos dóceis” (Foucault) até a condição de anulação social e rasura (Walty).

Um corpo desfigurado pelo fogo numa rebelião para menores detidos numa instituição penal. O fotógrafo esculpe dobras e vísceras do corpo no interior da superfície da imagem. O medo da barbárie nos ameaça de nos tornarmos bárbaros entre o medo e o ressentimento (Todorov). É a advertência de *Universidade Federal*.



Thiago Rocha Pitta

Monumento à deriva continental

[Monument to the continental drift], 2011
Cimento sobre tecido [Cement on fabric],
260 × 120 × 220 cm
Coleção particular [Private collection]
Foto [Photo] Pat Kilgore

> Bruno Veiga

Série Paisagem blindada

[Armoured Landscape series], 2013
Fotografia [Photograph]

Universidade Federal is the annihilation of the subject, of everyone, in the process of violence in Brazil: thugs, victims of thugs and the police, in short, the whole society. A dark view of the current Rio and the country. From this arises the semantic intensification of Carvalho's photography with grouping and juxtaposition of images that create new narratives and structures.

In the title, university = knowledge and federal = the country.

"Life among favelas, police stations and detention centers for minors is a true

university, a perfect school for learning crime, in a constant challenge to the society that lives in the midst of this particular war," says the artist.

He exposes the barbaric state of the Brazilian and Carioca social tragedy rubbing the "docile bodies" (Foucault) to the condition of social annulment and erasure (Walty).

A body disfigured by fire in a rebellion of minors detained in a penal institution. The photographer carves the folds and guts of the body inside the surface of the image. The fear of barbarism threatens us of becoming barbaric between fear and resentment (Todorov). It is the warning of *Universidade Federal*.

Bruno Veiga and Carioca's social psychology, between conviviality and uprising

Bruno Veiga has a loving look at the psychology of the Cariocas, capturing the rumors of their desire for music. They are indications of faith in Saint George, of the suburban elegance and of the pleasant conviviality in the violent city. The aesthetic quality of that look is the cut as visual rhetoric. For him, to cut is to precisely point, to focus, to extract the essential, to dramatize the visible.

His radical image of the 2010s uprisings comes from the reduction of form. Veiga sums up his narrative to materials and colors through clippings of the real in an exercise of the *constructive will* that Oiticica saw in Brazil during the dictatorship of 64. Thus, Veiga is part of the 4th constructive generation along with Beth Jobim, Raul Mourão and others. His constructive method of isolating building details refers to Geraldo de Barros in the Bandeirante photo club. In the face of popular uprising, hasty partitions, eager defenses against possible acts of protest, vandalism, or predictable attacks on the symbols of power and capital gain an unexpected plastic presence. Veiga's refined aesthetic of the uprising refers to Evandro Teixeira's photograph of police violence in Candelaria in



Bruno Veiga e a psicologia social carioca, entre o convívio e o levante

Bruno Veiga tem um olhar amoroso sobre a psicologia dos cariocas, de captura dos rumores do desejo à música. São índices da fé em São Jorge, da elegância suburbana e da convivialidade amena na cidade violenta. Uma qualidade estética desse olhar é o corte como retórica visual. Para ele, cortar é apontar com precisão, definir o foco, extrair o essencial, dramatizar o visível.

Sua imagem radical dos levantes da década de 2010 se dá pela redução da forma. Veiga resume sua narrativa aos materiais e às cores via recortes do real em exercício da *vontade construtiva* que Oiticica viu no Brasil em plena ditadura de 64. Assim, Veiga compõe a 4ª geração construtiva com Beth Jobim, Raul Mourão e outros. Seu método construtivo de isolamento de detalhes de construções, remete a Geraldo de Barros no fotoclube Bandeirante. Diante da revolta popular, tabiques apressados, defesas ansiosas contra possíveis atos de protesto, de vandalismo ou de ataques previsíveis aos símbolos do poder e do capital, ganham uma

presença plástica inesperada. A refinada estética do levante de Veiga remete à fotografia de Evandro Teixeira da violência policial na Candelária em 1968. O corte nas imagens é um posicionamento político no levante popular, pois indica os temores do aparelho de Estado e do capital em relação aos protestos.

Evandro Teixeira e a construção do ponto de vista simbólico da história.

O momento exato, a cena inesperada, o *punctum* da imagem e o ângulo escolhido fazem de Evandro Teixeira uma artista-historiador com cenas heroicas em metáforas, alegorias e metonímias da decadência do poder da ditadura militar. Sua escada portátil ou a escolha de prédios para fotografar evidenciam uma vontade de montar uma cena para além do olhar do homem comum. Este, no entanto, como espectador da fotografia, passa à condição de testemunha ocular dos acontecimentos.

Teixeira é um inventor da história no ato da ocorrência. O valor estético e o *ethos* de suas imagens da

1968. The cut on the images is a political stance in the popular uprising, for it indicates the fears of the State and capital apparatus in relation to the protests.

Evandro Teixeira and the construction of the symbolic point of view of history

The exact moment, the unexpected scene, the *punctum* of the image and the chosen angle make Evandro Teixeira an artist-historian with heroic scenes in metaphors, allegories and metonymies of the power decay of the military dictatorship. His portable ladder or his choice of buildings to photograph shows a willingness to set a scene beyond the ordinary man's gaze. However, as a spectator of photography, the common man becomes the eyewitness of events.

Teixeira is an inventor of history at the time of occurring. The aesthetic value and *ethos* of his images of the mass for the death of the student Edson Luís in front of the Candelaria in 1968 must be compared to the painting *Liberty leading the people* (1830) by the romantic Eugène Delacroix. These are moments of the understanding of the greatness of popular struggles for liberty. In the 21st century, Evandro Teixeira's lenses surprise other constitutive moments of this immediate history of the present.

Ana Vitória Mussi and the wicked look at the archive

The massive cascade of negatives spurts from the wall towards the viewer.⁸ They represent Ana Vitória Mussi's decades of work, then an artist hidden outside the art market, on her breadwinner as a photo reporter for gossip columns in Rio. *Negativos* (1974-2006) is a great chronicle of the Rio de Janeiro bourgeoisie, recorded for decades, reduced to thousands of ghosts in negative. Thus, a construction of the history of the decadence of the ruling class since the colonial period of the former capital of Brazil.

Mussi's *mal d'archive* shows its wicked vigor in the clash between idleness and precarity. This archival delirium is

paralleled by the taxonomies of Arthur Bispo do Rosário, in works such as *Carinho – Arquivo I* (undated), in which the monographic charts include the Carioca socialites Ruth Cohn and Ruth Niskier in the Ruth section. The feeling of dusk turns *Negativos* into a *vanitas* of decadent *dolce vita* Rio in agony, such as the Empire at the Ilha Fiscal ball, an ironic requiem. *Sic transit gloria mundi*.

Mussi's surreptitious linguistic turn causes the inversion of the *ethos* of her frames. She makes invisible the codes of social negotiation of power and dissolves the signs of status. Therefore, *Negativos* – exteriorities from the core of the *arkhé* – is an accumulation of no-ones, a counter-mnemonic construction. Mussi knows from Derrida that the archive is a consignment for oblivion, suppression, and repression.⁹ She does not violate the archives, but rectifies its meaning under acid critical scrutiny. She does not consign individuals, but their social group. Mussi is the artist of the black mourning as in the *Barreiras* series (1972), with sports images taken from newspapers, with parts covered in allusion to the dark times of the dictatorship.¹⁰ Her paradoxical logic of wasteful parsimony articulates the photo excess of the socialites viciously reduced to no one to the material precariousness, which places Mussi among the artists who treat the limit as power.

Eduardo Berliner and the dissenting bodies

Eduardo Berliner's micronarratives are reports of daily life formed by the phantasmal, the tenuous memory, the perception and perceptual disconnect between the subjectivities of a common occurrence (*Acostamento*, adding a lot of earth in *Enterro*, watering a plant in *Corpo em muda*), articulated by the pictorial nexus among themselves.

Rita Felski has historicized the invention of everyday life, a model of cultural studies that expand in Brazil in the 21st century,¹¹ pointing Lukács, Heidegger

Ana Vitória Mussi

Por um fio (Negativo) [Dangling by a thread (negative)], 1977/2004

22 mil negativos de eventos de alta sociedade carioca fotografados entre 1977 e 1989 [22 thousand negatives of carioca's high society events photographed between 1977 e 1989], 330 × 150 × 60 cm

Foto [Photo] Guarim de Lorena

missa pela morte do estudante Edson Luís em frente à Candelária em 1968 devem ser comparados à tela *A liberdade conduzindo o povo* (1830) do romântico Eugène Delacroix. São momentos de compreensão da grandeza das lutas populares pela liberdade. No século XXI, as lentes de Evandro Teixeira surpreendem outros momentos constitutivos desta história imediata do presente.

Ana Vitória Mussi e o olhar perverso sobre o arquivo

A volumosa cascata de negativos jorra fluxos da parede na direção do espectador.⁸ Eles representam décadas de trabalho de Ana Vitória Mussi, então uma artista oculta, fora do mercado de arte, em seu ganha-pão como repórter fotográfica para colunas sociais do Rio. *Negativos* (1974-2006) é uma imensa crônica da burguesia carioca, registrada por décadas, reduzida a milhares de fantasmas em negativo. Portanto, uma construção da história de decadência da classe dominante desde o período colonial da ex-capital do Brasil.

O *mal d'archive* de Mussi mostra seu vigor perverso no embate com o ócio e o precário. Este delírio arquivístico encontra paralelo nas taxonomias de Arthur Bispo do Rosário, de obras como *Carrinho – Arquivo I (s/d)*, onde as fichas monográficas incluem as socialites cariocas Ruth Cohn e Ruth Niskier na seção das Ruth. O sentido de ocaso conforma *Negativos* como uma *vanitas* do Rio *dolce vita* decadente em agonia, como o Império no baile da Ilha Fiscal, um réquiem irônico. *Sic transit gloria mundi*.

A sub-reptícia virada linguística de Mussi provoca a inversão do *ethos* de seus fotogramas. Ela invisibiliza os códigos de negociação social de poder e dissolve os signos de status. Assim, *Negativos* – exterioridades do âmago do *arkhé* – é um acúmulo de ninguéns, uma construção contramnemônica. Mussi sabe com Derrida que arquivo é consignação para o esquecimento, supressão e repressão.⁹ Ela não viola os arquivos, mas retifica seus sentidos sob um ácido escrutínio crítico. Ela não consigna indivíduos, mas



seu grupo social. Mussi é a artista do preto enlutado como a série *Barreiras* (1972), com imagens de esportes extraídas dos jornais, com partes recobertas em alusão ao sombrio tempo da ditadura.¹⁰ Sua paradoxal lógica de parcimônia perdulária articula o excesso de fotos de peruas maldosamente reduzidas a ninguém à precariedade de materiais, o que situa Mussi entre os artistas que tratam o limite como potência.

Eduardo Berliner e os corpos em dissenso

As micronarrativas de Eduardo Berliner são relatos da vida cotidiana formados pela fantasmática, pela memória infirme, pela percepção e os desencontros perceptuais entre as subjetividades de uma ocorrência



Eduardo Berliner

Acostamento [At the shoulder of the road], 2009

Óleo sobre tela [Oil on canvas], 320 × 240 cm

Coleção [Collection] Banco Itaú S.A.

Foto [Photo] Andrea Capella

> Daniel Senise

Eva, 2009-2010

Site-specific para o Centro Cultural São Paulo

Tijolos feitos de convites e folders de exposição cobrem a obra Eva, de Victor Brecheret [Site-specific for São Paulo Cultural Center. Bricks made of invitations and folders of the exhibition surround Victor Brecheret's *Eve*]

Foto [Photo] João Mussolin

and Guy Debord and, above all, Henri Lefebvre in the definition of daily life as a 19th-century phenomenon. What distinguishes a Berliner scene is what escapes, what disaggregates, what resists, what is dyslexic, and, ultimately, painting in its ability to bring together dissent through its material sign that consolidates the will of belonging to the power of the painting. A world of ghosts and apparitions that are, however, very carnal. If everyday life remains amorphous, as Felski states, Berliner proposes a social contract of imaginary coexistence between disjunctive hybrids, dissociated centaurs (like a headless dog), *poltergeist*, psychopathological subjects in integrated schizo state, zombies. Berliner's everyday life prevents monotonous repetition against routine. His characters resist irresilience. Everyone insists on their disaggregated individual state because, from a distance, everything and everyone belong inseparably to the picture, and more closely, no one is normal (Caetano Veloso, *Vaca profana*).

Daniel Senise and the post-Gutenberg history

Some recent object paintings by Daniel Senise reiterate his quality as an artist in the history of the tense relations with Whistler's *Mother*, the floor of the piano factory, and his visible traces of work (which is always hidden in the exchange value).

In recent years, the artist has visited the history of culture with new questions. What is the fate of billions of hard copy books stranded in bookstores, second-hand bookshops, schools, homes after the internet and the digital book? The fast decline of the Gutenbergian book is in the recent works by Daniel Senise. They were converted into solid volumes of pulp and then into bricks for the construction of memorial monuments to the press, which we may call the painting. Art history books are present in this blind library, with no real book, but its remains. Some cover pages of famous editions of art books such as Gallimard are preserved to cover the untyped book.



comum (*Acostamento*, juntar um monte de terra em *Enterro*, aguardar uma planta em *Corpo em muda*), articulados pelos nexos pictóricos entre si.

Rita Felski historiou a invenção da vida cotidiana, um modelo de estudos culturais que se expande no Brasil no século XXI,¹¹ apontando Lukács, Heidegger e Guy Debord e, sobretudo, Henri Lefebvre na definição do cotidiano como fenômeno oitocentista. O que singulariza uma cena de Berliner é o que escapa, o que desagrega, o que resiste, o que é disléxico, e, em última análise, a pintura como sua capacidade de juntar o dissenso através de seu signo material que consolida a vontade de pertencer à potência do quadro. Um mundo de fantasmas e aparições que, no entanto, são muito carnisais. Se o cotidiano permanece amorfo, como afirma Felski, Berliner propõe um contrato social de coexistência imagética entre híbridos disjuntivos, centauros dissociados (como um cão sem cabeça), *poltergeister*, sujeitos psicopatológicos em estado de *schize* integrado, zombies. O cotidiano de

Berliner impede a repetição monótona contra a rotina. Seus personagens resistem à irresiliência. Todos insistem em seu estado individual desagregado porque visto de longe tudo e todos pertencem, inseparavelmente, ao quadro e, ademais, de perto, ninguém é normal (Caetano Veloso, *Vaca profana*).

Daniel Senise e a história pós-Gutenberg

Alguns quadros objetos recentes de Daniel Senise reiteram sua qualidade de artista da história das relações tensas com a *Mãe* de Whistler, o piso da fábrica de piano e seus vestígios visíveis do trabalho (que é sempre o que se oculta no valor de troca).

Nos últimos anos, o artista tem visitado a história da cultura com novas indagações. Qual o destino de bilhões de exemplares de livros impressos encaixados em livrarias, sebos, escolas, casas depois da internet e do livro digital? O vertiginoso ocaso do livro gutenbergiano está em obras recentes de Daniel Senise. Foram convertidos em volumes sólidos de pasta de



**Walter Goldfarb, a decalogue
for the unspeakable**

To think of Walter Goldfarb's painting as a decalogue with an undisclosed commandment.

1. Spatiality. *Thou shalt burn.* Immensity
"The Lysergic Theaters crumble on me with their fury, a pictorial mass of white lacquer (Grab these God-thrown headstones !!!) and tons of ashes (Burn in the flames of the Inquisition and the Concentration Camps furnaces –bastard painter!)"

2. Unspeakable. *Thou shalt not speak. Thou shalt be silent.* The limit of language: the abyss between linguistic saying and silence (Wittgenstein). Painting as a possibility of the unspeakable. Painting is to be silent because there is silence. Or is *yet* to speak through signic traces. To erode the visible to the limit of the *yet* utterable to the look. Art explores this *yet*.

3. Psychoanalysis – Narcissus – Oedipus – Eros. *Thou shalt covet.* Myths as tragedy or realization of the subject. Painfully. Oedipus: *Carioca seashore (Tannhäuser's passion for Venus)*. "The printed marks on the body and soul of men of faith through the scourge of Christ speak of my contamination by the painting and the Narcissus of the artist.

4. Scripture – Shoah – Exodus. *Thou shalt wander.* Always invisible: there is no Brazil without Jews. "*Chameleonic is a function of the Verb, Figure, and Abstraction*". Goldfarb and the Jewish thickness. The wandering. [Scraped *fusain* over raw canvas, ash repository. The hidden, fleeting

Walter Goldfarb

O Messias ardente atrás do espelho

[Burning Messiah behind the mirror], 2013
 Pau marfim, bordado, carvão, laca, acrílica e óleo sobre lona crua [Ivory, embroidery, charcoal, lacquer, acrylic and oil on raw canvas],
 580 × 200 cm

Foto [Photo] Beto Felício

papel e, em seguida, em tijolos para a construção de monumentos memoriais da imprensa, que podemos chamar de quadro. Os livros sobre história da arte frequentam essa biblioteca cega, sem livro real, mas seus restos. Algumas folhas de rosto de edições célebres de livros de arte como a Gallimard são preservadas para capear o livro sem tipo.

Walter Goldfarb, um decálogo para o indizível

Pensar a pintura de Walter Goldfarb como um decálogo com um mandamento não revelado.

1. Espacialidade. *Arderás*. A imensidão. “*Os Teatros Lisérgicos desabam sobre mim com sua fúria, massa pictórica de laca branca (Agarre essas lápides lançadas por Deus!!!) e toneladas de cinzas (Queime nas chamas da Inquisição e nos fornos dos Campos de Concentração – pintor bastardo!)*”

2. Indizível. *Não dirás. Calar-te-ás*. O limite da linguagem: abismo entre o dizível linguístico e o silêncio (Wittgenstein). A pintura como possibilidade do indizível. Pintar é se calar porque há silêncio. Ou é dizer *ainda*, por vestígios sígnicos. Corroer o visível ao limite do *ainda* dizível ao olhar. A arte explora esse *ainda*.

3. Psicanálise – Narciso – Édipo – Eros. *Desejarás*. Mitos como tragédia ou realização do sujeito. Dolorosamente. Édipo: *Orla carioca* (a paixão de Tannhäuser por Vênus). “*As marcas impressas no corpo e na alma dos homens de fé através do flagelo de Cristo falam de minha contaminação pela pintura e do narciso do artista.*”

4. Escrita – Shoah – Êxodo. *Errarás*. Invisível sempre: não existe Brasil sem judeus. “*Camaleônico é uma função de Verbo, Figura e Abstração.*” Goldfarb e a espessura judaica. A errância. [*Fusain* raspado sobre a lona crua, repositório de cinzas. A memória oculta, fugaz]. “*Conciliar figuração, abstração, geometria e texto: a herança judaica do pintor se calca no Verbo e nas abstrações sobre o divino e impede a representação.*”

5. Imortalidade – Paraíso e Inferno – Flagelo – Culpa. *Não morrerás*. Escatologia inscrita na pintura: o destino último das coisas em metáforas do presente.

“*O desconforto na rotina do fazer e pensar de ateliê é pulsão sadomasoquista que me condena a vagar ininterruptamente em busca de processos que reconfortem as pinturas para que me levem ao próximo trabalho, alimentando novas formas de sofrer (pintar) para confortar (redenção).*”

6. Pintura – Metamorfose – Delírio – Beleza. *Verás*. Isso é pintura com lentidão própria, em condição de intempestividade histórica (Nietzsche + Levinas em *Humanisme de l'autre homme*). Suturar e tatuar a tela. A pulsão neobarroca da forma.

7. Música. *Escutarás*. O triângulo edipiano, o não do pai, o Nome do pai, o pai fraco; Sem acusado ou vítima. Moisés, Freud e Derrida. Pai *spalla* e o inconsciente musical do pintor. “*O ser musical é uma serpente.*”

8. Arquitetura – Escassez. *Despenderás*. Cultura da escassez (sem penúria intelectual, falta de matéria ou dispêndio de energia). Camadas de branco: apagamento da história e acumulação de tudo. [Lisette Lagnado: *Pintura de escassez*, ou pintura e ética].

9. Hoje – Memória – Futuro. *Não esquecerás*. [O cordão umbilical cose o labirinto de ideias]. “*A memória vivificada em minhas telas é leve. Garante o amanhã.*”

10. O décimo se reserva ao que surja do *Aleph*.

Joana Traub Csekö e uma hipérbole da história

Joana Traub Csekö é uma sofisticada agente da história, quer quando sua fotografia torna visíveis alguns processos culturais singulares, quer quando seu foco se volta para o pior da história social. Sua agenda sobre a qualidade do *art déco* na arquitetura do Rio de Janeiro, celebra uma etapa histórica em que a especulação imobiliária selvagem do período da ditadura de 64 não havia degradado a qualidade

memory]. “Reconciling figuration, abstraction, geometry, and text: the painter’s Jewish heritage is grounded in the Word and abstractions about the divine and prevent representation.”

5. Immortality – Paradise and Hell – Scourge – Guilt. *Thou shalt not die*. Eschatology inscribed in painting: the ultimate destiny of things in metaphors of the present.

“The discomfort in the studio making and thinking routine is a sadomasochistic drive that condemns me to wander uninterruptedly in search of the recomforting processes of the paintings so that they take me to the next work, feeding new ways of suffering (painting) to comfort (redemption).”

6. Painting – Metamorphosis – Delirium – Beauty. *Thou shalt see*. This is painting with its own slowness, in a condition of historical untimeliness (Nietzsche + Levinas in *Humanisme de l’autre homme*). Stitching and tattooing the screen. The neo-baroque drive of form.

7. Music. *Thou shalt listen*. The oedipal triangle, not of the father, the father’s name, the weak father; With no accused nor victim. Moses, Freud, and Derrida. The *spalla* father and the painter’s musical unconscious. “The musical being is a serpent”.

8. Architecture – Scarcity. *Thou shalt spend*. Culture of scarcity (without intellectual shortages, lack of matter or energy expenditure). White layers: erasing history and accumulating everything. [Lisette Lagrado: *Scarcity painting*, or painting and ethics].

9. Today – Memory – Future. *Thou shalt not forget*. [The umbilical cord sews the maze of ideas]. “The vivid memory on my canvases is light. It guarantees tomorrow.”

10. The tenth is reserved for what arises from *Aleph*.

Joana Traub Csekö and hyperbole in history

Joana Traub Csekö is a sophisticated agent of history, both when her photography makes visible some unique cultural processes and when her focus turns to the worst of social history. Her agenda on the quality of Art Deco in Rio de Janeiro’s architecture celebrates a historic stage in which the wild real estate speculation of the 64-dictatorship period had not degraded the quality of the city’s architecture. The work focuses on the beauty of the lobby of some buildings in the Lido area in Copacabana. Joana Csekö’s camera then exists in a state of lovingness. Passionately, the artist will say.

The same camera of Joana Csekö becomes a weapon in the symbolic war against the process of the debasement of public affairs that circumvents the due value of citizenship. The optical device is her weapon of social wrath. The look is caustic, has a basic constitutional bias: power emanates from the people and in their name must be exercised. Her camera hunts counter-democratic targets. The artist insists in correlating the political gangs, invades the images of important individuals harmful to society, bare demagogues, links relationships where they are not expected, manages arguments and evidence. Her exemplary constructive will is in the HU series, the University Hospital of the Federal University of Rio de Janeiro, a grand structure planned in the Vargas period that was never entirely completed. The unfinished part had deteriorated and was imploded. Csekö recorded the process on video as a memento of misuse of public funds. It is her way of exposing social mourning. Her linguistic dimension will be here in the field of hyperbole. Looking at HU’s “dry leg”, the artist assembles the ghost building as a social memory of the history of the wastage of public resources, mirrors hyper-exaggerated images and creates wild perspectives on the immensity built.

Joana Traub Csekö

Série HU – *simetria assimétrica* [HU series (University Hospital) – asymmetric simetry], 2008
Fotografia colorida, diptico [Color photograph, diptych], 50 × 75 cm e [and] 60 × 180 cm



da arquitetura da cidade. O trabalho põe em foco a beleza da portaria de alguns edifícios na área do Lido em Copacabana. A câmera de Joana Csekö existe, então, num estado de amorosidade. Apaixonadamente, dirá a artista.

A mesma câmera de Joana Csekö passa a uma arma na guerra simbólica contra o processo de aviltamento da coisa pública que burla o devido valor da cidadania. O aparelho ótico é sua arma de ira social. O olhar é cáustico, tem um viés constitucional básico: o poder emana do povo e em seu nome deve ser exercido. Sua câmera caça alvos contrademocráticos. A artista insiste em correlacionar corriolas políticas, invade imagens das iminências danosas à sociedade, desnuda demagogos, articula relações onde não se as

espera, agencia argumentos e evidências. Sua exemplar vontade construtiva está na série HU – simetria assimétrica, o Hospital Universitário da Universidade Federal do Rio de Janeiro, uma grandiosa estrutura planejada no período varguista, que nunca foi inteiramente concluída. A parte inacabada se deteriorou e foi implodida. Csekö registrou em vídeo o processo, como memento do mau uso da verba pública. É seu modo de expor o luto social. Sua dimensão linguística será aqui do campo da hipérbole. No olhar sobre a “perna seca” do HU, a artista monta o edifício fantasma como uma memória social da história do desperdício dos recursos públicos, espelha imagens em hiperexagero e cria perspectivas desatinadas da imensidão construída.



Marcos Chaves, history as hope[lessness]

The immediate historiography, the blunt criticism of the present, the belief in the future of the changes that are expected to occur already move art around what happened since January 1, 2019. On the mast of the Rio Art Museum building (MAR) was raised a green and pink flag, the colors of the flag of the Mangueira samba school, which has on one side the words “It will pass” and, on the other, a threatening question mark. *Vai passar* [It will pass] (2019), Marcos Chaves’s flag is ambivalent, for those who are confident in a better future, less entropic than the present, it is a statement: It will pass. Period. For skeptics, it is pure doubt: will evil “pass?” “Weeping may endure for a night, but joy cometh at dawn” (Psalm 30, verse 6) – is Biblical and became a proverb in the Portuguese language: “There is no evil that always lasts, nor good which does not end.”

Marcos Chaves’ flag evokes optimistic and reticently the lyrics by Chico Buarque de Hollanda: “In this avenue a popular samba will pass.” and the memory of his lived time. The composer wrote for his time a song that is updated at any time:

“In an unfortunate time / A page of our history / Faded memory passage / Of our new generations / Sleeping / Our motherland so distracted / Not realizing it was subtracted / In dark transactions”

Marcos Chaves is a chronicler of everyday life in Rio de Janeiro, with a look at his cultural landscape, the junction between nature and man’s work, the cultural ways of living urban kindness, its pains and the solutions of the homeless, in the precarious house of the man of the naked life. The artist is a true Carioca because he is loving and critical of the charms and social ills of the beloved city.

Marcos Chaves

Vai passar? [It will pass/?], 2019
Bandeira [Flag], 350 × 550 cm
Instalação no [Installation] Museu de Arte do Rio – MAR
Foto [Photo] Daniela Paoliello



Marcos Chaves, a história como [des]esperança

A historiografia imediata, a crítica contundente do presente, a crença no futuro das mudanças que se espera que venham a ocorrer já movimentam a arte em torno do ocorrido desde 1 de janeiro de 2019. No mastro do prédio do Museu de Arte do Rio (MAR) foi içada uma bandeira verde e rosa, as cores da bandeira da escola de samba da Mangueira, que tem em um lado as palavras “Vai passar” e, no outro, um ponto de interrogação ameaçador. *Vai passar* (2019), a bandeira de Marcos Chaves é ambivalente, aos confiantes num futuro melhor, menos entrópico que o presente, é uma afirmação: Vai passar. Ponto. Para os céticos, é pura dúvida: o mal “vai passar?”. “O choro pode durar uma noite, mas a alegria virá ao amanhecer” (Salmo 30, versículo 6) – é bíblico e virou um provérbio da língua portuguesa: “Não há mal que sempre dure, nem bem que se não acabe.” A bandeira de Marcos Chaves evoca otimista e reticente a letra de Chico

Buarque de Hollanda: “Vai passar / nessa avenida um samba popular” e a memória de seu tempo vivido. O compositor escreveu para seu tempo uma música que se atualiza em qualquer presente:

“Num tempo / Página infeliz da nossa história / Passagem desbotada na memória / Das nossas novas gerações / Dormia / A nossa pátria mãe tão distraída / Sem perceber que era subtraída / Em tenebrosas transações”.

Marcos Chaves é um cronista da vida cotidiana do Rio de Janeiro, com um olhar sobre sua paisagem cultural, junção entre natureza e obra do homem, os modos culturais de viver a gentileza urbana, suas dores e as soluções dos sem tetos, na casa precária do homem da vida nua. O artista é um autêntico carioca porque amoroso e crítico com relação aos encantos e mazelas sociais da cidade amada.

Arte afrocarioca no século XXI

Marcelo Campos



Thiago Ortiz

EU-EXU, 2018

Arquivo gif, 1"

> **Wuelyton Ferreira**

Yemanjá, 1992

Aço inoxidável [Stainless steel], 100 x 50 cm

Coleção do artista [Artist's collection]

Foto [Photo] Wilton Montenegro

Afrocarioca art in the 21st century

Even though blacks have accumulated achievements, “every police van is a slave ship,” warns the band O Rappa. If black brotherhoods have existed for more than three centuries, erecting churches of worship to St. Benedict, Our Lady of the Rosary, St. Anthony on side altars, social equality between whites and blacks remains distant. To address black art in Rio de Janeiro in the 21st century, it is worth thinking about the social changes made in struggles, with advances and setbacks that reflect the organization of the black people. On the other hand, social inequality and racism continue to kill people of African descent on the hill and on the asphalt. The investigation into the murder of Rio de Janeiro city councilwoman Marielle Franco and driver Anderson Gomes in 2018 points to possible alliances between politicians, police and parallel powers to the state.

Recently, the access from people of African descent has widened with the adoption of public notices and calls that integrate socio-geographical areas ignored by the art circuit, such as Maré, Alemão and Chapéu Mangueira. These are projects, some in contradiction, that integrate art into the favelas, strengthen households and enroll young people in spaces such as the Parque Lage School of Visual Arts. The State University of Rio de Janeiro (UERJ) is a spotlight on higher education policy of quotas (Federal Law No. 3,708 of 2001), which changed the art scene and

brought ethnic-racial issues to art production and curatorship.

Known terreiros in Rio, at the beginning of the twentieth century, commanded by babalorishas and ialorishas, such as João Alabá's in an old two-story house at Rua Barão de São Félix, in the Saúde port area, today have their ancestry maintained but threatened. The ialorisha Meninazinha de Oxum, for example, a descendant of Alabá, maintains the terreiro in São João de Meriti. In her terreiro, Mother Meninazinha created the Iyá Davina memorial, to her grandmother, and her group chooses what to preserve as art, memory, and heritage, defining the “spiritual aura” of some. What James Clifford has called “museums as contact zones” at the Portland Museum is reconfigured by involving the population whose material culture was in the ethnological collection. The invitation to comment on the pieces resulted in performances, songs, stories, but did not reach their senses, frustrating the museologists. Mother Meninazinha is an activist in complaining that the Afro-Brazilian pieces of the Police Museum (atabaques, orishas “settlements” and tools) from the police raids on the terreiros should be transferred. The campaign “Free our sacred” led to the transfer of the collection to the Republic Museum. Even though to appropriate a museum means conformity to the Eurocentric model that causes the stigma of cabinet of curiosities, reappropriating these pieces is to strengthen the preservation of the Afro-Brazilian culture.

Ainda que os negros tenham acumulado conquistas, “todo camburão tem um pouco de navio negroiro”, alerta a banda O Rappa. Se as irmandades negras existem há mais de três séculos, erigindo igrejas de culto a São Benedito, Nossa Senhora do Rosário, Santo Antônio em altares laterais, a igualdade social entre brancos e pretos segue distante. Para tratar da arte negra no Rio de Janeiro do século XXI cabe pensar as mudanças sociais, feitas em lutas, com avanços e retrocessos que refletem a organização do povo negro. Por outro lado, a desigualdade social e o racismo continuam matando a população afrodescendente no morro e no asfalto. A investigação do assassinato da vereadora carioca Marielle Franco e do motorista Anderson Gomes em 2018 aponta para possíveis alianças entre políticos, policiais e poderes paralelos ao do Estado.

Recentemente, o acesso dos afrodescendentes se abriu com a adoção de editais e chamadas públicas, que integram áreas sociogeográficas ignoradas pelo circuito da arte, como a Maré, o Alemão e o Chapéu Mangueira. São projetos, contraditórios alguns, que integram arte às favelas, promovem residências e matriculam jovens em espaços como a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) é destaque na política de cotas no ensino superior (Lei Federal nº 3.708 de 2001), que mudou a cena das artes e trouxe questões étnico-raciais para a produção da arte e curadorias.

Terreiros notórios no Rio, no início do século XX, comandados por babalorixás e ialorixás, como o de João Alabá num sobrado da Rua Barão de São Félix, na Zona Portuária da Saúde, hoje, tem sua ancestralidade mantida, mas ameaçada. A ialorixá Meninazinha de Oxum, por exemplo, descendente de Alabá, mantém o terreiro em São João de Meriti. Em seu terreiro, Mãe Meninazinha criou o memorial Iyá Davina, sua avó, e seu grupo escolhe o que preservar como arte, memória e patrimônio, definindo a auratização “espiritual” de algumas. Reconfigura-se o que James Clifford denominou “museus como zonas de contato”, no Museu



de Portland, ao envolver a população cuja cultura material estava no acervo etnológico. O convite para comentar as peças resultou em performances, cantos, histórias, mas não chegou a seus sentidos, frustrando os museólogos. Mãe Meninazinha é ativista em reclamar que as peças afrocariocas do Museu da Polícia (atabaques, assentamentos de orixás e ferramentas) advindas das batidas policiais nos terreiros, deveriam ser transferidas. A campanha “Liberte nosso sagrado” levou à transferência do acervo para o Museu da República. Ainda que se apropriar de um museu seja confirmar o modelo eurocêntrico causador do estigma dos gabinetes de curiosidade, reapropriar-se dessas peças é fortalecer a preservação da cultura afrocarioca. A importância dos terreiros no Rio de Janeiro renegocia-se como herança de narrativas, muitas vezes,

The importance of the terreiros in Rio de Janeiro is renegotiated as a heritage of often matrilineal narratives of oral culture recorded in books, theses, and reports, reaching the expanded imagination of Carnival and art. On the other hand, the importance of candomblés in Rio is not ignored, since they have been more visible in Bahia.

The terreiros in Rio were located in Pequena África, a name coined by Heitor dos Prazeres, which referred to the Gamboa area and its surroundings as a Little Africa. In the 21st century, Little Africa is home to cultural manifestations that revive historical ties. Afoxé Filhos de Gandhi, founded by dockers in 1951, two years after its homonymous in Salvador, is at Rua Camerino. The Instituto dos Pretos Novos is a remarkable archaeological site discovered (1996) where the remains of enslaved blacks were found. The slaves arrived sick on the ships and, if they could not resist,

they were thrown into these graves. The Pretos Novos Cemetery, the largest of its kind, holds about 30,000 bodies.

Rio de Janeiro is incredibly rich with the presence of cultural manifestations of African origin, but where medium-term cultural policies cannot be established. The initiatives remain entrusted to seasonal interests of the public power and resist through the struggle of those who participate and organize the places of action of the black people. The favelas were the result of movements of the poor population through the city sanitized by imported policy models, such as the Rio of boulevards, copied from Paris. Some outstanding Cariocas arose from these neglected margins, often in danger of disappearing, such as the sambistas, builders of our popular music. These sambistas needed to have ties with the white institutionalized power in order not to be caught in the

Milton Guran

Fotografia [Photograph]

O grupo Afoxé Filhos de Gandhi acompanhado de várias ialorixás em cerimônia da lavagem simbólica do Cais do Valongo, 2017 [The Afoxé Gandhi'sons group together with several ialorixás in symbolic washing ceremony of the Valongo Wharf]

> **Milton Ribeiro**

Xangô.Omolu.Ogum, 1997

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Coleção [Collection] Milton Guran

Foto [Photo] Thales Leite





matrilineares da cultura oral registrada em livros, teses e reportagens, chegando ao imaginário ampliado do carnaval e da arte. Por outro, não se ignora a importância dos candomblés do Rio, já que eles são mais visíveis na Bahia.

Os terreiros no Rio se situavam na Pequena África, nome cunhado por Heitor dos Prazeres que se referia à área da Gamboa e adjacências como uma África de pequenas proporções. No século XXI, a Pequena África abriga manifestações culturais que reavivam os vínculos históricos. O Afoxé Filhos de Ghandi, fundado por estivadores do cais do porto em 1951, dois anos depois de seu homônimo em Salvador, ocupa a Rua Camerino. O Instituto dos Pretos Novos é um notável sítio arqueológico descoberto (1996) onde foram encontrados os restos de negros escravizados chegados doentes nos navios e, se não resistiam, eram lançados nessas covas. O Cemitério dos Pretos Novos, o maior de seu gênero, guarda cerca de 30 mil corpos.

O Rio de Janeiro tem enorme riqueza na presença de manifestações culturais de matrizes africanas, mas não se consegue estabelecer políticas culturais de média duração. As iniciativas continuam

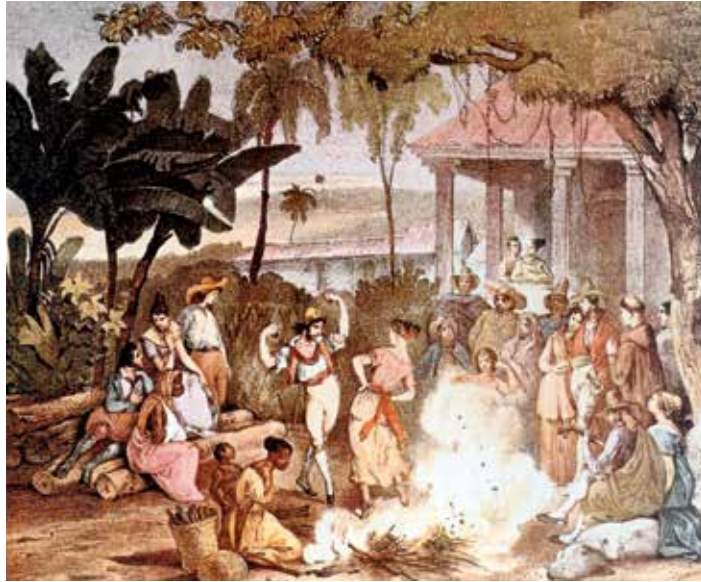
entregues a interesses sazonais do poder público e resistem pela luta de quem participa e organiza os lugares de ação do povo negro. As favelas foram resultantes de movimentações da população pobre pela cidade higienizada por políticas de importação de modelos, como Rio dos boulevards, copiado de Paris. Destas margens descuidadas e frequentemente ameaçadas de desaparecimento, surgem ilustres cariocas, como os sambistas formadores da nossa música popular. Estes sambistas precisavam ter vínculos com o poder institucionalizado branco para não serem pegos nos crimes de vadiagem, como, por exemplo, no fato histórico de João da Baiana, cujo pandeiro foi assinado pelo político Pinheiro Machado para servir como uma espécie de habeas corpus numa batida policial. Donga, João da Baiana, Sinhô, Pixinguinha provinham das práticas do candomblé e da umbanda, filhos das negras baianas que ocupavam as ruas, as ditas tias. Alguns viviam em pensões e cortiços e não possuíam direito à moradia, sendo, frequentemente, despejados. Práticas culturais e religiosas se misturavam. Todos tocavam noslundus e nos terreiros, cantavam em Banto e Yourubá.

vagrancy crimes, as, for example, in the historical fact of João da Baiana, whose tambourine was signed by politician Pí-nheiro Machado to serve as a kind of *habeas corpus* in a police raid. Donga, João da Baiana, Sinhô and Pixinguinha came from the practices of candomblé and Umbanda, children of the black women from Bahia who occupied the streets, the said aunts. Some lived in pensions and tenements and had no right to housing, and they were often evicted. Cultural and religious practices were mixed. Everyone played in the lundus and in the terreiros, sang in Banto and Yorubá.

“Here có in the terreiro / Pelú adié / Envy us / Who has no wife (Bis) / In the old black jacutá / There is a yaô party (Bis) / Ôi there is an Ogum nêga / Of Oxalá, of Iemanjá / Mucama of Oxossi is a hunter / Hail Nanã Nanã buruku (Bis) / Yô yôo Yô yôoo / In the old black terreiro iaiá / let us saravá (whom, my father?) Xangô!”

In the song *Yaô* (from the 1930s), Pixinguinha cites candomblé orishas (Ogum, Oxalá, Iemanjá, Oxossi, Nanã, Shango), in the presence of the Old Black, from Umbanda.

In recent years, African-influenced chants and dances are still present in the city. The Tambores of Olokum, an afoxé group led by Garnizé, rehearses on Sundays at the Aterro do Flamengo. Alabê Funfun is an atabaque orchestra with ogãs of several houses of saints, mainly coming from the house of the late Mother Nitinha de Oxum, a Candomblé ground located in Miguel Couto. Jongo da Serrinha takes its name from the hill where it is located in Madureira. Clara Nunes honored the jongo, giving it the cover of a long play album, with a picture by Wilton Montenegro that portrays the community surrounding the singer. Grandmother Maria, an important religious leader, an imposing figure, commanded the group and the terreiro. The jongo, Intangible Heritage of the Southeast, is an African inheritance that has



emerged from the singing and dancing performed while working on farms in the province of Rio de Janeiro.

In juxtaposition with the narrated facts, Rio de Janeiro is the place in Brazil where the police kill and die the most. Six out of ten police officers killed are black. In addition, the command of the Rio de Janeiro favelas is in the hands of drug trafficking, with an increase alliance between drug dealers and pastors against the terreiros. In view of the above, Afrocariooca art is a form of resistance. It faced the violent past of slavery that threw contingents of Africans and their descendants onto the streets and criminalized them through the offense of vagrancy. Art shines from these streets, in the dancing and singing groups, signs and knowledge of Candomblé’s terreiros. Today these expressions have a never noticed voice, an outcry, and a social insertion. The fundamental fact was the quota policy, seen in the universities of Rio since 2001, and sanctioned by President Dilma Rousseff in 2012.

The presence of shared culture, in Fredrick Barth’s terms, crosses different temporalities, in which the manifestations of these places shine, but there are still

Johann Moritz Rugendas

Dança lundu [Lundu dance], 1835

Litografia [Lithograph]

Wikimedia Commons

“Aqui có no terreiro/Pelú adié / Faz inveja pra gente / Que não tem mulher (Bis) / No jacutá de preto velho / Há uma festa de yaô (Bis) / Ôi tem nêga de Ogum / De Oxalá, de Iemanjá / Mucama de Oxossi é caçador / Ora viva Nanã Nanã buruku (Bis) / Yô yôo Yô yôoo / No terreiro de preto velho iaiá / Vamos saravá (a quem meu pai?) Xangô!”

Na canção Yaô (década de 1930), Pixinguinha cita orixás do candomblé (Ogum, Oxalá, Iemanjá, Oxossi, Nanã, Xangô), à presença do Preto Velho, da umbanda.

Em anos recentes, os cânticos e danças de influências africanas permanecem pela cidade. Os Tambores de Olokum, grupo de afoxé comandado por Garnizé, ensaia no Aterro do Flamengo aos domingos. Alabê Funfun configura-se como uma orquestra de atabaques com ogãs de diversas casas de santo, principalmente advindos da casa da falecida Mãe Nitinha de Oxum, candomblé localizado em Miguel Couto. O Jongo da Serrinha leva o nome do morro que ocupa em Madureira. Clara Nunes prestigiou o jongo, dando-lhe a capa de um *long play*, com foto de Wilton Montenegro que registra a comunidade em torno da cantora. Vó Maria, importante liderança religiosa, figura imponente, comandava o grupo e o terreiro. O jongo, Patrimônio Imaterial do Sudeste é uma herança africana surgida do canto e da dança durante trabalho nas fazendas da província do Rio de Janeiro.

Em justaposição com os fatos narrados, o Rio de Janeiro é o lugar do Brasil onde a polícia mais mata e morre. Seis em cada dez policiais mortos são negros. Ademais, o comando das favelas cariocas está entregue ao tráfico de drogas, com crescente aliança entre traficantes e pastores contra os terreiros. A arte afrocarrioca, frente ao exposto, é resistência. Ela enfrentou o passado violento e escravocrata que jogou contingentes de africanos e descendentes nas ruas e os criminalizou no delito de vadiagem. A arte resplandece destas mesmas ruas, nas rodas de canto e dança, signos e saberes dos terreiros de Candomblé. Essas manifestações possuem hoje uma voz, um

alarido e uma inserção social nunca percebidos. O fato fundamental foi a política de cotas, perceptível nas universidades do Rio, desde de 2001, por lei sancionada pela presidente Dilma Rousseff em 2012.

A presença de cultura compartilhada, nos termos de Fredrick Barth, cruza temporalidades distintas, em que brilham manifestações desses lugares, mas ainda perseguição, intolerância e vontade de anulação da diferença.¹ Mesmo com o possível avanço das políticas afirmativas, somos surpreendidos com a destruição terrorista de terreiros de Umbanda e Candomblé na periferia do Rio. Cresceu em escala assustadora, um violento fundamentalismo religioso que eclode livremente na gestão da prefeitura evangélica. Seitas diversas contribuem para esta barbárie. Se constitucionalmente seu cargo está acima de estratégias religiosas, esse prefeito nunca reconheceu o valor simbólico e econômico do carnaval, a maior festa do Rio, que tem sua origem na cultura afrodescendente. O atual prefeito nunca prestigiou um desfile de escolas de samba numa atitude de exemplar estímulo à intolerância e à incapacidade de relacionar-se com o diverso, mais uma forma de proselitismo.

As “Escolas temem que carnaval de 2018 seja o mais difícil dos últimos tempos”;² “Pela primeira vez em 13 anos, Prefeitura do Rio corta apoio financeiro à procriação de Iemanjá”.³

Crivella dificultou a prática de rituais religiosos em louvor de Iemanjá no final do ano, exercendo nova censura contra as religiões e ignorando que a origem histórica do réveillon carioca, que serviu de exemplo para todo o Brasil, são os festejos do orixá das águas.

“O grupo Tambores de Olokun é impedido de ensaiar no Aterro do Flamengo”;⁴ “Veto de Crivella a reconhecimento da Pedra do Sal como patrimônio abre guerra com movimentos”.⁵

Tramita pela Secretaria Municipal da Cultura o projeto do Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (MHCAB), prometido para o ano de 2020. No panorama museal brasileiro, destaca-se a iniciativa do Museu de Arte do Rio (MAR), em reunir um acervo



Grupo EmpreZa

Vila Rica, 2009/2014

Performance realizada no Museu de Arte do Rio durante a exposição "Eu como você", 2014
Imagem: Grupo EmpreZa [Performance held at Rio's Art Museum during exhibition "I eat you"]
Fotos [Photos] Thales Leite e Vinicius Berger

persecution, intolerance and the desire to repeal the difference.¹ Even with the possible advance of affirmative policies, we are surprised by the terrorist destruction of Umbanda and Candomblé terreiros on the outskirts of Rio. Violent religious fundamentalism that arises openly during the evangelical municipal administration has grown to a frightening scale. Various sects contribute to this barbarity. If constitutionally his position is above religious strategies, this mayor has never recognized the symbolic and economic value of the Carnival, Rio's biggest festival, which has its origin in African descendant culture. The current mayor never attended the Samba School parades in an attitude of stimulating intolerance and inability to relate to the diverse, another form of proselytism.

The "Schools fear the 2018 Carnival would be the most difficult of recent times";² "For the first time in 13 years, the Rio Janeiro City Government cuts financial support to the Iemanjá procession."³

Crivella made it difficult to practice religious rituals in praise of Iemanjá at the end of the year, exerting new censorship against religions and ignoring that the historical origin of the Carioca New Year's Eve, which served as an example for all of Brazil, is the celebration of the orisha of the waters.

"The group Tambores de Olokun is prevented from rehearsing at Aterro do Flamengo";⁴ "Crivella's veto recognizing Pedra do Sal [Salt Rock] as heritage trenches warfare against movements."⁵

The Municipal Secretariat of Culture is submitting the project of the Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (MHCAB), promised for the year 2020. In the Brazilian museum panorama, there is the initiative of the Museu de Arte do Rio (MAR), to gather a collection of visual culture, which includes ethnic nuclei of

the social formation of Brazil: indigenous, Afro, Portuguese, Jewish, Arabic, Japanese, Chinese, among others. The MAR represents an integral Brazil. Thanks to director Paulo Herkenhoff's personal effort, with no single piece donated by the City Government, the MAR sought private donors and created a unique Afro-Brazilian collection. These donors expressed interest in creating a collection for MAR and not donating to any municipal institution. This is the most important Afro-Brazilian collection in a general museum of the country's cultural history, with over 300 manuscripts of slavery and 300 other pieces and works of art. It would be a disaster to transfer pieces from the MAR collection to MHCAB because the MAR project is to remove Afro-Brazilian culture from the ghetto of monographic institutions. The Vila Rica 2016 performance by Grupo EmpreZa symbolizes MAR's commitment to the history of slavery.

In parallel to these initiatives, the city's cultural programming presents initiatives for discussion and insertion of Afro-Brazilian art in exhibitions. In 1990, Casa França-Brasil exhibited *Portraits of Bahia* with photos of Verger, drawings by Carybé and African pieces from its collections. In 2016, the *Orishas* exhibition⁶ historically reviews 1990, promoting rereading of modern and contemporary production. There, the Afro-Brazilian theme was explored from various perspectives: African ancestry and religiosity allied with themes of identity, representation, and socio-cultural condition.

Importantly, the modern fascination with African descent culture brought the debate about heritage and the recognition of non-Western religions, but the relationship with their material culture was anchored in colonizing premises. The imprints of candomblé are in Jorge Amado's *Jubiabá* and *Bahia de Todos os Santos*, Glauber Rocha's *Barravento*, Abdias Nascimento's Experimental Theater of the Black, Baden Powell and Vinicius de Moraes' *Afro-sambas* album and in the works



de cultura visual, que inclui núcleos étnicos da formação social do Brasil: indígena, afro, português, judaico, árabe, nipônico, chinês, entre outras. O MAR constituiu um Brasil integral. Graças ao esforço pessoal do diretor Paulo Herkenhoff, sem uma peça doada pela Prefeitura, o MAR buscou doadores particulares e criou um acervo afro-brasileiro ímpar. Estes doadores manifestaram interesse em criar um acervo para o MAR e não doar para qualquer instituição municipal. Este é o mais importante acervo afro-brasileiro num museu geral da história da cultura do país, com mais de 300 manuscritos da escravidão e outras 300 peças e obras de arte. Seria um desastre transferir peças do acervo do MAR para o MHCAB, pois o projeto do MAR é retirar a cultura afro-brasileira do gueto das instituições monográficas. A performance

Vila Rica 2016 pelo Grupo Empreza simboliza o empenho do MAR com a história da escravidão.

Em paralelo a essas iniciativas, a programação cultural da cidade apresenta iniciativas de discussão e inserção da arte afro-brasileira em exposições. Em 1990, a Casa França-Brasil expôs Retratos da Bahia com fotos de Verger, desenhos de Carybé e peças africanas de suas coleções. Em 2016, a exposição *Orixás*⁶ revê historicamente 1990, promovendo releituras da produção moderna e contemporânea. Ali, o tema afro-brasileiro foi explorado sob várias perspectivas: ancestralidade e religiosidade africanas aliadas a temas de identidade, representação e situação sociocultural.

Importante destacar que o fascínio moderno pela cultura afrodescendente trouxe o debate sobre



of Verger, Carybé, Agnaldo dos Santos, Rubem Valentim and Mestre Didi, who, being an artist and priest, made the cultural boundaries of art undefinable. The work of Umbanda artist and priest Ronaldo Rego also has a similar position. *Orishas* deepened the debate on the diaspora legacy of slavery (violence and inequality), converted into clamor, chants and words of faith, protection, and good omens. In the worship of the orishas, Brazilians are renamed, earn amulets, maintain an intense relationship with Africa, recognize ancestral parents, adorn themselves and become *odara*. They bring beauty away from colonialist ideas and inaccessible models, but as a gift to be shared, an “axé”. In art and society, *candomblé* means the singular moment of symbolic reconfiguration, in which forms, colors, and elements are released, played, celebrated and experienced. The force of the “emi” (the air emitted by the body) weaves links across oceans to

reaffirm the perhaps first human condition: knowing that we are not alone. Afro-Brazilianness today exceeds the *popular/erudite* limit that restricted Heitor dos Prazeres, Maria Auxiliadora, Louco, and Chico Tabibuia. The 21st century innovates; social networks are the tool for belonging to the Afro-Brazilian universe and to the recognition of identity ties by the terreiro people. Arjan Martins, Ayrson Heráclito, Dalton Paula, Rosana Paulino, Aline Mota, Helô Sanvoy, Tiago Sant’Ana, Yhuri Cruz, Milena Lizia, Moisés Patrício, Panmela Castro, SaraElton Panamby, Mulambö and Coletivo Trovoa, among many others, update Afro-Brazilian heritages and accept hybridity and contamination.

The artist Wuelyton Ferreiro uses the tradition of the execution of orishas settlements, but with free interpretation of the objects, according to function, art and religiosity: terreiros, markets, and samba rounds. Always in metal,⁷ they

Tiago Sant’Ana

Bejê Oró #3, 2013

Fotografia, diptico (pigmento mineral sobre papel de algodão) [Photography, diptych (mineral pigments on cotton paper)], 105 × 70 cm cada [each]
Coleção do artista [Artist’s collection]

> Ronaldo Rego

Casinhas dos Erês [Erês little houses], 1992

Madeira policromada [Polychrome wood], 90 × 60 × 14 cm cada
Coleção [Collection] Museu Afro Brasil, São Paulo
Foto [Photo] Rômulo Fialdini

patrimonialização e reconhecimento das religiões não ocidentais, mas a relação com sua cultura material esteve ancorada em premissas colonizadoras. Marcas do candomblé estão em Jubiabá e Bahia de Todos os Santos de Jorge Amado, em Barravento, de Glauber Rocha, no Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento, o disco Afro-sambas, de Baden Powell e Vinícius de Moraes e na obra de Verger, Carybé, Agnaldo dos Santos, Rubem Valentim e Mestre Didi, que, sendo artista e sacerdote, tornou indefiníveis as fronteiras culturais da arte. A obra do artista e sacerdote da Umbanda Ronaldo Rego também tem posição semelhante. *Orixás* adensou o debate do legado da diáspora da escravidão (a violência e a desigualdade), convertido em clamor, cânticos e palavras de fé, proteção e bons presságios. No culto aos orixás, os brasileiros são renomeados, ganham amuletos, mantêm intensa relação com a África, reconhecem pais ancestrais, adornam-se e ficam odara. Trazem a beleza longe de ideias colonialistas e modelos inacessíveis, mas como dádiva a ser partilhada, um “axé”. Na arte e na sociedade, o candomblé significa o singular momento de reconfiguração simbólica, em que formas, cores e elementos são lançados, jogados, festejados e experimentados. A força do “emi” (o ar emitido pelo corpo) tece elos que atravessam oceanos para reafirmar a talvez primeira condição humana: saber que não estamos sós. A afro-brasilidade hoje ultrapassa o limite popular/erudito que restringiu Heitor dos Prazeres, Maria Auxiliadora, Louco e Chico Tabibuia. O século XXI inova, as redes sociais são a ferramenta para o pertencimento ao universo afro-brasileiro e reconhecimento de vínculos identitários pelo povo de terreiro. Arjan Martins, Ayron Heráclito, Dalton Paula, Rosana Paulino, Aline Mota, Helô Sanvoy, Tiago Sant’Ana, Yhuri Cruz, Milena Lízia, Moisés Patrício, Panmela Castro, SaraElton Panamy, Mulambö e Coletivo Tróvoa, entre tantas e tantos, atualizam heranças afro-brasileiras e assumem hibridismos e contaminações.



O artista Wuelyton Ferreiro recorre à tradição da execução de assentamentos de orixás, mas com livre interpretação dos objetos, conforme a função, a arte e a religiosidade: terreiros, mercados e rodas de samba. Sempre em metal,⁷ eles incorporam indícios simbólicos. Quase sempre, a peça se faz de forma direta, como se forjada de modo arcaico e, raramente, aparece a ideia de fundição. O gesto de Wuelyton se faz em contato com os modos tradicionais da forja, pois gosta de mostrar que usa carvão para esquentar e amolecer o metal, e consegue, de modo muito original, dobras, vincos e torsões, onde as imagens de pássaros, por exemplo, se formam de uma única vez, sem o uso de chapas, como na tradição exemplar de José Adário, ferreiro baiano, também conhecido como Zé Diabo.

Os terreiros de candomblé são o ponto de observação da polifonia estética afrodiaspórica, como



incorporate symbolic clues. Almost always, the piece is made directly, as if forged in an archaic way and rarely does the idea of casting appear. Wuelyton's gesture is in contact with the traditional ways of the forge, as he likes to show that he uses coal to heat and soften the metal, and manages, in a very original way, folds, creases and torsions, where bird images, for example, are formed at once, without the use of plates, like in the exemplary tradition of José Adário, a blacksmith from Bahia, also known as Zé Diabo.

Candomblé terreiros are the vantage point of Afrodiasporic aesthetic polyphony, as for Thiago Ortiz and *Treme Terra* by Aderbal Axogum. Beyond the official circuit of art, the daily life of the orishas houses of worship demands pieces of the afro strain in ancestral interpretation.

Perhaps we can say that a vast tradition was fostered by these terreiro artists. Anthropologists detected African pieces in the terreiro's reserved places, in orisha quarters in the shed in the early twentieth century. Specificities arise according to the spiritual composition of the subject, underlines the honorary positions of the said Oloyé. Mestre Didi produced Obaluaê xaxarás⁸ for ritual functions. Artistic interpretations relate to the concept of the person in candomblé: the same orisha may acquire distinct characteristics according to the so-called "qualities" of the entity, and the concept of *self* is split, as in psychoanalytic theory, but of a different order. A priest, according to the orishas surrounding his *eledá* (fundamental nucleus of his body), receives interdictions and orientation for the colors and the combination with

Arjan Martins

Sem título [Untitled], 2018
Acrílica sobre tela [acrylic on canvas],
160 × 240 cm (diptico [diptych], 160 × 120 cm
(cada[each])
Foto [Photo] Pedro Agilson

> Yhuri Cruz

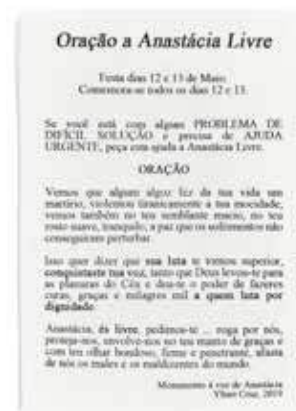
Monumento à voz de Anastácia [Monument
to the voice of Anastácia], 2019
Santinho [Small devotion card]
Foto [Photo] Fernanda Carvalho

para Thiago Ortiz e Treme Terra de Aderbal Axogum. Para além do circuito oficial da arte, o dia a dia das casas de culto aos orixás demanda peças de estirpe afro em interpretação ancestral. Talvez possamos afirmar que uma vasta tradição foi fomentada por esses artistas de terreiro. Antropólogos detectavam peças africanas em locais reservados dos terreiros, em quartos de orixá no barracão no início do século XX. Especificidades surgem conforme a composição espiritual do sujeito, sublinha os cargos honoríficos dos ditos Oloyé. Mestre Didi produzia xaxarás de Obaluaê⁸ para funções rituais. As interpretações artísticas se relacionam ao conceito de pessoa no candomblé: um mesmo orixá pode adquirir características distintas, de acordo com as denominadas “qualidades” da entidade, e o conceito do “eu” sofre cisão, tal qual na teoria psicanalítica, mas de outra ordem. Um sacerdote, segundo os orixás que cercam seu eledá (núcleo fundamental de seu corpo) ganha interditos e orientações para as cores e a combinação com preceitos. Welynton Ferreiro se coloca atento a tais detalhes. Varia na interpretação de cada entidade e busca nos itãs⁹ os componentes que devem constar na escultura, pois, para além do visível, a trama de relações nunca termina.

As pinturas de Arjan Martins reconfiguram cenas de senhoras que portam bacias de alumínio com frutas, comuns em mercados pelo Brasil. Torsos e lenços na cabeça, colares de missanga e cores vibrantes evidenciam o caráter africano. Incrições parecem aludir ao período pré-abolição, mas blusas e saias indicam que não são figuras do século XIX. As batas, características das negras de ganho no Rio ou na Bahia daquela época, são substituídas por blusas t-shirts de malha. Assim, as personagens não se situam numa África ancestral ou no porto do Rio, um local onde trabalhavam. No final dos 1990, poucos negros participavam da cena artística carioca. Eles eram ignorados nos projetos do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil

da Pontifícia Universidade Católica (PUC), formadora de teoria e crítica de arte. Antes de Arjan, a produção que se aproximava do Afro-Brasil era a série de Beatriz Milhazes dedicada à Estação Primeira de Mangueira. Milhazes, diferente de Arjan, lidava com signos amplos, prática da pintura da geração 80, unindo colunas gregas e frutas tropicais. Arjan compunha uma geração formada majoritariamente por brancos, mas que se envolvia em debates afro-brasileiros, como religiosidade e violência, distantes das artes. Com repertório de signos afro-religiosos em intervenções urbanas, os anos 2000 apresentam Ronald Duarte com Nimbo-Oxalá, a etérea nuvem feita com os gases de extintores de incêndio, e Alexandre Vogler, com um tridente de Exú. Destaque-se que a presença da arte em intervenções urbanas será recorrente no Rio, quase como vocação expandida do que acontecera à geração de Hélio Oiticica.

Arjan põe um foco no elemento mapa, para negociar a consciência de uma diáspora densa que ainda segrega os negros em guetos como os morros e favelas cariocas. Em seus mapas, linhas de orientação, rosa dos ventos e a cruz de Caminha. As rotas de conquistas coloniais inscrevem o tráfico de seres escravizados no Atlântico. Surgem rostos de crianças negras. A mão na boca ou a boca coberta por máscara de metal remete à escrava Anastácia, personagem recentemente reinterpretada por Yhuri Cruz, liberando-a





precepts. Welynton Ferreiro pays attention to such details. He differs in the interpretation of each entity and searches in itãs⁹ the components that must be included in the sculpture, because, beyond the visible, the web of relationships never ends.

A predominantly black and white painting by Arjan Martins reconfigures the scene of ladies who carry aluminum fruit bowls, common in markets across Brazil. Torsos and headscarves, beads necklaces and vibrant colors show the African nature. A numbering such as “1850” seems to allude to the pre-abolition period, but blouses and skirts indicate that they are not 19th-century figures. The gowns, characteristic of black women in Rio or Bahia at that time, are replaced by knitwear

T-shirts. Thus, the characters are not located in an ancestral Africa or the port of Rio de Janeiro, a place where they worked. In the late 1990s, few blacks participated in the Rio de Janeiro art scene. They were ignored in the projects of the Specialization Course in History of Art and Architecture in Brazil at the Pontifical Catholic University (PUC), which educates theory makers and art critics. Before Arjan, the production approaching Afro-Brazil was Beatriz Milhazes’ series dedicated to Estação Primeira de Mangueira. Milhazes, unlike Arjan, dealt with broad signs, the practice of 80’s painting, uniting Greek columns and tropical fruits. Arjan was part of a mostly white generation, but engaging in Afro-Brazilian debates, such as religiosity

and violence, far from the arts. With repertoire of Afro-religious signs in urban interventions, the 2000s feature Ronald Duarte with *Nimbo-Oxalá*, the ethereal cloud made of fire extinguisher gases, and Alexandre Vogler, with an Exú trident. It is noteworthy that the presence of art in urban interventions will recur in Rio, almost as an expanded vocation of what had happened to the generation of Hélio Oiticica.

Arjan focuses on the *map* element to negotiate the consciousness of a dense diaspora that still segregates blacks into ghettos like the hills and favelas of Rio. On his maps, there are guidelines, the wind rose, and the Caminha’s cross. The routes of colonial conquest inscribe the trafficking of enslaved beings in the Atlantic.

das mordanças. A boca da criança, em Arjan, é circundada por lábios grossos, característica étnica que inspira o preconceito racial. A mão na boca recorda o banzo (“aldeia” em quimbundo) e assim, nomeava uma atitude suicida, a saudade dos negros que comiam terra até morrer, quando privados da liberdade. Arjan lida com signos que resumem a presença histórica do negro do Rio. Cenas de mulheres trabalhando no mercado aparecem desde os registros dos viajantes, vendendo angu, ervas e mingau. Arjan trata a rua, na história do negro no Rio de Janeiro, como um local de negociação, conquista e manifestação de saberes, da religiosidade e da festa.

Maxwell Alexandre, outro representante da arte afrocarioca no século XXI, se formou em design na PUC-RJ. Morador da Rocinha, sua mãe é empregada doméstica evangélica. Ele provém, então, de um “cenário cultural sincrético” (Canclini). Negro, faz intervenções urbanas, pinturas murais, referendando-se em Keith Haring. Seu processo atesta o resultado da política de cotas na universidade. O pintor aborda

elementos conceituais e palavras do duro cotidiano, desde o emblema da Prefeitura do Rio, as faixas azuis dos uniformes escolares, caixas d’água, a padronagem com ondas de piscina de plástico. A arte de Maxwell põe em jogo cenas e saberes heterogêneos. Nas redes sociais, ele se descreve como “oriundo do preto, do cinza, da sujeira, do asfalto. Sou personagem íntegro da cidade, do Rio de Janeiro, da favela, da Rocinha, da cultura urbana” – em mistura de cor e etnicidade, ambiente e território. A força evangélica nas classes populares é questionada por Maxwell como “eu sou a própria oração”, “o pecado é o alimento da vida” e “que Deus me livre de Jesus”.¹⁰ O fenômeno da favela em Milton Santos é a ideia de cidade local, onde a cultura excedente se faz a partir do encontro entre fatores externos e internos à coletividade.¹¹ Maxwell articula pertencimento, herança e orgulho étnicos. Sua produção se afeta nos contatos com a PUC e o Parque Lage, pela cultura do skate e o cotidiano da favela. Sua obra expõe cenas comuns com armas e crianças negras com cabelos coloridos. Numa, o título *Reprovados*

< **Ronald Duarte**

Nimbo-Oxalá, 2004/2014

Performance no [Performance at] Parque Lage

Foto [Photo] Fernando Leite

Mulambó

Seleção [National team], 2018

Guache sobre papelão e fita crepe [Gouache on cardboard and tape], 120 × 150 cm

Coleção do artista [Artist’s collection]

Foto [Photo] Daniela Paoliello



Black children's faces appear. The hand on the mouth or the mouth covered by a metal mask refers to the slave Anastasia, a character recently reinterpreted by Yhuri Cruz, freeing her from the gags. The child's mouth in Arjan is surrounded by thick lips, an ethnic feature that inspires racial prejudice. The hand in the mouth recalls the *banzo* ("village" in Kimbundu) and thus named a suicidal attitude, the longing of black people who ate soil to death when deprived of their liberty. Arjan deals with signs that summarize the historical presence of the black from Rio. Scenes of women working in the market selling polenta, herbs, and porridge appear in travelers' records. Arjan treats the street, in the history of black people in Rio de Janeiro, as a place of negotiation, conquest, and manifestation of knowledge, religiosity, and celebration.

Maxwell Alexandre, another representative of Afro-Brazilian art in the 21st century, graduated in design at PUC-RJ. He is a resident of Rocinha, and his mother is an evangelical maid. He comes, then, from a "syncretic cultural scene" (Canclini). Black, he makes urban interventions, murals, making reference to Keith Haring. His process attests to the outcome of the university's quota policy. The painter discusses conceptual elements and words of the hard every day, from the Rio City Government emblem, the blue stripes of school uniforms, water tanks, to the pattern with plastic pool waves. Maxwell's art brings into play heterogeneous scenes and knowledge. In social networks, he describes himself as coming "from the black, gray, dirt, asphalt. I am an integral character of the city, of Rio de Janeiro, of the favela, of Rocinha, of urban culture" – in a mixture of color and ethnicity, environment and territory. The evangelical power over the popular classes is questioned by Maxwell as "I'm the prayer itself," "sin is the food of life," and "may God deliver me from Jesus."¹⁰ The favela phenomenon in Milton Santos is the idea of a local city, where the surplus culture is based on the

meeting between external and internal factors in the community.¹¹ Maxwell articulates ethnic belonging, heritage, and pride. His production is affected by the contacts with PUC and Parque Lage, by the skate culture and the daily life of the favela. His work exposes common scenes with guns and black children with colored hair. In one, the title *Reprovados* [students who fail] alludes to school performance and the community's position in relation to the elites and public policies. Maxwell resignifies the precariousness of the material. He creates what Wittgenstein called tautology, in the process of code feedback. "I've been using latex mostly, but black skin is painted with grease, bitumen, asphalt, and henna – hair straightening cream," says Maxwell. Grease and henna allude to the prejudiced game of blackface practice, sometimes denounced by black movements, but common in theater shows, Hollywood musicals and Carioca chanchadas that consisted of changing the color of the face of actors and actresses with black ink. In the art and life axis, Maxwell makes visible materials and methods of a surplus daily life, acts within his own mobility without the need for exogenous interpreters, the forged Brazilianness in the Master's house or the nationalism that had served the cruelest repression. This Afro-carioca production operates in proximity to visual signs that place the mechanisms of subordination and belonging in new critical keys.

Recognition of Cais do Valongo and surrounding areas as a Cultural Heritage of Humanity by UNESCO had, among its greatest supporters, the Afro-descendant artist and anthropologist Milton Guran, who argues that "the Brazilian State owes to the African matrix a national museum that recounts the history of the slave trade and the enslaved Africans in Brazil and the Americas, to give visibility to their achievements and to establish an effective dialogue with the other countries involved in the African Diaspora in the Americas and Africa."¹²



Maxwell Alexandre

A noiva – Igreja do Reino da Arte [The bride – Church of the kingdom of Art], 2019
Santinho [Small devotion card]

> **Éramos as cinzas e agora somos o fogo**, da série **Pardo é papel** [We were ashes and now we are fire, from the "Brown is paper" series], 2017 / 2018
Látex, graxa, henê, betume, corante, caneta esferográfica, grafite, carvão, vinílica, acrílica e vara de óleo sobre papel pardo [latex, grease, henna, bitumen, pigment, ballpoint pen, graphite, charcoal and vinylic and acrylic painting and oil stick on brown paper], 320 × 476 cm
Foto [Photo] Pedro Agilón



alude ao rendimento escolar e à posição da comunidade frente às elites e às políticas públicas. Maxwell ressignifica a precariedade do material. Ele cria o que Wittgenstein chamou de tautologia, em processo de retroalimentação dos códigos. “Tenho usado látex majoritariamente, mas a pele negra é pintada com graxa, betume, asfalto e henê – creme para alisamento de cabelo”, diz Maxwell. Graxa e henê aludem ao jogo preconceituoso da prática do *black face*, ora denunciada por movimentos negros, mas comum em espetáculos de teatro, musicais de Hollywood e nas chanchadas cariocas que consistia na troca de cor do rosto dos atores e atrizes com tinta preta. No eixo arte e vida, Maxwell torna visíveis materiais e métodos de um cotidiano excedente, age dentro da própria mobilidade sem necessitar de interpretes

exógenos, da brasilidade forjada na casa grande ou no nacionalismo que servira à mais cruel repressão. Esta produção afrocarioca opera em proximidade de signos visuais que situam os mecanismos de subalternidade e pertencimento em novas chaves críticas.

O reconhecimento do Cais do Valongo e de áreas adjacentes como Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco, teve entre seus maiores defensores, o artista e antropólogo afrodescendente Milton Guran, que argumenta que “o Estado Brasileiro deve à matriz africana um museu nacional que recontre a história do tráfico de escravos e dos africanos escravizados no Brasil e nas Américas, para dar visibilidade às suas realizações e estabelecer um diálogo efetivo com os demais países envolvidos na Diáspora Africana nas Américas e na África.”¹²

Cidade das Quebradas, o vagão das mulheres

Heloísa Buarque de Holanda

City of the Broken, the womens's car

Around 1993-1994 I started to perceive some signs of turbulence within the exclusive and white scenario of Brazilian culture.

Funk music was already ruling the young middle class parties, as well as the modulated frequency radios, and its main audience were classes A and B. There were spectacles like *Cobertores* (Blankets) about the reality of street children; or the rehearsal on solidarity, which, according to its choreographer Carmen Luz, had a cast formed by children from the Andaraí Hill; or *A dança das marés* (The dance of tides) by Ivaldo Bertazzo, in which 62 young residents of the Maré Complex (11-12 years old) translated their own stories into motion; these examples, among a surprising number of different events, fill up the audience of theaters and catch the attention of the critics. A strong example is *Nós do Morro* (We from the Hill), which ravishes the Shell Theater Award at this time with the piece *Machadiando*, the group's eighth theatrical production. In sequence, the novel written by Paulo Lins, *Cidade de Deus* (City of God) leads the list of best sellers and his film adaptation competes in the Oscar. Even the selective fashion world bows down to the styling and know-how of *Coopa Roca*, the Rocinha artisans collective, that steadily steps of the Fashion Week catwalk under strong applause, one of the most important fashion events in the country.

This picture illustrates part of the atmosphere of the late 1990s in the city of Rio de Janeiro. The reactions known are still timid and confusing. The press reports the emergence of the peripheral culture as a novelty in the city's cultural scenario. The most skeptical think it is a fad launched by a temporary journalistic agenda. The more orthodox scholars doubt the quality of this new cultural wave, consequently questioning the phenomenon's extent and its permanence as it has been depicted in publications and comments throughout the media and in strongholds associated with the third sector, as well as in the activist segments that raise the subject and/or cause of cultural inclusion. For intellectuals, by contrast, this was not an easy matter.

1993 was also the year in which two historic massacres occurred in Rio de Janeiro: the police killed 20 street children on the entrance stairs of the Candelária Church at city center and, just one month later, 40 residents of Vigário Geral, a community on the outskirts of the city. Concomitantly, earlier movements on behalf of citizenship have deepened their ranks and a political articulation regarding police violence begins within the intellectuals. At the same time, the middle class starts to show interest, or even curiosity, to know more about life in the favelas. Still, the culture of the periphery starts to gain visibility and move towards the center, with very particular characteristics.

How would it be possible to build an approximation with this proactive, self-

sufficient and emerging cultural production that intends to act, even without State support, and shows effective autonomous political and cultural strength?

The different forms of activism available up to this point used to satisfy the middle-class intellectual (including me) and his/her revolutionary desire. With the emergence of this picture, such forms turned minimally insufficient.

I realized then that one possible way would be to abandon once and for all the center-periphery paradigm. I started pursuing the *interdependence* between the many poles that the city presents. That is, observe the *diversity*, which is not necessarily equal to *inequality*. Rather, face inequality from the *strength* of differences, and bet, above all, in the encounters within the broken city.

It was precisely when I was provided with these feelings that I arrived in *hip hop*: the intellectual vanguard of the periphery cultural movements.

The culture I found in the peripheries didn't look like what was said in the newspapers and magazines of that time. I saw a culture with very well-defined goals, pushing its prior agenda forward with tenacity: the promotion of visibility not only of their artistic products, but also of the precarious context, unsupported by the public policies ruling their lives.

As an example, we can think of the rapper MV Bill, who promoted an impressive exhibition of the video clip *Soldados do morro* (Soldiers of the Hill), in 2001, in

Foi por volta de 1993-4 que comecei a perceber alguns sinais de turbulência no cenário branco e exclusivo da cultura brasileira.

O funk dominava as festas jovens de classe média, bem como as rádios de frequência modulada, cuja audiência são as classes A e B; espetáculos como *Cobertores*, sobre a realidade dos meninos de rua; ou um ensaio sobre a solidariedade, como define sua coreógrafa Carmen Luz, com um elenco formado por crianças do morro do Andaraí; ou *A dança das marés*, de Ivaldo Bertazzo, em que 62 jovens de 11 a 12 anos, moradores do Complexo da Maré, traduzem em movimento suas próprias histórias; esses, dentre mais um número surpreendente de eventos, lotam as plateias dos teatros e chamam a atenção da crítica. Um forte exemplo é o *Nós do Morro*, que arrebatou, nessa hora, o Prêmio Shell de Teatro com *Machadiando*, oitava produção teatral do grupo. O romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, lidera a lista de mais vendidos, e sua adaptação para o cinema concorre ao Oscar. Até mesmo o seletivo mundo *fashion* se curva ao estilismo e ao *know how* da Coopa Roca, a cooperativa de artesãs da Rocinha, que pisa com firmeza na passarela da Fashion Week, um dos mais importantes eventos do mercado de moda do país, sob fortes aplausos.

Esse quadro dá um pouco o clima do final dos anos 1990 na cidade do Rio de Janeiro. As reações ainda são tímidas e um pouco confusas. A imprensa noticia a emergência da cultura periférica como novidade na cena cultural da cidade. Os mais céticos acham que se trata de modismo lançado por uma agenda jornalística passageira. Os acadêmicos mais ortodoxos duvidam da qualidade e, portanto, da permanência dessa nova onda cultural – duvidam, inclusive, do porte do fenômeno tal como divulgado e comentado na mídia e em redutos ligados ao terceiro setor e a segmentos ativistas que levantam a questão e/ou bandeira da inclusão cultural. Para os intelectuais, não se tratava de assunto fácil.

1993 foi também a data de duas históricas chacinas no Rio de Janeiro: o assassinato, pela polícia, de 20

meninos de rua nas escadas da Igreja Candelária, no centro da cidade, e, apenas um mês mais tarde, de 40 moradores de Vigário Geral, comunidade da periferia da cidade. Coincidentemente, movimentos anteriores pela cidadania engrossam suas fileiras, começa uma articulação política dos intelectuais sobre a violência policial e, paralelamente, cresce o interesse, ou mesmo a curiosidade, da classe média sobre a situação da vida nas favelas. Ainda nessa época, a cultura da periferia começa a ganhar visibilidade e se deslocar em direção ao centro, com características bastante particulares.

Como seria possível uma aproximação com essa produção cultural emergente, *pró-ativa*, *autossuficiente*, que pretende agir, mesmo sem o apoio do Estado, e que mostra efetivas forças política e cultural autônomas?

As formas de ativismo com as quais o intelectual de classe média (como eu) até então satisfazia seu desejo revolucionário, nesse quadro, pareciam não se sustentar minimamente. Percebi que um caminho possível seria abandonar de vez o paradigma centro-periferia. Comecei a perseguir a *interdependência* entre os diversos polos da cidade. Observar a *diversidade* que, não necessariamente, é igual à desigualdade. Ou melhor, enfrentar a desigualdade a partir da *força* das diferenças. Apostar, sobretudo, nos encontros da cidade partida.

Foi munida desses sentimentos que cheguei ao *hip hop*: a vanguarda intelectual dos movimentos culturais da periferia.

A cultura que encontrei nas periferias não era o que se dizia nos jornais e revistas daquela época. O que eu via era uma cultura com metas bastante definidas, encaminhando, com garra, sua agenda prioritária: a promoção da visibilidade não só de seus produtos artísticos, mas também do contexto precário e desassistido pelas políticas públicas em que viviam.

Como exemplo, podemos pensar no caso do *rapper* MV Bill, que promoveu uma exibição impactante do videoclipe *Soldados do morro*, de 2001, no Fantástico.

the Sunday evening TV show. In national network, the clip highlighted, through shocking images, the drama that some teenagers live, armed with machine guns, working in “*bocas de fumo*” (places where drugs are sold). It was a crucial complaint, as 90% of the work in the drug trafficking is done by teens with 9-18 years old. This exhibition provoked a national commotion, placing the problem of the high incidence of minors in drug trafficking in the country’s cultural and political agenda, also demonstrating the importance of what rappers call “information trafficking,” that is, the intensive circulation of news and information regarding people’s lives in low-income communities.

Hip hop culture identifies itself as culture with attitude. By attitude, there is a general understanding of art forms committed to the transformation of its surroundings. It is not by chance that the Jamaican acronym RAP, that stands for rhythm & poetry, has been transformed by the Brazilian hip hop: into rhythm, poetry and politics.

From this point emerges the figure of the artist-citizen: one whose work of art is inseparable from his/her commitment to the transformation of his/her territory. Besides this framework, we also discover that the Brazilian hip hop is much more expanded than the North American and European movements. Traditionally, there are only four main elements in hip hop culture: the rap, the MC, graphite and break dance. We include the knowledge, which is called the *fifth element*, in addition to literature and basketball. The importance of knowledge initially came from the valorization of the local culture’s history and its racial roots, which probably generated the need to search for more information and knowledge. The organic knowledge then becomes valued and experienced as an integral part of hip hop culture, frequently referenced for its structural and political value. As Jéssica Balbino asserted, a representative of the Zulu Nation in Brazil, “there is no hip hop without knowledge, without reading or writing”.

In hip hop, the notion of territory becomes central in all of its political manifestations and artistic expressions. In hip hop universe, in addition to the functional idea of territory, we also have the ZIP code, which seems to me the definition, in this case, of a minimal unit, a shorter version of city. It is interesting to observe how the ideas of territory and ZIP code, although extremely localized, do not seem to diminish in any form the geopolitical impact of hip hop actions and interventions. Within this universe, I even came across an “inner phenomenon in the phenomenon,” which is the very strong presence of women in this area. At that time, we already represented a large portion of the field, but had not seen yet Karol Conka and the so called “*geração tombamento*.” The pioneers were Tati Quebra-Barraco, Nega Giza, Ana Cristina, Mônica, Kelly, Danielle, among others. They are divided between rappers whose diction is extremely politicized and *funkeiras* (funk authors/singers) who have a rebel attitude. Tati Quebra-Barraco is a funk pioneer, who was last month in Berlin and who was the first woman to stand out in the “*batidão*” (giant beat), which was mainly dominated by men before her.

Tati’s performance – whose name “Quebra-Barraco” is a jargon from the periphery meaning “the act of sexual intercourse” – seduces and disturbs. She enters the stage, shouts her catchphrase “Jesusuuuuus”, shoots highly sexual phrases, breaks prejudices, and asks for equality between men and women, invariably leaving the crowds ecstatic.

In her private life, Tati never gives interviews, she is married and a mother of 3 children – one of them is a newborn and known as “Mila Quebra-Berçário” (Mila, nursery breaker) – and, as Tati said, she is a dedicated spouse and housewife. On stage, accompanied by a ringing rhythm and sampled symphonic strings, she transmutes herself into the hurricane woman who, just as a revolving machine gun, delivers her outflows and battle cries. Tati, being a model for other rappers, makes

the kind “*cachorra com atitude*” (a “bitch” with attitude), who screams what no one would and boasts about her power.

Convinced that they wouldn’t just reverse the situation of the male chauvinist ethos, Tati and her followers preceded building a social complaint towards violence and male chauvinist, which is an act of critically seizing the sexual brutality they experience on the daily basis. These are opposed by the *rappers*, a group led by Nega Giza, who relishes equal prestige with her serious and performative voice of high communicative impact, whose rap does not use bad words or sexual speeches to attract the public. Giza rejects the American rap, she calls it “*babinha music*” (drool music), comparing it to national rap, which would be a committed rap, not just art, but much more – it is a transformative and pedagogical attitude in response to the *status quo*. Giza defines herself as a 24-hour hip hop activist, as well as a feminist who militates against the role of woman as an object, as a domestic woman, all in favor of the revolutionary black woman. Whether it is Tati, manipulating the male chauvinist system (or denouncing the violence environment that invades women’s space), or Giza, a warrior, wielding the flag of change, the fact is that they both mark that something important is taking place, promoting decisive political openings for low-income women.

Historically seen as the “Broken City”, Rio de Janeiro ends the century experiencing the opening of some channels of articulation between territories impenetrable until these days.

Ana Stewart

Série *Meninas do Rio* [Girls from Rio], 1998
Fotografia [Photograph]
Cortesia [Courtesy] Galeria da Gávea



Soldados do morro revelou, em rede nacional, por meio de imagens chocantes, o drama de adolescentes, armados de metralhadoras, trabalhando nas bocas de fumo – denúncia importante, na medida em que 90% do trabalho no tráfico é feito por menores, a partir dos nove anos. Essa exibição, que provocou uma comoção nacional, colocou o problema da alta incidência de menores no tráfico na pauta cultural e política do país, além de comprovar a importância do “tráfico de informação”, como é chamada, pelos rappers, a disseminação intensiva de notícias e dados sobre a vida nas comunidades de baixa renda.

A cultura *hip hop* se autoidentifica como cultura com *atitude*. Por *atitude*, são entendidas formas de arte comprometidas com a transformação de seu entorno. Não é por acaso que a sigla jamaicana RAP, para *rythm & poetry*, teve sua leitura transformada

pelo *hip hop* brasileiro: foi transformada em ritmo, poesia e política.

Nasce, então, a figura do artista-cidadão: aquele cuja arte é indissociável de seu compromisso com a transformação de seu território. Nesse quadro, também ocorre a descoberta de que o *hip hop* brasileiro é bem mais expandido do que os movimentos norte-americanos e europeus. Tradicionalmente, restringem-se a quatro os elementos do *hip hop*: o *rap*, o *MC*, o *grafite* e a *break dance*. Nós acrescentamos a estes o conhecimento, também chamado de o *quinto elemento*, além de literatura e basquete. A importância do conhecimento veio, inicialmente, pela valorização da história da cultura local e de suas raízes raciais, o que gerou, provavelmente, a necessidade da busca de mais informação e conhecimento. O conhecimento orgânico passa, então, a ser valorizado e experimentado



Guy Veloso

Mulher travestida de Zé Pilintra em dia de protesto contra o Temer em 2017 na Candelária [Woman cross-dressed of Zé Pilintra in a protest day against president Temer in 2017 at Candelaria (downtown)]

como parte integrante da cultura *hip hop*, sendo frequente a insistência em seu valor estrutural e político. Como sublinha Jéssica Balbino, representante da Zulu Nation no Brasil, “não há *hip hop* sem conhecimento, sem a leitura e sem a escrita”. No *hip hop*, a noção de território torna-se central em todos os seus discursos políticos e nas expressões artísticas. No universo *hip hop*, além da ideia funcional de território, encontramos também a de CEP, que me parece a definição, neste caso, de uma unidade mínima, ainda menor, de cidade. É interessante observar como as ideias de território e de CEP, ainda que hiperlocalizadas, não parecem diminuir em nada o impacto geopolítico das ações e intervenções do *hip hop*. Dentro desse universo, ainda me deparei com um “fenômeno dentro do fenômeno”, que é a atuação fortíssima das mulheres nessa área. Já eram muitas naquela época, quando ainda não existiam a Karol Conka e a “geração tombamento”. Lembro das pioneiras: Tati Quebra-Barraco, Nega Giza, Ana Cristina, Mônica, Kelly, Danielle e outras. Elas se dividem entre *rappers* de dicção extremamente politizada e funkeiras de atitude rebelde. Dentre estas últimas, ressalta-se a pioneira Tati Quebra-Barraco, que esteve no mês passado em Berlim e que foi a primeira mulher a despontar no “batidão”, antes dominado pelos marmanjos.

A performance de Tati – cujo “Quebra-Barraco” é uma gíria da periferia que significa “o ato da relação sexual” – seduz e incomoda. Ela entra no palco, grita o bordão “Jesuuuuuus”, dispara frases de alto teor sexual, rompe preconceitos, pede igualdade entre homens e mulheres e leva, invariavelmente, o público ao delírio.

Na vida privada, Tati nunca aparece em entrevistas, é casada, mãe de 3 filhos – sendo que uma é recém-nascida e conhecida como Mila Quebra-Berçário – e, segundo ela mesma, é esposa e dona de casa dedicada. No palco, acompanhada por um ritmo repicante e cordas sinfônicas sampleadas, transfigura-se na mulher-furacão que, como uma metralhadora giratória, emite

seus desabafo e gritos de guerra. Tati, modelo das demais *rappers*, faz o gênero “cachorra com atitude”, que grita o que não pode e vangloria-se de seu poder.

Convictas de que não estariam apenas invertendo a situação do *ethos* machista, Tati e suas seguidoras prosseguiram com o que percebem como sendo uma denúncia social da violência e do machismo, um ato de se apoderar criticamente da brutalidade sexual que experimentam no dia a dia. A estas se opõem as *rappers* lideradas por Nega Giza, que goza de igual prestígio, com sua voz grave e performática, de alto impacto comunicativo, cujo *rap* não tem palavrão, nem usa os recursos do discurso sexualizado para atrair o público. Giza rejeita o *rap* americano, apelidando-o de “babinha *music*”, em contraste com o *rap* nacional, que seria um *rap* de compromisso, que não é apenas arte, que vai além – que é atitude transformadora e pedagógica diante do *status quo*. Giza se define como uma militante *hip hop* 24 horas por dia, bem como feminista que milita contra o papel de mulher-objeto, de mulher doméstica, em favor da mulher negra revolucionária. Seja Tati, manipulando o sistema machista (ou denunciando o ambiente de violência que invade o espaço das mulheres), seja Giza, guerreira, empunhando a bandeira da mudança, o certo é que ambas sinalizam que algo de importante está no ar e começam a promover aberturas políticas decisivas para as mulheres de baixa renda.

Historicamente vista como a Cidade Partida, o Rio de Janeiro, encerra o século assistindo à abertura de alguns canais de articulação entre territórios até hoje impenetráveis.

Artistas e intelectuais começam a se dedicar a uma nova forma de engajamento intelectual, interagindo diretamente com as comunidades e levando uma educação profissionalizante informal aonde o conhecimento formal não chega. Como consequência, nasce uma importantíssima rede de trocas de competências culturais e visões de mundo. A nova bandeira política do momento é: o importante é agir.

Artists and intellectuals then begin to dedicate their works to a new form of intellectual engagement, interacting directly with communities and providing an informal professionalizing education to areas where the formal knowledge is usually inaccessible. As a consequence, a very important network of exchanges of cultural skills and world views emerges. The new political banner of the moment is: the important thing is to act.

There are also some notorious examples of early “*brodagem*”.² After a terrible episode of murders in the favela of Vigário Geral, Waly Salomão and Caetano Veloso go up the hill and help with the foundation of the Afro Reggae Cultural Center. They offer workshops on art, music, poetry and philosophy. Rosane Swartman, a filmmaker, also gives a film direction course for the *Nós do Morro* group, in the Vidigal Favela. Gringo Cardia, a renowned scenographer, has been directing the Spectaculo Art and Technology School since June 2000, training boys and girls from the periphery studying to become actors, dancers, illuminators, designers, costume designers, theatrical carpenters, accessories specialists, sound artists and set designers. Tetê Leal, a sociologist, creates the *Copa Rocca* in Rocinha, forming seamstresses, fashion designers and business women. Nowadays, *Copa Rocca* unites more than 80 employees, working for the major national brands, participating in international fashion shows, exporting its models to Selfridge’s and Galerie Lafayette and building collaborations with our best visual artists, such as Antônio Dias, Ernesto Neto and Carlos Vergara. Rosana Palazyan, a visual artist, is working on a co-authoring project with inmates from the João Luiz Alves School, teenagers arrested for armed robbery, drug trafficking and other crimes; their artworks are displayed in large galleries and museums.

On the other hand, another important fact to highlight is that exclusion as a subject and hip hop as a style have strongly

contaminated the artistic production and cultural events throughout the city.

In order to think about the subject evolution, we can simply look to the redirection of the current production of the national cinema and the prestige obtained by films like *Notícias de Uma Guerra Particular* (News from a Private War) (by João Moreira Salles), *Carandiru* (by Hector Babenco), *Cidade de Deus* (City of God) (by Fernando Meirelles), *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (The Little Prince Rap Against the Tallowy Souls) (by Paulo Caldas).

On style, to give just one last example, I cite Rio Fashion Week parade’s success in 2003, which took place at the Museum of Modern Art. In the occasion, the ethereal and Caucasian mood of the models gave rise to the black beauty of the Rio de Janeiro gangs that enter the walkway under applause, wearing pieces from the prestigious brand Blue Man. And it must be said that Tati Quebra Barraco was invited as the great attraction of the following Fashion Week parade.

It became clear that it was urgent to understand what is the culture that comes from the favelas, peripheries or communities.

Aiming to respond, I developed, together with the designer Gringo Cardia, the project of an exhibition in Rio de Janeiro called Periphery Aesthetics, testing, as a methodology, a shared curatorship. We called many artists from the periphery inviting them to bring what they considered beautiful in their communities to exhibit in a prestigious cultural space in the city. From a very extensive collection of materials received, we selected some objects together and set up an exhibition in the four floors of the Post Office Cultural Center in Rio de Janeiro, in 2004.

During the work development, some things became evident from the materials being brought to us. The culture of the periphery is structurally pop; it is not a “root culture”. The movement, the flow, and the

exchange between different aesthetic outlooks signaled hybridization – inventive and well resolved – between center and periphery. We started to perceive, above all, that the informal, the deviant and what is said to be problematic from the aesthetic, urbanistic, economic and social points of view, which is now experienced in the peripheries, pointed to extremely interesting solutions. There was clearly an ongoing exchange flow, customizations and even remixing as the structuring factor of that culture.

In the same way, the very constitution of favelas also involves flows and movements. Let us see: a migrant arrives at a metropolis looking for work. Since he has no possessions, he settles in a favela and goes out looking for a job in the city center. If he is lucky and obtains a job, part of the new salary returns to the place of origin, where his family is based. This flow is not exclusively associated with wages – it is, above all, a constant movement that accommodates this person’s cultural and affective experiences, thus establishing a network of interlocutions between the territory of origin (root), the territory of arrival (favela) and the territory of work (center).

In fact, a permanent movement is created encouraging the constant traffic between these different poles, which builds up the experimentation of a significant diversity of world perspectives, cultures and socioeconomic structures. Thus, we realized that the periphery is a place of arrival and movement, a place where a fascinating laboratory of hybridization and cultural re-signification takes place.

Suzana Queiroga

Nº 5, 2000

Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas], 140 × 120 cm
Coleção particular [Private collection]
Cortesia [Courtesy] Canvas Galeria de Arte



Alguns exemplos iniciais de *brodagem* são notórios. Waly Salomão e Caetano Veloso, depois de uma terrível chacina na favela de Vigário Geral, sobem o morro e ajudam a fundar o Centro Cultural Afro Reggae. Oferecem oficinas de arte, música, poesia, filosofia. Rosane Swartman, cineasta, oferece curso de direção cinematográfica para o grupo Nós do Morro, na Favela do Vidigal.

Gringo Cardia, renomado cenógrafo, dirige, desde junho de 2000, a Escola Fábrica de Espetáculos, profissionalizando meninos e meninas da periferia que estão se tornando atores, bailarinos, iluminadores, designers, figurinistas, carpinteiros teatrais, aderecistas, sonoplastas e cenógrafos.

Tetê Leal, socióloga, cria a Coopa Roca na favela da Rocinha, formando costureiras, designers e empresárias da moda. Hoje a Coopa Roca, com mais de 80 funcionárias, trabalha para as grandes grifes nacionais, participa de desfiles internacionais, exporta seus modelos para a Selfridge's e a Galerie Lafayette e atua em colaboração com nossos melhores artistas plásticos, como Antônio Dias, Ernesto Neto e Carlos Vergara.

Rosana Palazyan, artista plástica, desenvolve um trabalho em coautoria com internos de João Luiz Alves, adolescentes retidos por assalto à mão armada, tráfico de drogas e outros crimes, e seus resultados são expostos em grandes galerias e museus.



Enrica Bernardelli

Serpentinas [Serpentines], 2000

Instalação no [Installation at] Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Foto [Photo] Wilton Montenegro

In 2009, the culture of the periphery had already showed its effective actions to achieve its goals. In that short space of time, the city became aware of its power and inventiveness. For the most attentive ones, the innovative force of resources mobilized by peripheral artists and activists could even offer solutions to some of the urban, political, and cultural impasses of a city that had long been perceived as broken.

There was an urge for another step beyond artistic expression, this time toward the fifth element of hip hop: knowledge. It was important for the peripheral intellectuals to articulate themselves, as they are numerous, with the hard core of academic knowledge: the University. In

2009, together with Numa Ciro, an artist, performer and psychoanalyst fueled by an unbeatable transforming energy, I created a social technology laboratory at UFRJ called *Universidade das Quebradas* (University of the Broken).

At that time, the insistence of the peripheral culture on the structural importance of knowledge was already clear, identified as one of the biggest needs of the poor and a strategic factor for raising any project of social transformation. The actions to facilitate access to culture were now manifested, above all, as a citizen right. The University of the Broken thus assumed the mission of activating the right to enunciate these knowledges in the noble space of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ).

In light of this, we created an experimental environment of exchange between knowledges and creation practices, disguised as an extension course. The lab articulated cultural and intellectual experiences produced inside and outside the academia, it should be a space where the university and the peripheries, together, could think and create new forms of knowledge. Just as it was an action in defense of an *ecology of knowledges*, that is, a manner to reestablish the systemic balance between the various forms of vernacular (in this case, coming from the peripheries) and academic (scientific and technical) knowledge; such balance was unstructured by a long trajectory of silencing of certain forms of knowledge by the dominant ones. The search for this balance was not intended to promote the equivalence between the many different kinds of knowledge, but the inclusion of all in a *balance*.

The initial work with the University of the Broken was to shape a model of *shared production* of knowledge based on an idea of a *collective intelligence*. The agents of the University of the Broken – teachers and cultural producers from the peripheries – had to, therefore, be equivalent intellectually.

Por outro lado, também importante é o fato de que a exclusão como tema e o *hip hop* como estilo contaminaram, de maneira muito forte, a produção artística e os eventos culturais da cidade.

Como tema, basta pensar no redirecionamento da produção atual do cinema nacional e do prestígio de filmes como *Notícias de Uma Guerra Particular* (de João Moreira Salles), *Carandiru* (de Hector Babenco), *Cidade de Deus* (de Fernando Meirelles), *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (de Paulo Caldas).

Como estilo, para dar apenas um último exemplo, cito o sucesso do desfile da *Fashion Week* 2003 no Rio de Janeiro, apresentado no Museu de Arte Moderna, onde o clima etéreo e ariano das modelos dá lugar à beleza negra das gangues cariocas que entram na passarela, abaixo de aplausos, vestindo modelos da prestigiada grife Blue Man. Diga-se de passagem, que Tati Quebra Barraco foi a grande atração dos desfiles da *Fashion Week* seguinte.

Estava claro que era urgente entender que cultura é essa que vem das favelas, periferias ou comunidades. Tentando responder, desenvolvi, junto com o designer Gringo Cardia, o projeto de uma exposição no Rio de Janeiro, chamada *Estética da Periferia*, testando, como metodologia, a curadoria compartilhada. Chamamos artistas da periferia e pedimos que trouxessem o que consideravam belo em suas comunidades para ser exposto num prestigioso espaço cultural da cidade. A partir de um enorme material levantado, fizemos uma seleção de objetos, também compartilhada, e montamos a expo em quatro andares do Centro Cultural dos Correios no Rio de Janeiro, em 2004. Durante o trabalho, a partir do material que nos foi trazido, algumas coisas ficaram evidentes. A cultura da periferia é uma cultura estruturalmente *pop*. Não é uma “cultura de raiz”. O movimento, o fluxo e a troca entre diferentes olhares estéticos sinalizavam uma hibridização –inventiva e bem resolvida– entre centro e periferia. Começamos a perceber, sobretudo, que o informal,

o desviante, o que é percebido como problemático do ponto de vista estético, urbanístico, econômico e de configuração das relações sociais, hoje em prática nas periferias, apontava para soluções extremamente interessantes. Havia, claramente, um fluxo contínuo de trocas, customizações e mesmo remixes como o fator estruturante dessa cultura.

Nesse mesmo sentido, a própria constituição das favelas também diz respeito a fluxos e movimentos. Vejamos: um migrante chega a uma metrópole em busca de trabalho. Como não tem posses, instala-se numa favela e sai à procura de um trabalho no centro. Se tiver sorte e arrumar trabalho, parte de seu salário volta para o local de partida, onde está fixada sua família. Esse fluxo não é só de salários –é, sobretudo, um movimento constante que conforma suas experiências culturais e afetivas, estabelecendo uma rede de interlocuções entre o território de origem (raiz), o território de chegada (favela) e o território de trabalho (centro).

Na realidade, é criado um movimento permanente que incentiva o trânsito entre cada um desses polos, promovendo a experimentação de uma diversidade significativa de visões de mundo, de culturas e de estruturas socioeconômicas. Assim, demonstramos que a periferia é um lugar de chegada e de movimento, onde se processa um fascinante laboratório de hibridização e ressignificação cultural.

Em 2009, a cultura da periferia já tinha dito a que vinha. Nesse curto espaço de tempo, a cidade já se dava conta de sua potência e inventividade. Para os mais atentos, a força inovadora dos recursos mobilizados pelos artistas e ativistas da periferia talvez pudessem mesmo oferecer soluções pra alguns impasses urbanísticos, políticos e culturais de uma cidade que se percebia há tanto tempo como partida.

A hora pedia um outro passo para além da expressão artística, agora em direção ao quinto elemento do *hip hop*: o conhecimento. Era importante uma articulação dos intelectuais das periferias, que são



Panmela Castro

Por quê? [Why?], 2016

Performance no Museu Bispo do Rosário, durante a exposição **Das virgens aos cardumes e da cor das Auras** [performance at Bispo do Rosário Museum during the exhibition *Das virgens aos cardumes e da cor das Auras*]

Foto [Photo] Leonardo Mota

For this, we created a very thorough public notice for participants. Participants should be intellectuals, activists or mid-career artists, which should be demonstrated through personal portfolios and by a long face-to-face interview. The idea was that the process of sharing was held between two types of semi-equivalent intellectuals.

The work project of the lab foresees a structured schedule based on exchanges, offering lectures based on the humanities program, taught by the university professors, integrated to presentations, workshops and seminars offered or promoted by the “*quebradeiros*” (members of the University of the Broken), who also take part in the project management, in the creation of the activities program and in the selection of lessons and administration of activities and evaluations of the project, as well as in the maintenance of its official website.

If I can roughly summarize the mission of the University of the Broken, I would say that it is to franchise the academic space and the different academic knowledges for the peripheries, but, above all, to promote interlocution (or even interpellation) in the university knowledge systems, which historically hold very low levels of social porosity.

In this process, we’ve reached many surprises. Perhaps the most important might have been to take as a goal, through practice and listening, the great commitment of the participants from the peripheries: to reject the identification of their cultural production with the senses of exclusion and shortage, with which they definitely no longer identify themselves, and to put the peripheral culture in the place of a culture of the contemporary.

However, in this experience of the University of the Broken it also became clear how the knowledge production area is still viscerally ruled by the idea of intellectual property, besides the evidence that the intellectual field is quite responsive with respect to the “value” of the said informal knowledge, especially as exchange value. Perhaps this is the greatest difficulty as well as the biggest enchantment of the problems that we will have to face from now on in the arena of an university that is still broken.

muitos, com o núcleo duro do saber acadêmico: a Universidade. Em 2009, junto com Numa Ciro, artista, *performer*, psicanalista, dona de uma energia transformadora imbatível, criei um laboratório de tecnologia social na UFRJ, chamado Universidade das Quebradas.

Naquele momento, já estava clara a insistência da cultura periférica na importância estrutural do conhecimento, identificado como uma das grandes carências das populações pobres e fator estratégico para qualquer projeto de transformação social. As ações de viabilização do acesso à cultura se manifestavam agora, sobretudo, como um direito cidadão. A Universidade das Quebradas assumira, portanto, a missão de ativar o direito de enunciação desses saberes no espaço nobre da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Criamos, então, disfarçados de curso de extensão, um ambiente experimental de troca entre saberes e práticas de criação, articulando experiências culturais e intelectuais produzidas dentro e fora da academia. Seria um laboratório em que a universidade e as periferias, juntas, pensariam e criariam novas formas de conhecimento. Como numa ação que defendesse uma *ecologia dos saberes*, ou seja, restabelecesse o equilíbrio sistêmico entre as diversas formas de conhecimentos vernaculares (no caso, vindos das periferias) e acadêmicos (científicos e técnicos), equilíbrio este desestruturado por uma longa trajetória de silenciamento de certos saberes por formas dominantes de conhecimento. A busca desse equilíbrio não pretendeu promover a equivalência entre os diversos saberes, mas a inclusão de todos eles em um *equilíbrio*.

O trabalho inicial com a Universidade das Quebradas foi o de formatar um modelo de *produção compartilhada* de conhecimento, baseado numa ideia de *inteligência coletiva*. Os atores da Universidade das Quebradas – professores e produtores culturais das periferias – teriam, portanto, que ter alguma equivalência intelectual. Para isso, criamos um edital de seleção dos participantes, bastante criterioso.

Os participantes deveriam ser intelectuais, ativistas ou artistas em meio de carreira, o que deve ser comprovado por meio de portfólios pessoais e de uma longa entrevista presencial. A iporeia é de que o processo de compartilhamento fosse entre dois tipos de intelectuais semiequivalentes.

O projeto de trabalho do laboratório prevê um programa estruturado a partir de trocas, com palestras relativas ao currículo de humanidades, ministradas por professores universitários, articuladas a apresentações, palestras, e seminários oferecidos ou promovidos pelos “quebradeiros”, que também participam da gestão do projeto, da criação do programa de atividades e escolha das aulas e da administração das atividades e avaliações do projeto bem como de seu site oficial.

Se eu puder resumir grosseiramente a missão da Universidade das Quebradas, diria que é a de franquear o espaço e o saber acadêmicos para as periferias, mas, sobretudo, promover uma interlocução (ou mesmo interpelação) nos sistemas de conhecimento universitários cuja porosidade é, historicamente, bastante baixa.

Nesse processo, as surpresas foram muitas. A mais importante talvez tenha sido, por meio da prática e da escuta, assumir como objetivo o grande empenho dos participantes das periferias: rejeitar a identificação de sua produção cultural com os sentidos de exclusão e carência, com a qual definitivamente não mais se identificavam, e colocar a cultura da periferia no lugar de uma cultura do contemporâneo.

Entretanto, ficou também claro, nessa experiência das Quebradas, como a área da produção de conhecimento ainda é visceralmente regida pela ideia de propriedade intelectual, além da evidência de que o campo intelectual é bastante reativo no que diz respeito ao “valor” dos saberes dito informais, especialmente enquanto valor de troca. Talvez seja essa a maior dificuldade e também o maior encantamento dos problemas que teremos que enfrentar agora na arena de uma universidade ainda partida.

Uma maré de possibilidades para o Rio de Janeiro

Eliana Sousa Silva



Pedro Évora

Modelo vivo da Maré [Living model of Maré], 2017

Instalação na exposição [Exhibition view]

Travessias V, Galpão Bela Maré

Foto [Photo] Gabi Carrera

“Quem sou eu para te cantar, favela,
que cantas em mim e para ninguém a noite
inteira de sexta
e a noite inteira de sábado
e nos desconheces, como igualmente
não te conhecemos?
(...)
Tenho medo. Medo de ti, sem te conhecer,
medo só de te sentir, encravada
favela, erisipela, mal-do-monte
na coxa flava do Rio de Janeiro.
Medo: não de tua lâmina nem de teu revólver
Nem de tua manha nem de teu olhar.
Medo de que sintas como sou culpado
e culpados somos de pouca ou nenhuma irmandade.
Custa ser irmão,
custa abandonar nossos privilégios
e traçar a planta
da justa igualdade.
Somos desiguais
e queremos ser
sempre desiguais.
E queremos ser
bonzinhos benévolos
comedidamente
sociologicamente
mui bem comportados.
Mas favela, ciao,
que este nosso papo
está ficando tão desagradável.
Vês que perdi o tom e a empáfia do começo?”

Favelário Nacional,
Carlos Drummond de Andrade (*Corpo*, 1984)

O objetivo do presente artigo é, especialmente, apresentar uma favela carioca a um público que não a conhece presencialmente; no máximo, percebe-a a partir de determinadas representações hegemônicas na cidade. A poesia genial de Drummond nos remete a muitas questões que ainda hoje estão postas quando miramos essas percepções sobre como vivem os moradores dos espaços periféricos. Como assinala a *Carta da Maré – manifesto das periferias*,¹ a dinâmica de estigmatização de favelas e espaços similares acontece tanto nos países dominantes como nos países subalternizados, na ordem econômica e sociopolítica vigente. Seus pressupostos são *sociocêntricos*: os padrões utilizados para qualificar as periferias, em geral, são referenciados em teorias urbanísticas e pressupostos culturais/estéticos vinculados a determinadas classes e grupos sociais hegemônicos. Eles consagram o que é um ambiente saudável, agradável e adequado às funções que uma cidade deve exercer no âmbito do modelo civilizatório em curso. Na mesma linha, definem um determinado conceito de ordem e as formas pretensamente adequadas de comportamento social e de agir no mundo. Com isso, temos o fortalecimento das noções de ausência, carência e homogeneidade como elementos de percepções reducionistas e de classificações hierárquicas das periferias em relação aos demais espaços da cidade. Toma-se como significativo aquilo que a periferia não seria em comparação a um modelo idealizado de cidade, baseado em padrões culturais e educativos colonizadores, construídos, em geral, pelas parcelas mais enriquecidas da população. Nesse sentido, as periferias são concebidas como espaços precarizados, com sujeitos que têm a sua historicidade negada, seus territórios não reconhecidos como legítimos e seus moradores, não raramente, tratados de forma exotizada (a *não civilização*, por excelência).

Todavia, continua a Carta da Maré, a definição de periferia não deve ser construída em torno do que ela não possuiria em relação ao modelo dominante na

“Who am I to sing you, favela,
 that sings inside me and to nobody the
 entire night of Friday
 and the entire night of Saturday
 not knowing us, just like we don't know
 you?
 (...)
 I am afraid. Fear of you without knowing
 you,
 afraid just to feel you, landlocked
 favela, erysipelas, mountain sickness
 in the flava thigh of Rio de Janeiro.
 Fear: not from your blade or your revolver
 neither from your slyness, nor your look.
 Fear that you feel how guilty I am
 and of our weak or inexistent brotherhood.
 It costs to be a brother,
 it costs to abandon our privileges
 and trace the blueprint
 of fair equality.
 We are unequal
 and we want to be
 always unequal.
 And we want to be
 benevolent good people
 sparingly
 sociologically
 very well behaved.
 But favela, ciao,
 cause this chat of ours
 it's getting so unpleasant.
 Can you see that I have lost the tone and
 the arrogance from the beginning?”

National Slum Book (*Favelário Nacional*),
 Carlos Drummond de Andrade
 (*Corpo*, 1984)

A tide (maré) of possibilities for Rio de Janeiro

This article has a particular purpose of presenting a *Carioca favela* (slum from Rio de Janeiro) to an audience that does not know it in person; at the latest, these people perceive it from certain hegemonic representations present in the city. The brilliant poem of Drummond reminds us of many questions that resonate until today when we look at these perceptions about how the residents of peripheral spaces live. As the *Maré Letter—Manifest from the peripheries*¹ pointed out, in the current economic and socio-political order, the dynamics of stigmatization of favelas and similar spaces occurs both in the dominant countries and in the subalternized. Its assumptions are *sociocentric*: the standards used to qualify the peripheries are generally based on urbanistic theories and cultural/aesthetical premises associated to certain hegemonic social classes and groups. They consecrate what is a healthy, pleasant and appropriate environment particularly towards the functions that a city should put in practice within the framework of the ongoing civilization model. Similarly, they define a certain concept of order and the allegedly appropriate forms of social behavior and action in the world.

Thus, we reach the strengthening of some notions of absence, shortage and homogeneity as elements of reductionist perceptions and hierarchical classifications regarding peripheries in relation to the other spaces in the city. This perspective takes as signifier what the periphery could not be in comparison to an idealized model of city, based on cultural and educational standards from colonizers, constructed, in general, by the richest portions of the population. In this sense, the peripheries are conceived as precarious spaces, with subjects whose historicity is constantly denied, their territories are not recognized as legitimate and the inhabitants, not rarely, are treated in an exotifying way (“the non-civilization, quintessentially).

However, the Maré Letter prevails: the definition of the periphery shouldn't orbit around what it could not possess in relation to the dominant model within the socio-territorial dynamics or physical distance in relation to the hegemonic center. It must base itself recognizing the set of daily practices that materialize a genuine organization of the social web, with its inventive powers, its distinctive forms of occupying spaces, as well as the counter-hegemonic communicative arrangements typical of each territory. Thus, the possible references of what might be a decent dwelling – endowed with necessary conditions for the well-being – should be established from the concreteness of its morphology, the recognition of the practices set up by its residents and the objective conditions of their social life; it's a complete and complex place where groups approach in favor of their values, practices, experiences, memories and social position, affirming their identity as a strength for the consolidation of their lives.

The proponents of the Letter therefore consider that the peripheries are territories that constitute the city, characterized in part or in the totality by challenges, but also by a list of powers, such as:

- Presence of young people and children as sources of inventiveness, broadening the references of demands and public actions regarding the guarantee of rights;
- Neighborhood and kinship relations marked by intense sociability and bonds of solidarity and reciprocity, with a strong appreciation of common spaces as a place of socio-cultural interaction;
- Multiplicity of cultural, artistic and performative forms, means and methods that invent, renew and update urban aesthetic narratives;
- Significant presence of domestic, solitary and popular economic initiatives;
- Presence of alternative forms of urbanistic, educational, economic and real estate

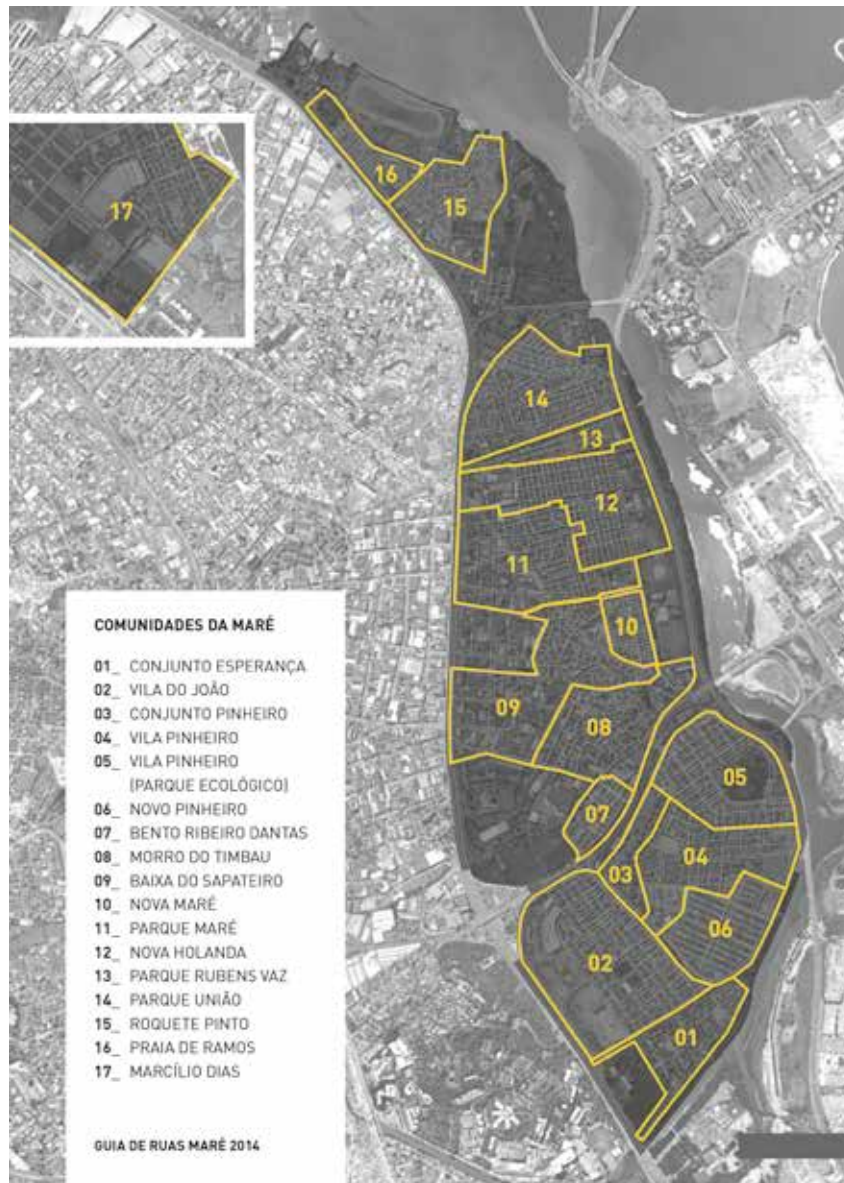
dinâmica socioterritorial ou da distância física em relação a um centro hegemônico. Ela deve ser reconhecida pelo conjunto de práticas cotidianas que materializam uma organização genuína do tecido social, com suas potências inventivas, formas diferenciadas de ocupação do espaço e arranjos comunicativos contra-hegemônicos e próprios de cada território. Assim, é a partir da concretude da sua morfologia, do reconhecimento das práticas estabelecidas por seus moradores e das condições objetivas de sua vida social que devem se estabelecer as referências possíveis do que é uma habitação digna, dotada das condições necessárias para o bem-estar e bem-viver; um lugar pleno e complexo, onde grupos se aproximam por valores, práticas, vivências, memórias e posição social, afirmando sua identidade como força de realização de suas vidas.

Os(as) proponentes da Carta consideram, portanto, que as periferias são territórios constituintes da cidade, caracterizadas, em parte ou em sua totalidade, por desafios, mas também por um conjunto de potências, tais como:

- Presença de população jovem e infantil como fonte de inventividade, ampliando referências de demandas e de ações públicas em torno da garantia de direitos;
- Relações de vizinhança e parentesco marcadas por intensa sociabilidade e vínculos de solidariedade e reciprocidade, com forte valorização dos espaços comuns como lugar de convivências socioculturais;
- Multiplicidade de formas, meios e modos culturais, artísticos e performáticos que inventam, renovam e atualizam as narrativas estéticas urbanas;
- Significativa presença de iniciativas econômicas domésticas, solidárias e populares;
- Presença de formas alternativas de serviços e equipamentos urbanísticos, educacionais, econômicos e

imobiliários, dentre outros, como resposta à insuficiência, à ausência e/ou à inadequação dos investimentos do Estado e do mercado formal nesses campos;

- Elevado grau de autorregulação do espaço público por parte dos(as) seus(suas) moradores(as), afirmando experiências e exercícios de autonomia;
- Criatividade na proposição de soluções urbanísticas solidárias em termos de habitação, provisão de serviços públicos e equipamentos de uso comum, que devem ser consideradas referência para a cidade como um todo;
- Construção de experiências de convivência entre grupos de nacionalidades, etnias e religiosidades distintas, fazendo das periferias recurso e abrigo para a aproximação de práticas pluriculturais e multiétnicas, sem desconsiderar a existência de situações de conflito e intolerância;
- Forte protagonismo feminino em questões fundamentais, como propagação de saberes ancestrais e condução de ações educativas, políticas, culturais e econômicas;
- Territórios de invenção de conhecimentos cuja complexidade deve ser amplamente reconhecida e valorizada pelo conjunto da sociedade;
- Presença de modelos participativos e coletivos, além de movimentos e organizações sociais de luta pela afirmação e construção de direitos, ampliando as referências de demandas e de ações públicas de democratização da cidade.
- Logo, o que se evidencia é que favelas, para além da dimensão geográfica, são muito mais complexas, sofisticadas e carregadas de potências nas práticas de seus moradores. Nesse contexto, coloca-se a Maré – em sua especificidade e em que pese sua imensa heterogeneidade, ela reflete as construções inventivas que caracterizam grande parte das favelas cariocas.



Guia de ruas da Maré [Maré's street guide], 2014
 Editado pela REDE / Redes de Desenvolvimento da Maré e Observatório das Favelas [Edited by REDE/ Developing network of Maré and Favelas Observatory], Rio de Janeiro

> **Marcos Chaves**

Amarécomplexo [Love is complex], 2011
 Intervenção urbana para a exposição **Travessias**, Avenida Brasil, passarela 19 [Urban intervention at Brasil Avenue, crossway 19, for **Travessias** exhibition], Rio de Janeiro

services and equipment, among others, as responses to the insufficiency, absence and/or inadequacy of the State and formal market investments in these fields;

- High level of self-regulation of the public space by its residents, consolidating experiences and exercises of autonomy;
- Creativity in proposing solidarity-based urban solutions in terms of housing, provision of public services and common use equipment, which should be taken as reference for the entire city;
- The construction of coexistence experiences between groups of different nationalities, ethnicities and religions, turning the peripheries in a resource and shelter for the approach of pluricultural and multiethnic practices, not excluding the existence of situations of conflict and intolerance;
- Strong feminine protagonism applied to essential matters, such as the propagation of educational, political, cultural and economic actions;
- Territories creating knowledge which present complexities that must be widely recognized and valued by society as a whole;
- Presence of participatory and collective models, as well as social movements and organizations contributing with the struggle for the consolidation and construction of rights, broadening references of existing demands and public actions for the democratization of the city.

Thus, we then uncover the evidence that favelas, beyond their geographic dimension, are much more complex, sophisticated and fuelled with powers within the various practices its residents experience. In this discussion, Maré is placed – concerning its specificity and its immense heterogeneity – as a corpus that reflects the inventive constructions that characterize most of the favelas in Rio. Therefore,

Logo, minha expectativa ao descrever o que a constitui é que isso contribua para que as pessoas que me leem se sintam mais próximas, mais identificadas e com mais empatia por esses importantes territórios da cidade e por seus moradores.

A constituição da Maré

O processo de formação das diferentes favelas que conformam a região que hoje conhecemos como Maré teve início nos anos 1940. Ela é constituída por um conjunto de 16 comunidades que se localizam entre as três principais vias de acesso ao Rio de Janeiro: a Avenida Brasil, a Linha Vermelha e a Linha Amarela. Inserida na região conhecida como Leopoldina, na Maré residem 140 mil pessoas, segundo o Censo Maré. Sua formação vem de um longo processo de mudanças urbanas que atingiu a cidade durante o século XX, em especial na sua segunda metade. Essas transformações aconteceram, basicamente, pelo incremento da atividade industrial e de serviços na cidade carioca, o que teve como consequência a chegada de muitos nordestinos, principalmente de áreas empobrecidas atingidas pela seca, que vinham em busca de novas oportunidades para suas vidas, como muito bem retratou Graciliano Ramos: “Podia continuar a viver num cemitério? Nada o prendia àquela terra dura, acharia um lugar menos seco para enterar-se” (2000, p. 117). Para milhares desses retirantes, a Maré tornou-se um local de esperança de uma vida menos penosa.

Outro fator fundamental para o surgimento das favelas da Maré foi a construção da Avenida Brasil, via de maior extensão do município. Iniciada sua construção em 1939, foi inaugurada em 1946. Nesse período, muitos operários que nela trabalharam terminaram se fixando nas áreas vizinhas à avenida.

A Maré reunia, até o início dos anos 1980, apenas seis favelas: Parque Maré, Baixa do Sapateiro e Morro do Timbau (constituídas ainda na década de 1940), Parque Rubens Vaz e Parque União (década de 1950)



e Nova Holanda (criada pelo poder público no início da década de 1960). As palafitas existentes em algumas dessas favelas foram, durante um longo tempo, a marca emblemática da situação de pobreza e das precárias condições de qualidade de vida na qual vivia uma parcela da população local. Com a retirada das palafitas, no início dos anos 1980, os moradores foram transferidos para novos assentamentos, que deram origem à Vila do João, à Vila dos Pinheiros, ao Conjunto Esperança e ao Conjunto Pinheiros, passando a região da Maré a ter dez favelas.

Em 1988, foi criada a XXX Região Administrativa da cidade do Rio de Janeiro, que incluiu, como área de abrangência, as comunidades situadas na margem direita da Avenida Brasil. Nesse caso, a Maré tornou-se um espaço constituído por áreas anteriormente circunscritas aos bairros de Manguinhos, Bonsucesso,



my expectation while describing what constitutes Maré is transforming the way people reading this will think of it, so they can feel closer, more identified and more empathetic both with these important areas of the city and its residents.

The conception of Maré

The formation process of the different favelas that establish the region known today as Maré began in the 1940s. It is formed by a group of 16 communities located between the three main access roads to Rio de Janeiro: Avenida Brasil, Linha Vermelha and Linha Amarela. Maré composes the region known as Leopoldina and has 140.000 residents, according to the Census of Maré (*Censo Maré*). Its formation is originated by a long process of urban changes that happened at the twentieth century, especially in its second half. Such transformations happened, mostly, through the increase of industrial activity and services in the city of Rio de Janeiro, which resulted in the arrival of many people from the Northeast region of Brazil, mainly from impoverished areas affected by the drought, who would come to the metropolis in the search for new opportunities, as very well represented by

the writer Graciliano Ramos: “Would it be possible to continue living in a graveyard? Nothing attached him to that hard soil, so he would find a less dry place to bury himself” (2000, p. 117). For thousands of these poor migrants, Maré became a place of hope for maintaining a less painful life.

Another key factor for the emergence of the favelas of Maré area was the construction of Avenida Brasil, the biggest avenue of the municipality. Its construction began in 1939, inaugurated in 1946. During this period, many of the workers building it ended up living in the areas surrounding the avenue.

Until the beginning of the 1980s, Maré had only 6 favelas: Parque Maré, Baixa do Sapateiro, Morro do Timbau (erected in the 1940s), Parque Rubens Vaz, Parque União (erected in the 1950s) and Nova Holanda (created by public authorities in the early 1960s). The stilts houses existing in some of these favelas were, for a long time, the emblematic mark of the situation of poverty and the precarious quality conditions pertaining to the lives of the local population. With the removal of the stilts in the early 1980s, residents were transferred to new settlements, which conceived Vila do João, Vila dos Pinheiros, Conjunto

Yasmin Lopes (Mão na Lata/Redes da Maré)
 Autorretrato [Self portrait], 2016
 Fotografia pinhole [Pinhole photograph]

Ramos e Penha. Dessa maneira, além das dez favelas já mencionadas, passaram a fazer parte da Maré a Praia de Ramos e Roquete Pinto — que antes pertenciam ao bairro de Ramos. No início dos anos 1990, mais duas localidades foram erguidas, na região, pela Secretaria de Habitação do Município, por meio do projeto *Morar sem Risco: Nova Maré e o Conjunto Bento Ribeiro Dantas*, batizado pelos moradores como “casinhas”. Para esses locais, foram transferidas populações retiradas de áreas consideradas de risco, tais como encostas, e também moradores em situação de rua e famílias que residiam em palafitas na comunidade Roquete Pinto — as últimas moradias desse tipo a serem eliminadas da paisagem da Maré.

Em 1994, o então prefeito César Maia criou (formalmente, por meio de um decreto do Poder Executivo municipal) o bairro Maré. A ideia era expressar o reconhecimento, pelo poder público, de que a região estava urbanizada e já possuía equipamentos e serviços públicos, como qualquer outro bairro da cidade — era a inclusão formal da Maré como um bairro do Rio, e não mais como um lugar à margem da urbanização. Essa formalização, feita de maneira vertical, de cima para baixo, gerou uma situação de estranhamento para uma parte significativa dos moradores da Maré. Eles não perceberam, em suas vidas cotidianas, mudanças que justificassem a classificação de seu território de moradia como um bairro da cidade.

Em 2000, um último conjunto habitacional foi construído: Salsa e Merengue. Como de regra, foram transferidas para o local populações que não residiam na região. Com a inauguração de Salsa e Merengue, a Maré passou a reunir um conjunto de 16 favelas. Como se evidencia, o processo de constituição das favelas da Maré revela um dado impressionante: das 16 localidades, nove foram construídas pelo Estado: os Centros de Habitações Provisórias de Ramos e Nova Holanda; os conjuntos habitacionais Vila do João, Pinheiros, Esperança, Vila Pinheiros, Bento Ribeiro Dantas, Nova Maré e Salsa e Merengue.

No processo, os chamados conjuntos habitacionais, abandonados pelo poder público, transformaram-se em novas favelas.

O mesmo poder público que aumentou a população e os assentamentos da Maré nunca se fez responsável por seu desenvolvimento sustentável e integrado. Praticamente todos os governos se caracterizaram pela ausência de um diálogo democrático com a população, expresso no autoritário planejamento urbanístico, arquitetônico e paisagístico das construções, pela falta de investimento na infraestrutura, pela oferta precarizada dos equipamentos sociais e, especialmente, pela absoluta ausência de políticas de segurança pública ou de regulação do espaço público. Essa ausência de uma preocupação genuína dos governos com o território local e seus habitantes fez com que, na Maré, fossem desenvolvidas formas próprias de organização, dissonantes, em muitos aspectos, dos espaços regulados pelo Estado nos territórios formais da cidade. Vemos, portanto, ocorrer na Maré o que já denunciava Lima Barreto, no início do século XX, no período de desenvolvimento das favelas no Rio de Janeiro: “por esse intrincado labirinto de ruas e bibocas é que vive uma grande parte da população da cidade, a cuja existência o governo fecha os olhos, embora lhe cobre atozes impostos, empregados em obras inúteis e suntuárias noutros pontos do Rio de Janeiro” (1996, p. 59).

Entretanto, em que pese sofrer com a desigualdade socioterritorial estabelecida pelo Estado e pelo Mercado na cidade, a Maré foi se afirmando como um espaço de invenção, criatividade e formas de solidariedade orgânica de alto grau, que permitiram que fossem conquistados muitos serviços e equipamentos urbanos, assim como foram se constituindo organizações e coletivos de variados tipos, especialmente culturais, que geraram um cotidiano marcado por um rico conjunto de práticas socioculturais e econômicas, para além das representações usuais centradas na ausência e na valorização exclusiva de suas precariedades. Essa vivência coletiva é central, e é por isso que a destacamos no segundo item deste artigo.



Fábio Caffé

Menino brincando de soltar pipa

[Boy flying the kite], 2007

Favela Vila Vintém [Vila Vintém slum],

Rio de Janeiro

Fotografia [Photograph]

As experiências cotidianas e organizativas na/da Maré

No cotidiano da Maré, um conjunto de elementos fortes se coloca diante da percepção imediata: o cheiro forte nas vielas, em função do sistema de esgoto precário; o barulho permanente, de todos os lados, em geral de música funk, forró ou, cada vez mais, o sertanejo; as ruas principais ocupadas por barracas, que vendem os mais diversos produtos; um grande número de lojas, em geral de médio a pequeno porte, destacando-se os muitos espaços de venda de bebidas alcoólicas; o grande número de veículos, especialmente motos, bicicletas e vans, que disputam as ruas com um grande número de pessoas, de todas as idades, sobretudo crianças, adolescentes e mulheres – presenças permanentes nas ruas, em todos os horários e dias, com destaque para as noites e os fins de semana.

A alta circulação nas ruas não se explica pelo que poderia parecer à primeira vista: nas casas residiria uma quantidade de pessoas muito superior a sua capacidade, e isso as tornaria inabitáveis. Com efeito, a densidade média de habitantes por domicílio na Maré está próxima da média da cidade. Fatores como a má qualidade das habitações e o pequeno tamanho dos cômodos justificam mais, em termos físicos, a opção pelas ruas. Outros fatores sociais também influenciam a intensa circulação coletiva: a alta taxa de desemprego, em especial dos jovens – um grande número destes também não estuda; a pequena circulação dos moradores em outros espaços da cidade e a concentração de suas atividades de lazer e de consumo na própria favela; e a prática de vários tipos de brincadeiras coletivas entre as crianças, por exemplo. Essa presença das pessoas nas ruas é o elemento que mais impacta aqueles que vão, pela primeira vez, a uma favela como a Maré: à noite, enquanto as ruas dos bairros de classe média estão, em geral, vazias, permanecendo seus moradores trancados em suas casas e apartamentos repletos de grades, a favela está com o comércio aberto e seus bares cheios de vidas pulsantes.

O que torna a favela da Maré singular, nesse contexto, no quadro das mais de mil favelas cariocas, de acordo com o Instituto Pereira Passos, é a forte presença da sociedade civil, que passou a desenvolver, desde a década de 1970, uma forte luta pela garantia dos direitos fundamentais dos seus moradores. Esse processo foi iniciado pelas associações de moradores, que se organizaram a fim de pressionar os sucessivos governos para garantir a oferta de serviços e equipamentos urbanos no território local. A partir da década de 1990, surgiram outras formas organização, frutos das inserções de alguns moradores e moradoras nas dinâmicas dos movimentos comunitários, que foram fundamentais para a garantia de direitos básicos, como acesso à construção de redes de água potável, esgoto sanitário, drenagem de valões, escolas de ensino fundamental, rede de energia elétrica, dentre outros.

Algumas instituições nascem e se consolidam, portanto, como fruto de experimentações iniciais em torno da ideia de fortalecimento da mobilização e do potencial local dos moradores da Maré; outras se desfazem e se recriam a partir da experiência e do desejo de se aprofundar na radicalização de um projeto estruturante para a região da Maré.

Nessa perspectiva é que apresento, no item seguinte, o trabalho da Associação Redes de Desenvolvimento da Maré – Redes da Maré, como é comumente chamada –, instituição da qual sou fundadora, como projeto singular de ação global, que tem provocado um forte impacto na realidade local.

Redes da Maré

O processo começou com a criação de um pré-vestibular comunitário, que, nos últimos 21 anos, já contribuiu para o ingresso de mais de 1.600 estudantes em universidades públicas e na PUC-Rio. Formados, muitos deles se envolveram em diferentes tipos de ações comunitárias. O pressuposto de origem era pela busca de investimento no potencial de moradores e moradoras da Maré, a fim de que, no médio e no

Esperança and Conjunto Pinheiros, so the Maré region now had 10 internal favelas.

In 1988, the Administrative Region XXX of the city of Rio de Janeiro was created, which also covered the communities located on the right border of Avenida Brasil. With this, Maré became a space constituted by areas previously circumscribed to the districts of Manguinhos, Bonsucesso, Ramos and Penha. So, in addition to the 10 favelas already mentioned, Praia de Ramos and Roquete Pinto – formerly from the Ramos neighborhood – also became part of Maré. In the early 1990s, 2 other localities were constructed in the region by the Municipal Housing Department of the city of Rio de Janeiro through the project “Live without Risk” (*Morar sem Risco*): the New Maré and the Conjunto Bento Ribeiro Dantas, baptized by the residents as “little houses” (*casinhas*).

These areas also received populations withdrawn from areas considered at risk, such as slopes, and street dwellers and families who lived on stilts in the Roquete Pinto community – these were the last houses of this type eliminated from the Maré landscape.

In 1994, the Mayor César Maia formally created the neighborhood of Maré, by means of a decree from the Municipal Executive Power. The objective was to express the recognition by the public authority that the region was urbanized, already offering public equipment and services like any other neighborhood in the city – this step represented the formal inclusion of Maré as a neighborhood in Rio, no longer a place outside urbanization. Nevertheless, as this formalization was vertically settled, from the top to the bottom, it created a discomfort for a significant part of the residents of Maré. The point is that people did not perceive in their daily lives such changes that might justify the classification of their territory as a neighborhood in the city.

In 2000, the last set of housing complex was built: Salsa and Merengue. As usual, populations that did not reside in the

region were transferred to live there. With the inauguration of Salsa and Merengue, Maré now started to hold a group of 16 favelas. As one can see, the process of setting up the favelas in Maré reveals an impressive fact: out of the 16 localities, 9 were constructed by the State: the Ramos and Nova Holanda Centers for Temporary Habitation; the housing complexes Vila do João, Pinheiros, Esperança, Vila Pinheiros, Bento Ribeiro Dantas, Nova Maré and Salsa and Merengue. Throughout the process, the so-called housing complexes, highly abandoned by the public authorities, have become new favelas.

The particular public authority that increased the population and settlements at Maré was never responsible for its sustainable and integrated development. It could be said that all of the governments were marked by the absence of a democratic dialogue with the population, illustrated by the authoritarian planning of urbanism, architecture and landscapes of the constructions, the lack of infrastructure investment, the precarious provision of public social facilities and, in particular, the absolute absence of public security policies or regulation of public space.

It was this absence of a genuine governmental concern with the local territory and its inhabitants that created an urge, so many residents started to develop their own forms of organization, dissonant, in many aspects, from the spaces regulated by the State in the formal territories of the city. This picture we catch from what happened in Maré leads us to what Lima Barreto already denounced, at the beginning of the 20th century, when the favelas were emerging in Rio de Janeiro: “it is all over this intricate labyrinth of streets and *bibocas* that live a vast part of the city’s population, to whom the government closes its eyes, while collecting atrocious taxes from and employing them in useless and sumptuous works elsewhere in Rio de Janeiro” (1996, p. 59).

It’s also important to stress that despite facing such a strong socio-territorial

inequality set up by the State and the economy throughout the city, Maré went on affirming itself as a space of invention, creativity and high-level organic solidarity forms that allowed the achievement of many urban services and equipment, as well as organizations and collectives of various kinds, especially cultural, which created a daily life marked by a rich set of socio-cultural and economic practices, transcending the usual representations centered on the absence and the exclusive appreciation of existing precariousness. This collective living is central, and that is why we chose to highlight it in the second item of the present article.

The daily and organizational experiences at/from Maré

In the daily life at Maré, a group of strong elements stands out as an immediate perception: the strong smell in the alleys due to the precarious sewage system; the constant noise coming from all over, usually of funk music, forró or sertanejo (the latter, each day more); the main streets occupied by tents selling the most diverse products; the vast number of shops, usually small or medium – highlighting the great amount of venues selling alcoholic beverages; there is also a large number of vehicles, especially motorcycles, bicycles and vans competing space in the streets with many people, of all ages, especially children, adolescents and women – permanently present on the streets, at all times and days, particularly more at the evenings and weekends.

The high level of human circulation in the streets is not associated by what one might see at first sight: usually a house would hold a number of residents far superior to its capacity, becoming uninhabitable. In fact, the average density of inhabitants per household in Maré is close to the city average. Factors such as the poor quality and small size of the rooms justify, in physical terms, people’s preference for the streets.

Other social factors also influence the intense circulation of people on the streets:

longo prazos, essas pessoas fossem responsáveis pela elaboração de um projeto estruturante para a região. Os projetos, portanto, como o pré-vestibular comunitário, não teriam um fim em si mesmos, mas seriam, contudo, fundamentais para a alargamento das possibilidades da população da Maré.

Nesse sentido é que se chegou aos cinco eixos de trabalho priorizados pela Redes da Maré, os quais sintetizam a nossa crença de que, se trabalharmos e persistirmos, ao longo do tempo, nesse caminho, estaremos atingindo nosso propósito maior de contribuir para a melhoria da qualidade de vida da população que reside no conjunto de 16 favelas que formam a Maré. Os eixos de atuação são: educação, arte e cultura, memórias e identidades, segurança pública e desenvolvimento territorial. Essas áreas agregam, atualmente, 21 iniciativas/projetos, que têm em comum a perspectiva de produzirem resultados que tragam mudanças estruturais na vida da população local.

O percurso metodológico que estabelecemos para todo o trabalho da Redes da Maré vem do exercício prático desses anos de experimentações e passa pela produção de conhecimento sobre as diferentes realidades das favelas da Maré, pela elaboração de ações e pela sistematização dessas ações, com a finalidade de fazer *advocacy*, que basicamente envolve a reivindicação de direitos, com o objetivo de influenciar a formulação e a implementação de políticas públicas que atendam às necessidades da população e, de fato, direitos sejam efetivados.

Pontuaremos aqui algumas das iniciativas realizadas a partir dos eixos de trabalho, como, por exemplo, no campo do desenvolvimento territorial, o projeto chamado Censo Maré. Essa iniciativa, realizada em parceria com outra instituição da sociedade civil, o Observatório de Favelas, teve início com a elaboração da cartografia da região, feita por moradores e técnicos da área, desdobrando-se em três importantes produtos: o Guia de Ruas da Maré, que

permitiu que todos os logradouros locais fossem identificados e reconhecidos, com o respectivo CEP; o Censo de Empreendimentos Comerciais, que mostrou a força produtiva local, com seus quase 4 mil empreendimentos econômicos; e, por fim, o Censo Populacional, que produziu um rico conjunto de dados sobre a população local. Com ele, as condições de produção de políticas públicas passam a ter uma base técnica muito melhor.

O projeto do Censo Maré sintetiza, de maneira singular, o trabalho que a Redes da Maré intenta realizar no conjunto de favelas. As ideias de produção de conhecimento, de efetivação de ações e da busca pelo comprometimento do Estado em garantir direitos básicos à população são fundamentais para que se superem as desigualdades de acesso a direitos básicos na cidade. Entendemos que exigir que as favelas da Maré entrem no mapa da cidade, que as suas quase 1.000 ruas tenham nomes e CEP, sendo reconhecidas formalmente, como os logradouros de outras partes da cidade, é algo crucial para diminuir fisiologismos e clientelismos que ainda fazem parte das relações estabelecidas pelos governos e políticos de maneira geral.

Além de múltiplas atividades no campo educacional, de gênero, de raça, de arte e da cultura, a Redes da Maré coloca segurança pública como um direito fundamental a ser construído. Desse modo, desenvolve iniciativas no campo da pesquisa, do monitoramento das situações de violência e da mobilização comunitária, que fazem com que os moradores e as moradoras adquiram maior consciência de seus direitos nesse campo, bem como que as forças de segurança tenham um respeito maior à população diante do temor de que as organizações denunciem eventuais práticas de violação de direitos.

Acima de tudo, a Redes da Maré trabalha para a democratização das linguagens artísticas como um elemento fundamental para o desenvolvimento local, para a ressignificação simbólica da Maré e para

the constant and high rate of unemployment, especially among the young; a great number of people outside school; the small circulation of residents in other spaces of the city and the concentration of their leisure activities and consumption in the favela itself; and also the practice of many types of collective games among children, for example.

This intense presence of people on the streets is the element that usually impacts the most those who visit a favela like the Maré for the first time: at night, while the streets of middle-class neighborhoods are always empty, with their residents locked in their houses and apartments full of fences, the favela keeps its trade open, full of pulsating lives.

According to the Pereira Passos Institute, what makes the Maré favela singular, in this context, inside a framework with more than 1.000 favelas in Rio de Janeiro, is the strong presence of the civil society, which have been developing since the 1970s a solid struggle for the fundamental rights of its residents. This process was initiated by residents' associations, that is, people who organized themselves to raise pressure against the successive governments to ensure the provision of urban services and equipment in the local territory.

From the 1990s onwards, other forms of organization emerged as outcomes from the insertion of some residents into the dynamics of community movements, fundamental for guaranteeing basic rights such as access to the construction of potable water networks, sewage, drainage of giant ditches, elementary schools, electric power network, among others.

Some institutions emerge and consolidate, therefore, as the result of initial experiments around the idea of strengthening the mobilization and the local potential of Maré residents. Of course, other institutions also disintegrated or were redone from the experience and desire to deepen the radicalization of a structuring project of the Maré region.

It is from this perspective that I present, in the following item, the work of the Maré Development Network Association – *Redes da Maré*, as it is commonly called –, the institution of which I am founder, as a singular global action project that has been provoking a strong impact on local reality.

Redes da Maré

The process began with the creation of a community course oriented for preparing students for the university entrance exam, “*vestibular*”, which in the last 21 years has already contributed to the enrollment of more than 1.600 students in public universities and in PUC-Rio. Graduated, many of them started to work with different types of community actions. The original assumption was the search for investments in the potential of residents of Maré, so that, in the medium and long terms, the people involved could be responsible for the elaboration of a structuring project in the region. These projects, as the course for the university entrance exam, would not have an internal goal, but would be essential for the expansion of the population in Maré.

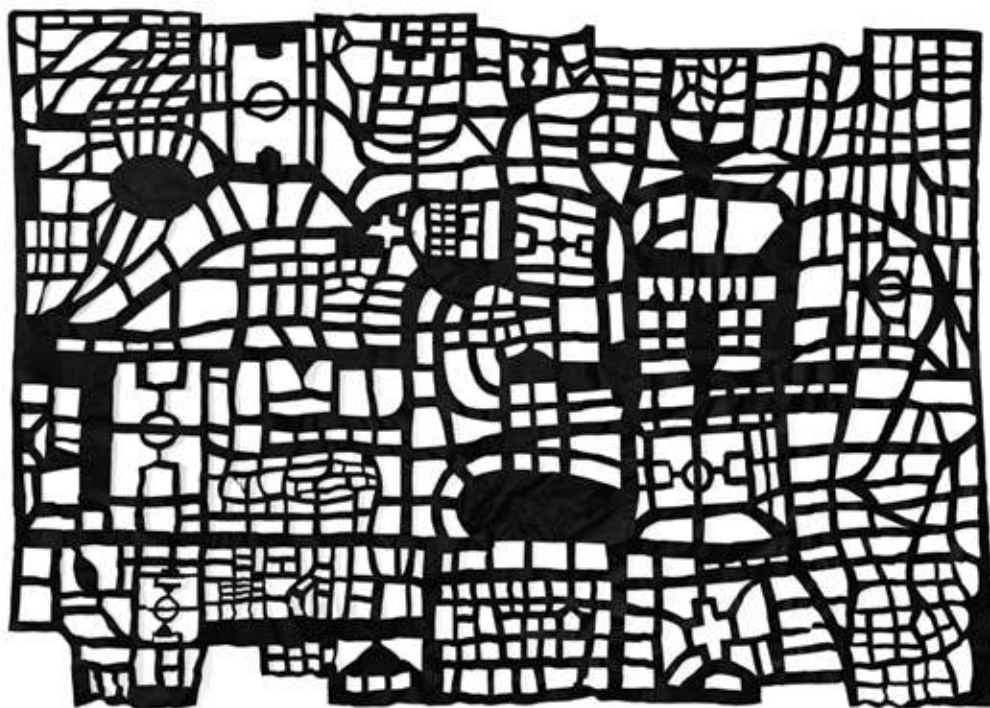
In this sense, we've reached the five priority axes maintained in the work of *Redes da Maré*. Those axes synthesize our belief that if we work and persist over time, we will achieve our greater purpose of contributing to the improvement of the quality of life of the population living in the set of 16 favelas that constitute Maré. The areas of practice are education, art and culture, memory and identities, public security and territorial development. These areas currently unite 21 initiatives/projects, which have in common the prospect of producing results that might consolidate structural changes in the lives of local people.

The methodological route we established as a ground for all the works of *Redes da Maré* derives from the practical exercise of the last years of experimentation and involves the production of

knowledge about the different realities inside Maré, as well as from the elaboration of actions and the consequent systematization of these actions created, for guaranteeing advocacy – which basically involves the claim for rights with the aim of influencing the formulation and implementation of public policies able to meet the needs of the population and the effective enforcement of rights.

So now we will list some of the initiatives carried out from the work axes, such as, for example, in the field of territorial development, there was the project called *Maré Census*. This initiative, created in partnership with a different institution of civil society, Observatório das Favelas (Slum Observatory), started with the elaboration of a cartography of the region made by residents and technicians of the area. It resulted in three important products: the Guide of Streets of Maré, which allowed all local sites to be recognized having their own zip code; the Census of Commercial Ventures, which highlighted the local productive force with its almost 4.000 economic ventures; and, finally, the Population Census, which produced a rich set of data regarding the local population. This document enabled conditions of production that gave a much better technical foundation to the public policies.

The *Maré Census* project synthesizes in a unique manner the work that the *Redes da Maré* is trying to accomplish in the favelas. The ideas of producing knowledge, getting actions implemented and searching for the commitment of the State to guarantee basic rights to the population are essential for overcoming the inequalities in the access to basic rights in the city. We are certain that demanding the insertion of the favelas of Maré in the city map and attributing names and zip codes for its almost 1.000 streets – so they can be identified and formally recognized just like streets from other parts of the city – are crucial actions to diminish the patronages that still compose



Suzana Queiroga

Mapamaré [Maré map], 2010

Nanquim sobre papel recortado

[India ink on papercut], 260 × 360 cm

Foto [Photo] Gabi Carrera

Mapamaré is a work that was made from a series of meetings and workshops that I gave in the Redes Project, with children from the Nova Holanda Slum, belonging to the Complexo da Maré (2009). For two months I worked with them their affective cartography, daily perceptions about the geographical space and the children's view of their community. At the end of the workshop cycle these children went to my studio and were invited to paint with nankin on a large kraft paper on the floor. Sitting on the paper and freely grouped, they worked with the striking elements of their cognitive map. Some elements are repeated in the map, as they were approached by everyone, such as the soccer field, the school, the church and the Big Ditch. At the end, they themselves were responsible for creating connections between the nuclei by making one single drawing inserting avenues and strategic intersections. My job after that visit was to cut out the unpainted areas, reinforce the black paint, and create some connection between the parts that were too loose and fragile, giving these lines thickness when needed. (Suzana Queiroga).

Mapamaré é uma obra que foi realizada a partir de uma série de encontros e oficinas que ministrei no Projeto Redes, com crianças da Comunidade Nova Holanda, pertencente ao Complexo da Maré (2009). Por dois meses trabalhei com eles sua cartografia afetiva, percepções cotidianas sobre o espaço geográfico e o olhar das crianças em relação a sua comunidade. Ao final do ciclo de oficinas estas crianças estiveram em meu ateliê e foram convidadas a pintar com nanquim sobre um grande papel kraft no chão. Sentados sobre o papel e agrupados livremente trabalharam com os elementos marcantes do seu mapa cognitivo. Alguns elementos se repetem no mapa, pois foram abordados por todos, como o campo de futebol, a escola, a igreja e o valão. Ao final do desenho eles mesmos se encarregaram de criar conexões entre os núcleos tornando um só desenho pela inserção de avenidas e cruzamentos estratégicos. Meu trabalho posterior à visita foi o de recortar as áreas não pintadas, reforçar a pintura preta e criar alguma conexão entre as partes que estavam muito soltas e frágeis, dando a estas linhas um pouco mais de espessura, quando necessário. (Suzana Queiroga).

the relations established by governments and politicians in general.

In addition to multiple activities in the field of education, gender, race, art and culture, the Redes da Maré project prioritizes public safety as a fundamental right to achieve. So it develops initiatives in the field of research, monitoring of situations of violence and community mobilization, which make both male and female residents more aware of their rights in these fields, also ensuring that security authorities hold greater respect towards the population when it comes to the fear that the organizations denounce eventual practices of violation of rights.

Above all, Redes da Maré works on behalf of the democratization of artistic languages as a fundamental element for local development, for the symbolic re-signification of Maré and on behalf of the expansion of the subjective and objective repertoire of the population, particularly children and young people. Thus, we have strong ongoing actions in the territory associated to cultural activities. For doing so, we obtained two sheds that became important cultural centers, not only of Maré, but in the entire city. For dance, it is worth mentioning the existing partnership between Redes da Maré and Companhia Lia Rodrigues. With international fame and recognition, Lia Rodrigues has built, for 12 years, her artistic work, nourished and stimulated by the possibility of exchange, sharing and living with different local residents. With this, according to her speech, her work became more intense, creative, humane and engaged in the construction of a more democratic society.

The example of this partnership shows that best way for the city to overcome the situation of political, financial and, above all, ethical crisis is based on the recognition of the possible fraternal and daily meeting among different people and existing differences. For this, we must break the representation of a city centered on

hostility, fear and in the customization of relations that always start with *the same, the equal*; it's necessary to finally break with the insistence on representing the different monstrously, ignoring their humane dimension.

Spaces such as the Redes da Maré demonstrate that it is possible to build a Pedagogy of Coexistence, that this ability of coexisting is a permanent learning and that it occurs from a perspective of full mobility, uniting the physical, educational, cultural, economic and, particularly, the symbolic dimensions – in this case, the act of residents of Maré recognize themselves as beings belonging to the city, who have the right to live freely in their different spaces and equipment. For guaranteeing this complete mobility, the civil society organizations, the public institutions, and each one of us must feel responsible for this construction. This is precisely our work in Maré, that is, breaking with the usual views and narratives that put populations living in favelas characterized as second-class citizens. We use our energy and intelligence to show that we are responsible for converting that picture and creating a world with fewer hierarchies and invisibilities; therefore, with more social justice.

Final considerations

I affirm, at the end of this text/manifesto, that living in the city of Rio de Janeiro offers us the possibility of constructing rich and plural forms of meaning lives, culture, freedom and affirmation of the condition of subjects. For this, the experience of Maré, as well as of many other favelas in Rio de Janeiro, can contribute to build a new city. So, before we think about a favela as just one of the problems and challenges facing the city, we must think of it as part of the solution. Through our inventive practices, constructions and achievements, we are able to think and live the new, the revolutionary, the beautiful and the intense.

Anônimo [Anonymous]

Caixa de sapateiro [Shoeshine box], 2014
Marcenaria em madeira e ferro [Carpentry
in wood and iron], 19 × 18 × 15,5 cm
Coleção [Collection] Museu de Arte do Rio –MAR
Fundo Paulo Herkenhoff

a ampliação do repertório subjetivo e objetivo da população, em particular de crianças e jovens. Assim, temos uma forte atuação no território a partir de atividades culturais. Para isso, adquirimos dois galpões, que se tornaram um importante polo cultural não só da Maré, mas da cidade. No caso da dança, vale ressaltar a parceria da Redes da Maré com a Companhia Lia Rodrigues. De fama e reconhecimento internacionais, Lia Rodrigues tem construído, por 12 anos, sua obra artística, alimentada e estimulada pela possibilidade de troca, de partilhas e de vivências com diferentes moradores e moradoras locais. Com isso, sua obra se tornou, de acordo com sua fala, mais intensa, mais criativa, mais humana e mais engajada na construção de uma sociedade mais democrática.

O exemplo da parceria entre a Redes da Maré e a Companhia Lia Rodrigues demonstra que a única forma de o Rio de Janeiro sair da situação de crise – política, financeira e, sobretudo, ética – em que se encontra é a partir do reconhecimento do encontro fraterno e cotidiano dos diferentes e das diferenças. Para isso, deve-se romper com uma representação de cidade centrada na hostilidade, no medo, na particularização das relações com apenas o *mesmo*, o igual; deve-se romper, enfim, com a insistência na *monstrualização* do diferente, retirando dele sua dimensão humana.

Espaços como a Redes da Maré demonstram que é possível construir uma Pedagogia da Convivência, que essa capacidade de convivência é um aprendizado permanente e que ela ocorre a partir de uma perspectiva de mobilidade plena, que reúne as dimensões física, educacional, cultural, econômica e, especialmente, a simbólica – no caso, o ato de moradores e moradoras da Maré se reconhecerem como seres da cidade, que têm o direito de viver com plenitude em seus diferentes espaços e equipamentos. Para que essa mobilidade plena seja garantida a todos e todas, cada um de nós, bem como as organizações da sociedade civil e as instituições públicas, deve se



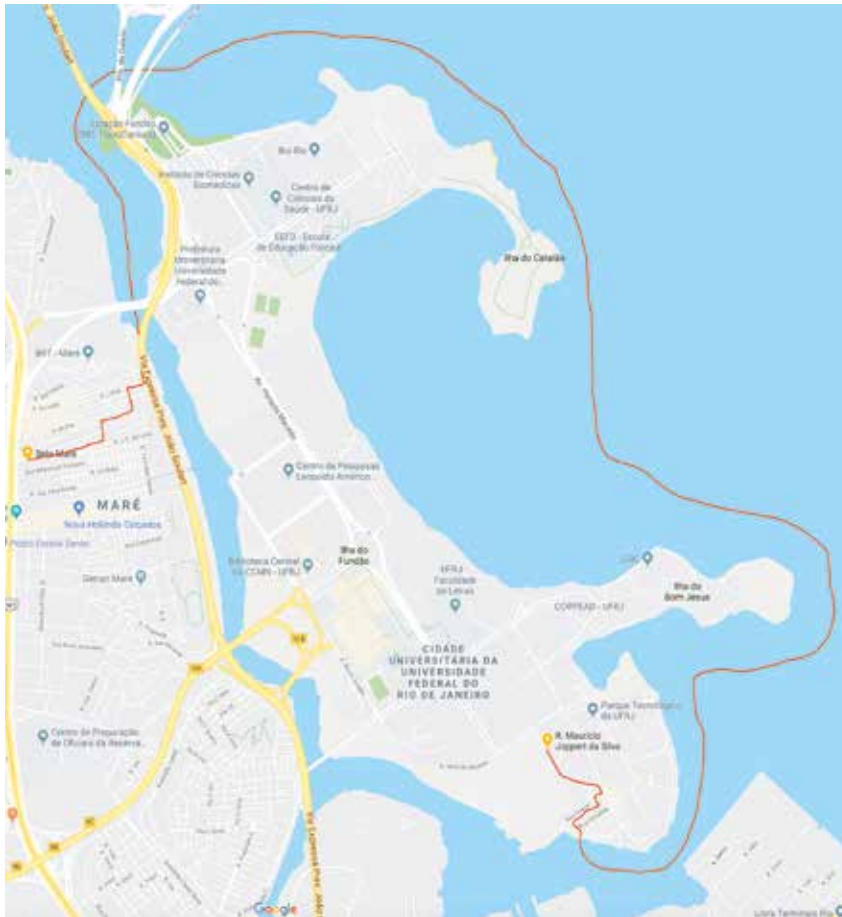
sentir responsável por essa construção. É exatamente isso que temos buscado fazer na Maré, ou seja, romper com as usuais visões e narrativas que colocam as populações de favelas no lugar de cidadãos de segunda classe. Usamos nossa energia e inteligência para mostrar que somos responsáveis por mover esse quadro e criar um mundo com menos hierarquizações e invisibilidades; portanto, com mais justiça social.

Considerações finais

Afirmo, ao término deste texto/manifesto, que viver na cidade do Rio de Janeiro nos oferece a possibilidade de construir formas ricas e plurais de significação da vida, da cultura, da liberdade e da afirmação da condição de sujeitos. Para isso, a experiência da Maré, assim como de tantos outros territórios favelados no Rio de Janeiro, pode contribuir para construir uma nova cidade. Logo, antes de pensarmos na favela apenas como mais um dos problemas e desafios colocados diante da cidade, devemos pensá-la como parte da solução. Por meio de nossas práticas, realizações e construções inventivas, é possível se pensar e viver o novo, o revolucionário, o belo e o intenso.

Observatório de Favelas e Galpão Bela Maré – reconhecendo e afirmando as potências dos territórios populares

Isabela Souza da Silva



Observatório de Favelas and Galpão Bela Maré – acknowledging and asserting the competencies of popular territories

Created in 2001, the Observatório de Favelas do Rio de Janeiro (Slum Observatory of Rio de Janeiro) is committed to producing knowledge, developing intervention methodologies and forming transformative individuals able to take action in the process of overcoming inequalities in the Brazilian society, having the slums and peripheries as its main references. Right in its foundation, the Observatório de Favelas has developed projects aiming to provide education to form researches in the communities where the organization was stepping in and to expand the qualified knowledge produced regarding the slums. The permanent goal is contributing to breaking the dominant vision that associates these areas exclusively to violence, criminality and poverty. The Observatório das Favelas headquarters is located at the Nova Holanda slum, one of the 16 that constitute the Maré Complex (*Complexo da Maré*) – the biggest slum complex in Brazil, with almost 140 thousand inhabitants. This geographical location is crucial to holding works and debates since both

Livia Flores e Ronald Duarte

Desilha, 2016

< Mapa com trajeto da navegação, em ação realizada por Livia Flores e Ronald Duarte a convite de Alessandra Vannucci para o Simpósio Utopias, Galpão Bela Maré [Map with navigation route taken by Livia Flores and Ronald Duarte invited by Alessandra Vannucci po Utopias symposium]

> Ancoradouro na Maré sob viaduto de acesso à ilha do Fundão. Ponto de desembarque de navegação **Desilha** [Anchorage at Maré under access viaduct to Fundão's island. Point of disembarkation of **Desilha**]



O Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, criado em 2001, tem por missão a produção de conhecimento, o desenvolvimento de metodologias de intervenção e a formação de sujeitos de transformação que contribuam para a superação das desigualdades da sociedade brasileira, sendo as favelas e as periferias as suas principais referências. Já em seu início, o Observatório de Favelas desenvolveu projetos visando formar pesquisadores nas comunidades onde atuava e ampliar o conhecimento qualificado sobre as favelas, sempre no intuito de contribuir para ruptura com a visão dominante que as associa unicamente à violência, à criminalidade e à pobreza. A sede do Observatório fica na favela Nova Holanda, uma das 16 que compõem o Complexo de Favelas da Maré, o maior do Brasil, onde vivem cerca de 140 mil pessoas. Essa localização geográfica é central para os trabalhos e debates, pois é a partir da periferia que se dá a intervenção nas questões estruturantes para ação política de incidência pública e proposições de agendas de direito à cidade.

Os fundadores do Observatório compõem a primeira geração de universitários que alcançou sucesso

acadêmico ressaltando os saberes e a potência das favelas. Eles conduziram a instituição para atividades de organização de grupos de pesquisadores e de estudos de vivências de territórios populares. Com base em dados e informações, foram constituídos processos de mediação para influenciar políticas públicas no Rio de Janeiro e em outras cidades, em parceria com a sociedade civil organizada, o setor público, a academia e instituições privadas. O programa *Conexões de Saberes*, surgido como Rede Pesquisadores Universitários de Origem Popular (2002), é exemplar. Ele se estendeu até Niterói e São Gonçalo pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) (2003). Sob o nome de *Conexões de Saberes*, o Ministério da Educação (MEC) incorporou o projeto, expandindo-o em parceria com o Observatório de Favelas (2004). Em 2005, 14 universidades federais foram integradas ao programa; em 2006, 31 universidades federais em todas as unidades da Federação. O Prêmio Tecnologia Social da Fundação Banco do Brasil, na área da educação, consagrou o Observatório em 2005.

the intervention in the structuring matters associated with the public political actions and the propositions of agendas related to the right to the city are stemming from the periphery.

The founders of the Observatório das Favelas constitute the first generation of university students in their families and have achieved academic success highlighting slums' knowledge and competencies. They have oriented the institution towards organizing groups of researchers and studies on the experiences of popular territories. Based on data and information, some mediation processes were established to influence public policies in Rio de Janeiro and other cities in partnership with organized civil society, the public sector, the academia, and private institutions. An outstanding example is the Knowledge Connections Program (*Programa Conexões de Saberes*), originally called the Network of University Researchers from Popular Areas (*Rede de Pesquisadores Universitários de Espaços Populares*) (2002). It is a program that extended to Niterói and São Gonçalo through the Fluminense Federal University (UFF) and the State University of Rio de Janeiro (UERJ) (2003). The project was incorporated by the Ministry of Education (MEC) in partnership with the Observatório das Favelas (2004). In 2005, 14 federal universities joined the program and in 2006, 31 federal universities in all units of the Federation. The organization was also granted with the Social Technology Award of the Banco do Brasil Foundation in 2005. Their agenda includes the defense of urban integration, the demonstration of slums' potential, as well as the struggle to end the violence and historical discrimination experienced by the population in slums. There is also an affirmative action plan for defending the right to the city, substantiating the resignification of the role and place of slums in the definition of public policies. At the moment, different programs and projects are in place to develop themes related to urban policies, art and

territory, communication, education, right to life and public safety. The activities are part of propositions and actions aiming to build experiences that overcome inequalities and strengthen democracy to assert slums and peripheries as territories full of capacities and rights through the five following areas:

Education

The Observatório das Favelas values actions able to recognize and cherish popular individuals and territories. Public schools, for example, are considered a place of formation and sociability. Thus, initiative are sought in the field of education, which is one of the main challenges faced by this population to overcome its historically subordinated social condition, through the full exercise of an active and critical citizenship for qualified insertion in the labor market.

The aim is acting under the certainty that the creation of educative spaces for young people from the urban periphery helps to overcome the perverse logic of low-performing public education and the university structure that is extremely rigid, which is not equivalent to the reality and themes experienced by these people. In this sense, Observatório das Favelas consolidates an effective journey towards the democratization of information and knowledge as fundamental constitutional rights.

Urban Policies

The meaning of our existence, in addition to the proposition on incidence on the public authorities to assume the due commitment to the interests of the majority of the population, is to produce concepts, methodologies, and social technologies that become references for the elaboration of policies that, with scale, may impact social institutions. The Urban Policies Department of the Observatório das Favelas is characterized by the production of diagnoses, analyzes, and evaluations regarding public urbanization actions that contribute to the improvement of the

population's quality of life, especially in Rio de Janeiro slums. The ultimate goal is conceiving a city in which all citizens live freely, where their possibilities and subjective intentions are achievable under equality and human dignity. Therefore, besides proposing agendas holding the qualified production and the equitable distribution of urban equipment and goods, there is also an attempt to advocate urban policies: social and symbolic investments in engagement spaces for the affirmative recognition of differences (racial, ethnic, gender or sexuality), for the reaching the plural coexistence and democratic participation, that is, a return to the *polis* as a sense of living the city as an assertion of citizen belonging.

Communication

The degree of radicalization of democracy is given by the plurality of broadening worldviews. In contemporaneity, beyond its individual manifestations, the freedom of speech relies on a broad set of rights, such as access to the communication, for example. For this reason, presently the right to communication presupposes the guarantee of conditions for everyone to have their ideas conveyed under visibility regimes strongly impacted by media actions. The representation of slums and their inhabitants is often marked by the historical accretion of symbolic violence, stigmatization, invisibility, *exotification* and other similar narratives. To overcome these conservative imaginaries, the Observatório das Favelas creates and articulates conditions, forms and means for holding communications able to cope with the multiplicity of political demands, cultural manifestations and subjective production processes present in popular

Thiago Ortiz

Favelidades artísticas [Artistic 'favelities'], 2018
Faixa de rua para a exposição Bela Verão,
no Galpão Bela Maré [Street band for
Bela Verão exhibition]

A pauta do Observatório de Favelas inclui a defesa da integração urbana, a demonstração do potencial das favelas, a luta pelo fim da violência e da discriminação histórica vivida pelas populações destes locais. Defende-se um plano de ações afirmativas de direitos à cidade, fundamentado na ressignificação do papel e do lugar das favelas na definição das políticas públicas. Atualmente, são desenvolvidos programas e projetos nos temas de políticas urbanas, arte e território, comunicação, educação, direito à vida e segurança pública. São proposições e ações que visam construir experiências que superem as desigualdades e fortaleçam a democracia a partir da afirmação das favelas e periferias como territórios de potências e direitos através de cinco áreas:

Educação

O Observatório de Favelas valoriza os sujeitos e territórios. A escola pública, por exemplo, é vista como lugar formativo e de sociabilidade. Buscam-se, então, iniciativas no campo da educação, que é um dos principais desafios enfrentados por esta população para a superação de sua condição social historicamente subalternizada, por meio do exercício pleno de uma cidadania ativa e crítica para a inserção qualificada no mercado de trabalho.

Atua-se sob a certeza de que a criação de espaços de formação para os jovens da periferia urbana auxilia na superação da lógica perversa da educação pública de baixo aproveitamento e da estrutura universitária que se coloca de forma extremamente rígida e impermeável à realidade e a temáticas daqueles sujeitos. Neste sentido, o Observatório consolida um caminho efetivo para democratização da informação e do conhecimento como direitos constitucionais fundamentais.

Políticas urbanas

O sentido de nossa existência, além da incidência propositiva sobre os poderes públicos para que assumam o devido compromisso com os interesses



da maioria da população, é produzir conceitos, metodologias e tecnologias sociais que se tornem referências para elaboração de políticas que, com escala, possam impactar as instituições sociais. A área de Políticas Urbanas do Observatório se caracteriza pela produção de diagnósticos, análises e avaliações de ações públicas de urbanização que contribuam para a melhoria da qualidade de vida da população, sobretudo das favelas. A grande meta é construir uma cidade em que todos os cidadãos vivam com liberdade, onde suas possibilidades e intenções subjetivas sejam possíveis sob a igualdade e a dignidade humana. Portanto, além de propor agendas de produção qualificada e distribuição equitativa de bens e equipamentos urbanos, preconizam-se políticas de cidade: investimentos sociais e simbólicos em espacialidades de encontros para reconhecimento afirmativo de diferenças (raciais, étnicas, de gênero e de sexualidade), para criação de convivências plurais e para participação democrática, ou seja, um retorno à *polis* como sentido de viver a cidade como afirmação de pertencas cidadãs.

Comunicação

O grau de radicalização de uma democracia é dado pela pluralidade de visões de mundo em circulação. Na contemporaneidade, a liberdade de expressão,

territories. The complexity and richness of these urban territories of the city are often highlighted and presented in a single dimension in other historical contexts.

Art and Territory

The Observatório das Favelas believes in the political centrality of culture for the construction of a transformative project of the city. Thus, so it works to disprove stereotyped representations of the favelas and the urban periphery from the power of its subjects and territories. The strategy is to impact art and culture public policies and to highlight the role of popular territories as matrixes of creative production in many artistic languages. The Observatório das Favelas seeks to entrust methodologies of social mobilization and knowledge production able to inscribe the practices and cultural manifestations of slums in the concept of culture held by policy makers, in a way that these practices contribute to the visibility of the plural richness of artistic production in slums and urban peripheries.

Right to Life and Public Safety

The police forms of operation, the presence of armed criminal groups and the high rates of lethality – especially within teenagers and young people – demand the conception of a new model of public security rooted in the valuation of life and the recognition of all citizens as subjects of rights. Thus, the work that the Observatório das Favelas has been building in the field of human rights contributes to the construction of new interlocutory positions in order to assert public security as a right. So, policies and methodologies are elaborated aiming the reduction of lethal violence, especially among young people in popular territories. The goal is to maintain a security policy under the fundamental principle of valuation of life. The Observatório das Favelas has been developing studies and policy proposals towards this intention aiming to the formulation of strategies to confront urban

violence uniting civil society and the State and such proposals hold the potential of becoming public policies. It is also relevant to highlight an action that has been developed since 2008, the Lethal Violence Reduction Program (*Programa de Redução da Violência Letal*) (PRVL), held in partnership with the National Department for the Promotion of Children and Adolescents' Rights (*Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Criança e do Adolescente*), the United Nations Children's Fund (UNICEF) and the Violence Analysis Laboratory of UERJ. Such agents coordinate together the development of strategies seeking the reversal of the reality of violent deaths that affect the adolescence and youth in the country. From 2008 to 2015, PRVL operated in 16 metropolitan regions with high youth murder rates. In 2016, the Open Society Foundation started supporting Observatório das Favelas projects anchored in a Latin American scale, always in dialogue with civil society organizations.

Communication and Art and Territory

The Observatório das Favelas operates in the fields of Communication and Art and Territory since 2003, when it created the School of Popular Photographers and, in 2005, the Popular School of Critical Communication. The mission expressed is forming highly skilled professionals in photography, video and journalistic production so they can disseminate original perspectives about the slums and their residents. Some affirmative experiences emerged from these cultural practices as a movement of creation, proposition and visibility of agendas oriented to overcoming inequalities and radicalizing of democracy. The positive artistic asserting of the popular territories walks alongside with the expansion of more democratic meanings about the city and its citizens and multiplies the communication forms transporting such meanings. To this end, communication tools such as journalism, advertising and audiovisual are incorporated to amplify existing narratives and

engage new actors and the multiple languages in order to highlight local competencies and democratize access to the arts.

Another significant project held by Observatório das Favelas in the field of Art and territory is Cultural Soils (*Solos Culturais*); it's a research that elaborated, (re)framed and spread, together with with 100 young people from Rio, a recognition beyond the hegemonic meaning of culture. In partnership with the Rio de Janeiro State Secretariat of Culture and Petrobras, the project covered five territories – City of God (*Cidade de Deus*), "Alemão" Complex (*Complexo do Alemão*), Penha Complex (*Complexo da Penha*), Manguinhos and Rocinha – holding actions highly focused on research programs, social production, aesthetic interventions in these territories and throughout the city and studies concerning the practices and cultural habits of young people from these slums. Cultural Soils represented a concrete action in the attempt to establish cultural policies from the perspective of valuing the diversity of cultures in each territory, contributing to their visibility and the development of new potentials. Some concepts and methodologies investigated in Cultural Soils contributed to the formulation and execution of projects and actions in other regions, such as the Leopoldina and the Zona Oeste: the Music Stations at Leopoldina (*Estações Musicais da Leopoldina*), the "Oeste Carioca" and the Periphery Cultures (*"Culturas da Periferia"*).

Taking on the co-management of the *Arena Carioca Roberto de Oliveira* (Dicró), a municipal equipment in the heart of Ary Barroso Park in Penha, was the great bet towards the construction of a cultural public policy born inside the popular territory and its urgencies, under the double movement of marking the territory as grounded on the right related to artistic languages and aesthetic expressions that are historically denied to popular individuals and territories, legitimizing at the same time the

para além de suas manifestações individuais, depende de um amplo conjunto de direitos, como o acesso aos meios de comunicação. Portanto, o direito à comunicação pressupõe hoje a garantia de condições para que todos possam ter suas ideias expressas sob regimes de visibilidade fortemente impactados pela ação da mídia. A representação das favelas e de seus habitantes é marcada pelo acúmulo histórico de processos de violência simbólica, inclusive sua estigmatização, invisibilização, exotização ou suas combinações. Para superar tal imaginário conservador, o Observatório de Favelas cria e articula condições, formas e meios para uma comunicação que dê conta da multiplicidade de demandas políticas, manifestações culturais e processos de produção subjetiva presentes nos territórios populares. A complexidade e a riqueza destes territórios da cidade são destacadas e estão unidimensionalmente apresentadas em outros contextos históricos.

Arte e território

O Observatório de Favelas acredita na centralidade política da cultura para a construção de um projeto transformador da cidade, por isso trabalha para desmentir representações estereotipadas das favelas e da periferia urbana a partir da potência de seus sujeitos e territórios. A estratégia é impactar as políticas públicas de arte e cultura e evidenciar o papel dos territórios populares como matrizes da produção criativa nas várias linguagens. O Observatório busca legar metodologias de mobilização social e produção de conhecimentos que inscrevam as práticas e manifestações culturais das favelas no conceito de cultura dos formuladores de políticas e que contribuam para visibilidade da riqueza plural da produção artística em favelas e periferias urbanas.

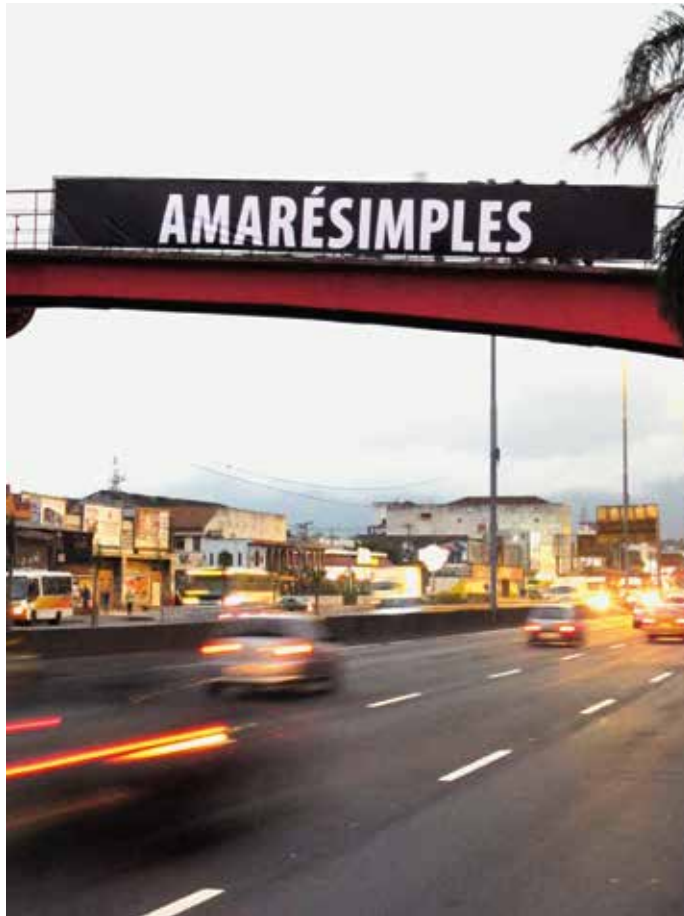
Direito à vida e segurança pública

Os modos de atuação policial, a presença de grupos criminosos armados e os altos índices de letalidade – em especial de adolescentes e jovens – exigem um

novo modelo de segurança pública, pautado na valorização da vida e no reconhecimento de todos os cidadãos como sujeitos de direitos. Assim, o trabalho do Observatório no campo dos direitos humanos contribui para a construção de novas interlocuções que afirmem a segurança pública como direito. São propostas políticas e metodologias para a redução da violência letal, sobretudo contra os jovens de territórios populares. O objetivo é uma política de segurança sob o princípio fundamental à valorização da vida. O Observatório tem desenvolvido estudos e proposições de políticas com esse foco, visando à formulação de estratégias de enfrentamento da violência urbana que reúnam a sociedade civil e o Estado e tenham potencial para se converter em políticas públicas. Desde 2008, uma ação relevante é o Programa de Redução da Violência Letal (PRVL), desenvolvido com a Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Criança e do Adolescente, o Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF) e o Laboratório de Análise da Violência da UERJ, que se articularam para desenvolver estratégias que resultem na reversão das mortes violentas que afetam a adolescência e a juventude no país. De 2008 a 2015, o PRVL atuou em 16 regiões metropolitanas com altos índices de homicídios de jovens. A partir de 2016, a Open Society Foundation passou a apoiar projetos do Observatório ancorados na escala da América Latina, sempre em diálogo com organizações da sociedade civil.

Comunicação e arte e território

O Observatório de Favelas opera no campo de comunicação e arte e território desde 2003, quando criou a Escola de Fotógrafos Populares e, em 2005, a Escola Popular de Comunicação Crítica. A missão aqui é formar profissionais de alta qualificação técnica em fotografia, vídeo e produção jornalística para difundir discursos originais sobre as favelas e os seus moradores. Já despontaram experiências afirmativas dessas práticas culturais como movimento de criação,



Marcos Chaves

Amarésimples [Love is simple], 2011
 Intervenção urbana para a exposição **Travessias**,
 Avenida Brasil, passarela 19 [Urban intervention
 at Brasil Avenue, crossway 19, for **Travessias**
 exhibition], Rio de Janeiro

peripheral artistic and cultural productions as artwork, since these are frequently not considered “applicable” in cultural spaces in the city central areas.

Actions of diagnosis, stimulation and articulation of social, economic, artistic and cultural networks thus become central to a long-term socially integrated urban development. The full social and economic development of the city of Rio de Janeiro will only be accomplished when a cultural policy that incorporates the diversity of social and economic life of popular and suburban areas is properly implemented. It will not be possible to conceive full citizens as long as we live divided into places of cultural supremacy and subalternized, under the allegation

that the latter are not part of the hegemonic legacy and are not in line with the market logic of the cultural industry.

The central matter in Rio’s public agenda is overcoming the unequal spatial distribution of cultural equipment throughout the city, as well as the discretionary sharing of incentive resources towards cultural production. Any desire oriented to the construction of an effectively democratic city must be grounded on a radical political approach able to assert the existing sociocultural differences. It is crucial to recognize the plurality of imaginaries and practices experienced in the city, discharging any hierarchical standards that drive relationships of cultural supremacy between individuals, social collectives and areas in Rio.

More than a normative concept employed to define distinctions between social practices or human beings, culture pertains to the concrete experiences of the subjects in the world and, more pragmatically, in the city. Inspired by Milton Santos (“The Nature of Space” – *A Natureza do Espaço*), I share the belief that culture expresses the very history of human existence in the city, representing a heritage and a constant learning process. However, we must not consider that the territory is settled in itself and has rigid and impermeable borders. It must be perceived and experienced through porous borders, where the exchange relations of ideas, values and objects take place in varying intensities. The territory, therefore, is the communication of cultures. Thus, the circularity of imaginaries, practices and cultural products are indispensable for the enrichment of sociability and, above all, as a project of a democratic city, since culture is the construction that allows human beings to interrogate their daily lives and protrude themselves towards the future.

**Galpão Bela Maré – a utopia
 in the field of the arts**

All in all, artistic experiences from slums and peripheries are known by many institutions and different actors in the city, but

proposição e visibilidade de agendas de superação de desigualdades e de radicalização da democracia. A afirmação artística positiva dos territórios populares caminha em consonância com a ampliação dos significados mais democráticos sobre a cidade e seus cidadãos e multiplicam as formas de comunicação destes sentidos. Para tal, ferramentas de comunicação como jornalismo, publicidade e audiovisual se incorporam para amplificar as narrativas e engajar novos atores e várias linguagens com o objetivo de destacar as potências locais e democratizar o acesso às artes.

Outro projeto significativo do Observatório de Favelas no campo de atuação da arte e do território são os Solos Culturais. Um trabalho elaborou, (re)significou e difundiu, junto a 100 jovens do Rio, o reconhecimento para além do sentido hegemônico da cultura. Em parceria com a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro e da Petrobrás, foram atingidos cinco territórios – Cidade de Deus, Complexo do Alemão, Complexo da Penha, Mangueiras e Rocinha – por meio de ações cujos eixos eram a formação em pesquisa e produção social, a realização de intervenções estéticas nesses territórios e na cidade e a realização de estudos sobre práticas e hábitos culturais de jovens dessas favelas. O Solos Culturais foi uma ação concreta na tentativa de estabelecer políticas culturais a partir da ótica da valorização da diversidade das culturas em cada território, contribuindo para a sua visibilidade e para o desenvolvimento de novas potencialidades. Conceitos e metodologias experimentados a partir do Solos Culturais contribuíram para a formulação e a execução de projetos e ações (Estações Musicais da Leopoldina, Oeste Carioca e Culturas de Periferia) em outras regiões, como a Zona da Leopoldina e da Zona Oeste.

Assumir a cogestão da Arena Carioca Roberto de Oliveira (Dicró), equipamento municipal no coração do Parque Ary Barroso na Penha, foi a aposta na construção de uma política pública cultural que nasça do território popular e de suas urgências, sob o duplo

movimento de marcar o território como de direito, no que concerne às linguagens artísticas e às expressões estéticas que são historicamente negadas a sujeitos e territórios populares e, ao mesmo tempo, legitimar como arte as produções artísticas e culturais periféricas que, em geral, não são tidas como “cabíveis” em espaços culturais de regiões centrais da cidade.

As ações de diagnóstico, estímulo e articulação de redes sociais, econômicas e artísticas e culturais, são centrais para o desenvolvimento urbano socialmente integrado e de longa duração. O pleno desenvolvimento social e econômico do Rio só se efetivará quando for implementada uma política cultural que incorpore a diversidade da vida social e econômica dos espaços populares e suburbanos. Não será possível conceber cidadãos plenos enquanto vivermos divididos em lugares de supremacia cultural e lugares subalternizados, sob a alegação de que estes últimos não compõem o legado hegemônico nem se coadunam com as lógicas de mercado da indústria cultural.

A questão central da agenda pública carioca é superar a desigual distribuição espacial de equipamentos culturais pela cidade e a repartição discricionária de recursos de incentivo à produção cultural. Todo desejo de construção de uma cidade efetivamente democrática deverá ter como marco uma radical política de afirmação das diferenças socioculturais. É indispensável o reconhecimento da pluralidade de imaginários e práticas vividas na cidade, destituindo de qualquer legitimidade padrões hierarquizantes que orientam relações de supremacia cultural entre indivíduos, coletivos sociais e áreas do Rio.

Mais do que um conceito normativo empregado para definir distinções entre práticas sociais ou entre seres humanos, a cultura diz respeito às vivências concretas dos sujeitos no mundo e, de forma mais pragmática, na cidade. Inspirada em Milton Santos (*A natureza do espaço*), compartilho a crença de que a cultura expressa a própria história da existência humana na cidade, sendo uma herança e um constante aprendizado. Todavia, não se considerar que o



recognized by very few. Such territories and their residents are still mostly empirically represented by ideas centered on the alleged lack of practices, knowledge and in the perception that precarious forms would dominate the landscape. The central issue is that the above assumptions legitimize and facilitate the reproduction of actions and public policies that withhold the effective development of these territories in the *polis* scenario. This occurs, historically, due to the action of a split State that develops distinct practices and strategies of action according to the territory where it operates at each time. In this framework, the residents of suburbs and peripheries are objectively harmed because State actions

bounded by elitist conceptions of public, municipal and state policies in the field of the arts. This is well materialized in the strong concentration of theaters, cinemas and cultural spaces in the city center and in neighborhoods where inhabitants holding the greatest economic power live. Given this historic preference, there are no large scale public investments in culture designated to the suburbs and slums of Rio – especially to Leopoldina, Zona Norte and in the area of Zona Oeste.

The *Galpão Bela Maré* (Bela Maré Art Shed) was created in 2011 in the Maré Complex of slums, in partnership with *Produtora Automatica*, in order to contribute to the democratization and diffusion

Metrópole transcultural – retrato das periferias do Rio de Janeiro [Transcultural metropolis – Rio de Janeiro's peripheries portraits], 2019
Vista da exposição no [Exhibition view]
Galpão Bela Maré
Foto [Photo] Marcia Farias

território esteja fechado em si e que apresente fronteiras rígidas e impermeáveis. Ele deve ser percebido e vivido a partir de fronteiras porosas, onde as relações de troca de ideias, valores e objetos se realizam em intensidades variadas. O território, portanto, é comunicação de culturas. Assim, a circularidade de imaginários, práticas e produtos culturais são indispensáveis para o enriquecimento de sociabilidade e, sobretudo, como projeto de cidade democrática, pois a cultura é a construção que permite os seres humanos interrogarem o seu cotidiano e projetarem-se na direção do futuro.

O Galpão Bela Maré funciona como o lugar da utopia no campo das artes. De modo geral, as experiências artísticas nas favelas e periferias são conhecidas por várias instituições e atores da cidade, mas reconhecidas por poucos. Prevalece em relação a tais territórios e seus moradores a representação empírica dominada por noções centradas na pretensa carência das práticas, saberes e na percepção das formas precárias que dominariam a paisagem. A questão central é que os pressupostos assinalados legitimam e facilitam a reprodução de ações e políticas públicas que retêm o desenvolvimento efetivo desses territórios no cenário da *polis*. Isto ocorre, historicamente, devido à ação de um Estado partido, que desenvolve práticas e estratégias de ação distintas de acordo com o território nos quais atuam. Nesse quadro, os moradores dos subúrbios e periferias são objetivamente prejudicados porque as ações do Estado se fizeram referenciadas em concepções elitistas de políticas públicas, municipais e estaduais, no campo das artes. Ela se materializou na forte concentração de teatros, cinemas e espaços culturais no centro e em bairros nos quais vivem a população com maior poder econômico. Diante dessa opção histórica, não há, nos subúrbios e favelas cariocas – sobretudo na regiões da Leopoldina, Norte e Oeste da cidade – investimentos públicos de porte no âmbito da cultura.

O Galpão Bela Maré nasceu em 2011 no Complexo da Maré, em parceria com a Produtora Automática, com o objetivo de contribuir para a democratização

e difusão de todo tipo de expressão artística. O Bela Maré comprova ser possível descentralizar os equipamentos culturais ou possibilidades de fruição estética na cidade e reconhecer os moradores dos territórios populares como cidadãos com plenos direitos, afastando-os dos juízos que os estigmatizam ou criminalizam. O Bela Maré trabalha em sintonia com o mundo contemporâneo, onde o campo artístico é instrumento de desenvolvimento econômico, social e territorial, confirmando o papel da arte como central na ampliação das possibilidades existenciais de múltiplos grupos sociais. Entre 2011 e 2017, a programação do Bela Maré se consolidou por meio de cinco edições da exposição *Travessias*. O principal objetivo do *Travessias* – e do Centro Cultural que ele inaugurou – é proporcionar encontros entre pessoas de diferentes territórios da cidade e do país, mobilizando-as através do potencial transformador que é próprio das artes. A escolha da Maré e da Avenida Brasil como áreas-sede do espaço cultural que abriga a exposição é estratégica, já que estes locais figuram em parte do imaginário social como aqueles do *medo* e do *terror*. Realizar um evento de arte contemporânea na Maré é criar possibilidades para a construção de referências para as demais favelas, ao passo que se marca uma favela e, portanto, todas como lugar possível para arte contemporânea brasileira da maior relevância.

O trabalho desenvolvido no Galpão Bela Maré está centrado na construção de laços entre arte, política e cidade. Em 2014, o Galpão Bela Maré passou a compor a Rede Carioca de Pontos de Cultura, passando a realizar ações de articulação de coletivos locais e intervenções culturais pelas favelas da Maré. Além das exposições *Travessias*, foram realizados projetos, como o BelaLab (plataforma de pesquisa artística em formato híbrido, voltada para discussão do espaço urbano, da cultura digital e da arte contemporânea, a partir de projetos de arte multimídia), o festival #amaréfunk (oficinas gratuitas de estímulo à produção, rodas de bate-papo abertas ao público e baile de encerramento, que criou um espaço transversal de

of all types of artistic expression. *Bela Maré* proves that it is possible to decentralize the cultural equipment or ideals of aesthetic enjoyment in the city, besides recognizing the residents of popular territories as citizens with full rights, detaching them from the judgments that stigmatize or criminalize them. *Bela Maré* works in tune with the contemporary world, where the artistic field is an instrument of economic, social and territorial development, confirming the central role of art in the enlargement of the existential possibilities for multiple social groups. Between 2011 and 2017, the *Bela Maré* program was consolidated through five editions of the *Travessias* (Passages) exhibition. The main objective of the exhibition and its inaugurated Cultural Center is providing encounters between people from different territories in the city and all over Brazil, mobilizing them through the transformative potential that art provides.

The choice of Maré slum and Brasil avenue (critical road artery that connects the peripheries) as hosting areas for the cultural space sheltering the exhibition is strategic, as these areas populate part of the social imagination as places of *fear and terror*. Holding a contemporary art event in Maré is creating possibilities for the construction of baselines for other slums; so if a slum is marked by the art scene, all of them can become places for the most relevant Brazilian contemporary art.

The work developed at *Galpão Bela Maré* is centered on building links between art, politics and the city. In 2014, the *Galpão Bela Maré* became part of the Carioca Network of Culture Points (*Rede Carioca de Pontos de Cultura*), starting to articulate local collectives and cultural interventions through the Maré slums. In addition to the *Travessias* exhibitions, there were many other projects: the *BelaLab* (an artistic research platform with a hybrid format, focused on the discussion of urban space, digital culture and contemporary art, based on multimedia art projects), the *#amaréfunk* festival (free workshops

created to stimulate production, chat rooms open to the public and the closing party, which created a cross-sectional space for discussion about funk within the slum as a pillar of culture, resistance, movement and language), the *NÓS – 10 anos de Imagens do Povo* (WE – 10 years of Images from the People) (a photographic exhibition commemorating ten years of the People's Pictures Program), the Popular Photography Festival (a meeting that fostered a debate on the political role of the image and the multiple developments of photography in contemporary times), the exhibition of the movie *Quase Samba*, workshops of the Maré Inventive Territory Project (*Projeto Território Inventivo da Maré*), the action *Nós da Maré* (We from Maré) (a project that promotes integrated aesthetic interventions in the Maré territory through a collaborative network, making it possible to build and strengthen networks of cultural actors in the region), the “*FLUPPENSA COM B NEGÃO*” event (part of the *Flupp Pensa* Program of the UPPs International Literary Fair), the *Vou Fazer Arte* project (a work focused on digital cultural and image production articulated with aesthetic experimentation for adolescents living in Maré) and the international seminar “After all, what is the periphery and what is its place in the city?”

In 2017, *Galpão* received the fifth edition of *Travessias* and, in partnership with *Instituto Itaú Cultural*, the *Diálogos Ausentes* (Absent Dialogues) exhibition, which brought to Maré the production of 17 creators or groups, with paintings, installations, photographic essays, short films and records of performances and theatrical shows that portrayed black experiences in Brazil. Between 2018 and 2019, six exhibitions took place at *Galpão Bela Maré*, which has consolidated itself as a cultural space able to give visibility to different subjects, issues and peripheral territories based on expository proposals and that mobilize art education activities (mediated visits, workshops in the space itself or in schools, movie screenings,

activities to stimulate reading, meetings with artists, poetry readings and parties).

It is worth mentioning the two editions of *Bela Verão*, an event held in partnership with FUNARTE for young peripheral and LGBTQI+ artists that awarded 15 artists, and also the exhibition *Memórias dos Domingos de Sol* (Memories of Sunny Sundays) (a photographic, iconographic and cartographic research, associated with the current photographic documentation) that built an experience of reconstruction and update of the memory and diversity of cultural practices within the beaches of the Recôncavo Carioca (Guanabara Bay). The *Metrópole Transcultural* (Transcultural Metropolis) exhibition, curated by Ronald Duarte and supported by Sesi/Firjan and the Maria and João Aleixo Institute, brought together 14 metropolitan visual artists and emerged from the *Observatório das Favelas*'s institutional desire of putting together a large exhibition able to conduct a debate about the not obvious, multiple and not always visible metropolitan Rio de Janeiro to the arts field. From 2011 to May 2019, almost 50.000 people visited *Galpão Bela Maré*, which, with its wide operation, now represents one of the possible answers to the urgency for overcoming territorial distinctions that still define *subalternity* cuts between what is a “superior culture” (carrying the sense of civilized) and a “popular or folk culture” (carrying the sense of lacking the civilizing work), concepts often conveyed in locations considered opposite, such as those of “center” and “periphery” or “asphalt” and “slum”.

Matheus Rocha Pitta

Leite de pedra [Milking the stone], 2018

Escultura [Sculpture]

Realização em parceria com a ONG Redes da Maré. Um litro de leite foi oferecido os moradores em troca de um quilo de pedra [Partnership with Redes da Maré NGO. One liter of milk was offered to dwellers

in exchange of 1 kg of stone]

discussão sobre o funk dentro da favela como cultura e resistência, movimento e linguagem), a mostra NÓS – 10 anos de Imagens do Povo (uma exposição fotográfica comemorativa dos dez anos de existência do Programa Imagens do Povo), o Festival de Fotografia Popular (encontro que propiciou a discussão sobre o papel político da imagem e os múltiplos desdobramentos da fotografia na contemporaneidade), a exibição do filme *Quase samba*, oficinas do Projeto Território Inventivo da Maré, a ação Nós da Maré (que através de uma rede colaborativa promove intervenções estéticas integradas no território da Maré, visibilizando a construção e o fortalecimento de redes de atores culturais da região), o evento FLUPPENSA COM BNEGÃO (parte da programação Flupp Pensa, da Feira Literária Internacional das UPPs), o projeto Vou Fazer Arte (trabalho focado na cultural digital e na produção da imagem articulado a experimentações estéticas para adolescentes moradores da Maré) e o seminário internacional *O que é periferia, afinal, e qual o seu lugar na cidade?*.

Em 2017, o Galpão recebeu a quinta edição de *Travessias* e, em parceria com o Instituto Itaú Cultural, a exposição “*Diálogos ausentes*”, que levou para a Maré a produção de 17 criadores ou grupos, com pinturas, instalações, ensaios fotográficos, curtas-metragens e registros de performances e de espetáculos teatrais que retrataram vivências negras no Brasil. Entre 2018 e 2019, seis exposições se concretizaram no Galpão Bela Maré, que se consolidou como espaço cultural que visibiliza sujeitos, questões e territórios periféricos a partir de propostas expositivas e que mobilizam atividades de arte-educação (visitas mediadas, oficinas no próprio espaço ou em escolas, sessões de cinema, atividades de estímulo à leitura, encontros com artistas, saraus e festas). Cabe destacar as duas edições de *Bela Verão*, com jovens artistas periféricos e que, com a Funarte, premiou 15 artistas periféricos e LGBTQI+ e a exposição *Memórias dos Domingos de Sol* (pesquisa fotográfica, iconográfica e cartográfica, associadas à documentações fotográficas do presente),



que construiu uma experiência de reconstrução e atualização da memória e das diversidades de práticas culturais das praias do recôncavo carioca (Baía de Guanabara). A mostra *Metrópole transcultural*, com curadoria de Ronald Duarte e apoio Sesi/Firjan e do Instituto Maria e João Aleixo, reuniu 14 artistas visuais metropolitanos e que surgiu do desejo institucional do Observatório de Favelas de montar uma grande mostra que levasse para o campo das artes visuais um debate sobre o Rio de Janeiro metropolitano, não óbvio, múltiplo, nem sempre visível.

De 2011 a maio de 2019, quase 50 mil pessoas visitaram o Galpão Bela Maré, que, com seu amplo funcionamento, é uma das respostas possíveis à urgência pela superação das distinções territoriais que estabelecem recortes de subalternização entre o que se considera “cultura superior” (exprimindo o sentido de civilizado) e o “popular” ou “folclórico” (carente da obra civilizadora), tantas vezes veiculadas nas localizações consideradas opostas, como as de “centro” e “periferia” ou “asfalto” e “favela”.

Rio de Janeiro, insubordinação e as experiências anti-institucionais nas décadas de 2000 e 2010

Bernardo Mosqueira

Rio de Janeiro, insubordination and anti-institutional experiences in the decades of 2000 and 2010

Rio de Janeiro was the capital of the Portuguese colony and the heart of the Vice-royalty of Brazil, as well as capital of the Portuguese Empire – including Portugal, Angola, Mozambique, Goa, East Timor, Macau, amongst others, and capital of the Empire of Brazil and the Brazilian Republic until 1960. More than a thousand years before the Portuguese invasion, the Tupinambá people formed *sambaquis* (shell middens) with tons of shells in Guaratiba. Their bodies were so strong that the marks left by muscles are still visible on their bones. In *Carioca* soil, the Tupinambá people, seeing the French for the first time, shouted and swung necklaces, wristbands and bracelets built with the bones and teeth of their old enemies devoured as sacrifices. This is also where the colonial experience of Antarctic France happened; its destruction gave birth to the Portuguese colonization in the region.

Between the early 16th century and the mid-19th, Rio was the destination for 20% of all black slaves in the world. The diversity backdrop of the cohabiting different African nations in Rio, resulting from the Diaspora crossroads condition, baptized Rio's port district as "Little Africa". Rio is the birthplace of Chiquinha Gonzaga,

Machado de Assis, Hélio Oiticica, Oscar Niemeyer, Lúcia Murat, Cildo Meireles, Estêvão Silva, Adriana Varejão, Timótheo da Costa, Zózimo Bulbul, Heitor Villa-Lobos and Heitor dos Prazeres, and a chosen home by Clarice Lispector, Luz del Fuego, Ivens Machado, Lygia Pape, Roberto Burle Marx, Zuzu Angel, Abdias do Nascimento, Mário Pedrosa, Nise da Silveira, Madame Satã, Lélia Gonzalez, Ney Matogrosso, Muniz Sodré, Tunga, Conceição Evaristo and Carlos Drummond de Andrade. The Vaccine Revolt, the Revolt of the Lash, the Communist uprising of 1935, the Central Rally, the kidnapping of the North American Ambassador Charles Elbrick and the march of the one hundred thousand also took place in Carioca soil.

A port, rock, swamp, match and postal, Rio particularly metabolizes the African cultural matrix, cultural variances amongst the different Brazilian regions, foreign cultures, natural landscape and an intense political scene. Overseas, it is the most well-known Brazilian city and top destination for domestic and international tourism in Brazil.

The city has been in the spotlight for the Pan American Games (2007), Military World Games (2011), World Youth Day (2013), World Cup final (2014), Olympic Games and Summer Paralympic Games (2016). In the same period, Rio experienced a breakthrough in the gentrification, as

Eduardo Kac

Eduardo Kac com seu **Poemazoide**, durante a performance **Interversão**, praia de Ipanema [Eduardo Kac with his poemzoon, during the performance inter-version, Ipanema beach], 1982. Foto [Photo] Belisario Franca. Cortesia [Courtesy] Luciana Caravello Arte Contemporânea



O Rio de Janeiro foi capital da colônia portuguesa e sede do Vice-Reino do Brasil; foi a capital do Império Português – que incluía Portugal, Angola, Moçambique, Goa, Timor, Macau etc. –, capital do Império do Brasil e da República Brasileira até 1960. Mais de mil anos antes da invasão, os tupinambás já formavam seus sambaquis com toneladas de conchas em Guaratiba. Seus corpos eram tão fortes que as marcas que os músculos deixaram em seus ossos se mantiveram visíveis até hoje. Foi em solo carioca que os tupinambás, ao avistarem os franceses pela primeira vez, gritaram e balançaram no ar os colares, pulseiras e braceletes formados pelos ossos e dentes de antigos inimigos devorados sacrificialmente. Foi também neste local que logo se estabeleceria a experiência colonial da França Antártica, cujo processo de destruição deu início à Colonização Portuguesa nesta região. Entre o início do século XVI e meados do século XIX, o Rio de Janeiro esteve na rota de 20% de todos

os negros escravizados no mundo, e a diversidade de nações africanas coabitantes no Rio, consequência de sua condição de encruzilhada da Diáspora, deu à zona portuária do Rio o apelido de “Pequena África”. Foi no Rio onde nasceram Chiquinha Gonzaga, Machado de Assis, Hélio Oiticica, Oscar Niemeyer, Lúcia Murat, Cildo Meireles, Estêvão Silva, Adriana Varejão, os Timótheo da Costa, Zózimo Bulbul, Heitor Villa-Lobos e Heitor dos Prazeres. A mesma cidade foi escolhida como morada de Clarice Lispector, Luz del Fuego, Ivens Machado, Lygia Pape, Roberto Burle Marx, Zuzu Angel, Abdias do Nascimento, Mário Pedrosa, Nise da Silveira, Madame Satã, Lélia Gonzalez, Ney Matogrosso, Muniz Sodré, Tunga, Conceição Evaristo e Carlos Drummond de Andrade. Foi sobre solo carioca que aconteceram a Revolta da Vacina, a Revolta da Chibata, a Intentona Comunista, o Comício da Central, o sequestro do Embaixador Americano Charles Elbrick, a Passeata dos Cem Mil.

well as in the economic and security crisis, making Rio a mortal city, especially for black young people.

On the one hand, Rio is dynamic, surprising, superlative, charming, but it can also prove itself enchanted by its own Narcissus and sphinx reflected in Guanabara waters. More than half of the ten richest Brazilian people were born in Rio, but the city is also well-known for being the cradle of the first Brazilian slum – currently Morro da Providência – and of the biggest slum in the country – Rocinha. The city was born and raised in the midst of territory conflicts, which are violently multiplied today.

Plunged in extreme wealth and adversities, systemic, endemic and syndromic corruption and radical violence by the parameterless State and “parallel” powers, Rio developed itself introducing a cultural production marked by diversity, inventiveness and intensity, frequently receiving compliments for holding transformative encounters and affections. Having a history of crisis and prosperity rounds, the city reached singular paths towards the expansion of the Brazilian cultural autonomy, reflecting on Brazilianity and becoming one of the epicenters of cultural innovation in Latin America.¹

Being the capital for the Colony, the Empire and the Republic (1763-1960), holding the largest slave trade port in America, suffering intense urban slavery and experiencing the obscene and constant exposed fractures of the Brazilian social inequality – and stemmed by its history, memory, traumas and resistances –, Rio’s culture developed one of its most relevant qualities: the contesting behavior against power structures. This means that a fundamental characteristic of the people of Rio de Janeiro is insubordination.

Insubordination is not synonymous with arrogance, irreverence, disobedience, negligence. Insubordination lies in the desire, in self-sufficiency, in pride, in free geniality, in nonconformity, in resistance, in irremediation, in the immediate gesture, in movement, in Exu, with axé, in powers, in rebellion,



in freedom. Insubordination refuses to sound inferior, refuses to act under the rules of an organization scaled by a chain of command. It is the active breakdown of the hierarchical structure between the inferior and superior in the vertical framework. It is challenge, desecration; the art of Lilith, the class struggle. As Mikhail Bakhtin teaches, one of the most powerful exercises of insubordination is Carnival – and the carnivalization of life.

The insubordinate decides the time to be a king, queen, harlot, priest, libertine, *bate-bola* or masked. He chooses pleasure or laziness, makes bad choices, possibly being amoral, incoherent, and submissive in a disguised manner. He may love beyond monogamy, may give a tram ride while being hung, may start a revolution. The insubordinate is not perfect for capitalism. He lives in another epistemology, plays on the abyssal line. The insubordinate has secrets. He may transgress, or not: either in a wicked or ethical and creative way. On the forefront of the obscure certainty of his disobedience, he may have a very high tolerance for oppression and might linger through the wicked little transgressions before choosing great ethical revolutions.

It is important to point out that insubordination is not the definition of *Carioca* people; it is not incorporated by everyone and not even an exclusive attribute of Rio de Janeiro. As a comparison, in Brazil, there

Ateliê de Dissidências Criativas

Carnavandalirização [Carnival-liric vandalization]

Ação coletiva durante a Copa do Mundo, 2014

[Collective action during World Cup]

O Rio de Janeiro, essa cidade que é porto, pedra, pântano, partida e postal, metaboliza de forma particular a matriz cultural africana, as culturas das diferentes regiões brasileiras, as culturas estrangeiras, a paisagem natural e o intenso cenário político. O Rio é a cidade brasileira mais conhecida no exterior e o maior destino no Brasil tanto para o turismo interno quanto para o internacional. O Rio esteve sob os holofotes com os Jogos Pan-Americanos (2007), os Jogos Mundiais Militares (2011), a Jornada Mundial da Juventude (2013), a final da Copa do Mundo (2014), os Jogos Olímpicos e os Jogos Paralímpicos de Verão (2016). Nesse mesmo-tempo, Rio experimentou o avanço da gentrificação e da crise econômica e de segurança, que tornam a cidade mortal, especialmente para a juventude negra. Se, por um lado, o Rio é dinâmico, surpreendente, superlativo e encantador, também pode ser o oposto, encantado pelo próprio reflexo de Narciso e esfinge na superfície das águas da Guanabara. Na lista das 10 pessoas mais ricas do país, mais da metade nasceu no Rio, mas a cidade também é conhecida por ter sido berço da primeira favela brasileira – hoje Morro da Providência – e da maior favela do país – a Rocinha. A cidade nasceu e cresceu em conflitos por território, hoje multiplicados violentamente. Neste contexto de riqueza e adversidade extremas, corrupção sistêmica, endêmica e sindrômica e violência radical tanto do Estado sem parâmetros quanto dos poderes “paralelos”, o Rio se construiu como uma cidade que sempre apresenta uma produção cultural marcada pela diversidade, inventividade e intensidade, com elogios recorrentes à potência dos encontros transformadores e dos afetos. Neste território, que tem sua história definida por ciclos de crise e de prosperidade, foram trilhados caminhos singulares na direção da expansão da autonomia cultural brasileira, refletindo sobre a brasilidade e tornando o Rio um dos epicentros de inovação cultural na América Latina.¹

Talvez por ter sido capital da Colônia, do Império e da República (de 1763 a 1960), por ter contido o maior

porto de comércio de escravos em toda a América, por ter sofrido intensa escravidão urbana e por ter sempre apresentado obscenamente as fraturas expostas da desigualdade social brasileira, a cultura do Rio de Janeiro, a partir de sua História e memória, de seus traumas e resistências, desenvolveu uma de suas qualidades mais relevantes: o comportamento contestatório em relação às estruturas de poder. Isso quer dizer que uma característica fundamental do povo do Rio de Janeiro é a insubordinação.

A insubordinação não é sinônimo de arrogância, irreverência, desobediência, negligência. A insubordinação está no desejo, na autonomia, na altivez, na genialidade gratuita, na inconformidade, na resistência, na irresignação, no gesto imediato, no movimento, em Exu, com o axé, nas potências, na rebeldia, na liberdade. A insubordinação se nega a ser categorizada como inferior, recusa a agir segundo as regras de uma organização nivelada de uma cadeia de comando. É o rompimento ativo da estrutura hierárquica entre o inferior e o superior no ordenamento vertical. É desafio, profanação; é a arte de Lilith, a luta de classes. Como ensina Mikhail Bakhtin, um dos mais poderosos exercícios de insubordinação é o Carnaval – e a carnavalização da vida.

O insubordinado é rei quando quer, é rainha, é me-retriz, é padre, é libertino, é bate-bola, é mascarado. O insubordinado escolhe o prazer ou a preguiça, faz escolhas ruins, pode ser amoral, incoerente, pode ser submisso dissimuladamente, pode amar além da monogamia, pode andar pendurado no bonde, pode fazer a revolução. O insubordinado não é perfeito para o capitalismo. O insubordinado vive a partir de outra epistemologia, brinca na linha abissal. O insubordinado tem segredos. O insubordinado pode transgredir ou não: perversamente ou ética e criativamente. O insubordinado, no alto da certeza obnubilante de sua insubmissão, pode ter tolerância muito alta à opressão. O insubordinado demora-se muito entre as pequenas transgressões perversas antes de optar pelas grandes revoluções éticas.



are cities presenting settled cultures, feeding the world with what is more rentable, but also places whose characteristics relate to the powerful and uncertain, derived from the culture of Encantaria. Among the capitals, perhaps Salvador is the one that partakes of Rio's insubordination.

Such attribute is outlined in many forms in Rio: the relationship of hatred and horror between the society and the Military Police, the conception the Carioca middle class holds about workers' "bad services," the figure of the *malandro*, the conciliation with incoherence, the fantastic tale about "when the slum comes down," the resistance of the samba gatherings, the emergence of funk, the Carnival, the many independent street Carnival blocks, the thrill for wit, informality, marginality, non-engagement, mockery and innovation. Insubordination

not necessarily results in insurgency and, summed with an excessive self-love, sometimes results in a paralysis, condescension or alienation of responsibility over democracy and the city's transformations.

We are so engulfed in the hegemonic belief of a constant need for productivity, order, logic, certainty, control, and rationality—a historical demand imposed by capitalism, patriarchy and colonialism—that one of the most beautiful and disruptive forms of insubordination is choosing delirium. In the face of a whole range of possibilities, one must seek to plow through a tortuous and new furrow, to sow seeds beyond the line, to grow a bent twig, to harvest from the new lyre, to eat the unknown Baroque fruit, to rave. To cope with the Cartesian system and orthogonal forces, one must be unpurified, get hands dirty within the world,

Maurício Dias e Walter Riedweg

Funk Staden, 2007

Videoinstalação (still) [Video installation]

Dimensões variáveis, loop 16' [Variable dimensions, loop 16']

Encomenda para a 12ª Documenta de Kassel

[Comissioned by Documenta-12 Kassel]

É importante ser dito que a insubordinação não é a definição do carioca, não está em todas as pessoas da cidade, nem é característica exclusiva do Rio de Janeiro. Como comparação, podemos perceber que, no Brasil, há cidades com culturas mais conformadas, que alimentam o mundo com o que ele já tem de mais rentável. Há locais cujas características se relacionam com o “potente e incerto” derivado da cultura da Encantaria. Entre as capitais, talvez Salvador seja a que mais comungue com o Rio em sua insubordinação.

No Rio, a característica se manifesta, por exemplo, na relação de ódio e horror entre a sociedade e a Polícia Militar, no que é entendido pela classe média como o “mau serviço” dos trabalhadores, na figura do “malandro”, na boa convivência com a incoerência, na fantástica narrativa de “quando o morro descer”, na resistência das rodas de samba, no surgimento do funk, no Carnaval, nos inúmeros blocos independentes, no gosto pela matreirice, pela informalidade, pela marginalidade, pelo descompromisso, pelo deboche e pela inovação. A insubordinação no Rio não resulta, necessariamente, em insurgência e, somada de um amor próprio desmedido, desemboca, por vezes, em certa paralisia, condescendência ou alienação da responsabilidade sobre a democracia e as transformações da cidade.

Por vivermos imersos na crença da necessidade de produtividade, ordem, lógica, certeza, controle e racionalidade imposta pela lógica hegemônica, demanda histórica do capitalismo, do patriarcado e do colonialismo, uma das formas mais bonitas e disruptivas de insubordinação é a escolha pelo delírio. Diante de todo o campo de possibilidades, escolher passar o arado por um novo e tortuoso sulco, semear fora do lugar esperado, crescer pau torto, colher da nova lira, alimentar-se da inesperada fruta barroca, delirar. Diante do plano cartesiano e das forças ortogonais, impurificar-se, sujar-se de mundo, comer a terra em que tudo dá e já tem dono, mastigar vermes que tudo dão e não têm nome, deixar-se adoecer da febre tropical, ferver, rever, ter a cabeça como pira funerária de um mundo antigo e moribundo, pirlar, pairar,



Rafael Bqueer

Alice, 2014

Foto-performance na exposição Do Valongo à favela: imaginário e periferia, Museu de Arte do Rio. O artista aparece de perfil, em frente à obra

Figura de jovem negra, de Belmiro de Almeida, 1880 [Photo-performance at the exhibition “From Valongo to Favela: imaginary and periphery. The artist presents himself in profile, in front of the work “Figure of a young black woman”, by Belmiro de Almeida, 1880]

Denilson Baniwa

Arqueiro digital [Digital archer], 2017

Infogravura, tamanhos variados [Digital print, different sizes]

eat the land where everything grows as a property, chew the emerging worms with no name, let the tropical fever lodge, boil, reconsider, keep the head as the funerary craziness of an ancient dying world; it's to freak out, float, rave. Staring at world, one must forge it through his own body, make the difference emerge, perform pact disruptions, agree the betrayal of agreements, dismiss the institutions to which we commune and laugh, rave. The raving insubordinates: this is our best and our best artists.

Walking alongside with the constant oscillation between moments of crisis and abundance in Rio, insubordination stimulated the city to generate irreversible transformations in every cultural sphere. Although Rio has been chosen as a home and work place by a huge part of Brazilian artists with a meaningful work in the institutional system, the city produced an environment of strong anti-institutional, counterinstitutional and para-institutional behavior that received very little study. This essay investigates this scenario looking particularly into actions from the 2000s playing a fundamental role in shaping the Carioca art system as it is today.

The passagem from the 1980s to the 1990s in Brazil was marked by the greatest post-war economic crisis back then, with unimaginable inflation rates and supply problems. It was the beginning of the redemocratization after the military dictatorship and the promulgation of the Federal Constitution of 1988. This is when neoliberalism violently landed in the country, in 1990, with the rule of Fernando Collor de Mello. Right in the second day of his term, Collor introduced a project to dismantle culture, extinguishing Funarte, a very active public agency for the promotion, documentation and national circulation of culture, which originates a real disaster in the visual arts field throughout the country.

With Funarte's end, the State of Rio de Janeiro's capital lost several exhibition spaces (named after Macunaíma, Rodrigo Mello Franco de Andrade and Sergio Milliet), as well as the National Salon of

Plastic Arts. Still in the 1990s, although some new commercial galleries arose, part of those representing the livelihood of artists in Rio closed their doors, relocated to different cities or moved to the secondary market. That was the case of Bonino, César Aché, Paulo Klabin, Petite Galerie, Saraninha and Thomas Cohn galleries.

Museums such as MAM-RJ² and the National Museum of Fine Arts either kept discouraging event schedules or held mega exhibitions from prominent artists. At that time, young artists in Rio encountered a shortage for livelihood—except for the gallery inside Rio Business Center—, the lack of institutional representativity and general hopelessness in the Brazilian political scene.

On the basis of the insubordination context and having such a discouraging picture, groups of young artists started building their own strategies for executing works, exercises carrying new languages often linked to ephemeral and radical actions of great effect, particularly in public or unoccupied spaces. Acknowledging the limits of institutional criticism, this generation refused to undergo the logic of big institutions, exercising its opposition from the outside. They believed the existing institutions were subject to globalization parameters, which could only follow the international market and were not prepared to receive radical proposals, as they would like to develop.

These artists maturing in the late 1990s also fought against the 80's generation "beautiful forms", already in hegemonic levels. Right or not, they believed that the previous generation was not committed to politics and extremely self-centered within the art world and in creating well-finished forms that, from their perspective, would affect only the luxury artwork market. The arising generation wanted both the artist and his ego dissolving at the streets, desecrated the art world and enchanted life. They would move small uprisings and trespasses up in response to boredom and hopelessness.

By shifting the artist-producer position to artist-proposer-instigator and from audience-observer to audience-agent-participant, they got hold of public or unoccupied spaces, reinforced the importance of friendship as a subversion form, invested in shaping and reshaping the collective and, above all, took over the mission to embrace the unexpected, the unusual, surprising and reverberating curve. Between the late 1990s and the 2010s, many radical experiences occurred outside institutional spaces in Rio de Janeiro.

Atrocidades Maravilhosas [Wonderful Atrocities]. This was Alexandre Vogler's proposal (2000) involving artists in the occupation of urban walls and sidings with large printed street posters (*lambe-lambe*). The name of the project, ATR(i) Ocidades Maravilhosas, derives from the former Mayor Cesar Maia's slogan — "Rio, Wonderful City". The actions spread over highly frequented areas in Zona Norte [North Zone], Centro [Downtown] and a little less in Zona Sul [South Zone] area. Vogler developed *Atrocidades* with colleagues from the Arts postgraduate at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), where he got his Master's Degree researching the relationship between speed, body and the aesthetic experience of the city. Participants wouldn't define *Atrocidades* as a group or collective, it was a collective action. Through poster language, they used formal and discursive structures derived from advertising and conveyed to the streets atypical images for the public environment (such as sexuality, drugs, etc.). The projects' main interest was to directly access to the public in the city, with no participation of institutions or interference from conceptual filters of art and no sense of aura awakening. The strategy was simple: strong and repeated images from the urban landscape and the flow of bodies that transform the city. Despite the ephemerality, *Atrocidades*' works proposed a compliment for the powerful body moving through in the

delirar. Diante do mundo, forjá-lo por meio do próprio corpo, emergir a diferença, figurar o rompimento dos acordos, convencionar a traição das convenções, destituir as instituições que comungamos e rir, delirar. Os insubordinados delirantes: é esse o nosso melhor, nossos melhores artistas.

A insubordinação, em contato com a constante oscilação entre momentos de crises e abundância no Rio, estimulou a cidade a gerar transformações irreversíveis em todas as esferas da cultura. Ainda que o Rio tenha sido escolhido como lugar de moradia e trabalho por enorme porção dos artistas brasileiros significativos e absorvidos pelo sistema institucional, a cidade produziu um ambiente de forte comportamento anti-institucional, contrainstitucional e parainstitucional ainda pouco estudado. Este ensaio investiga esse ambiente, mas, em especial, as experiências a partir dos anos 2000, que tiveram papel fundamental na formação do sistema de arte no Rio tal como ele é hoje.

No Brasil, a passagem da década de 1980 para 1990 foi marcada pela então maior crise econômica do pós-guerra, com inflação inimaginável e problemas de abastecimento. Viviam-se os primeiros momentos da redemocratização pós-ditadura militar e promulgação da Constituição Federal de 1988, quando o neoliberalismo chega violentamente ao país, já em 1990, com o governo de Fernando Collor de Mello. No segundo dia de mandato, Collor iniciou um projeto de dismantelamento da cultura com a extinção da Funarte, então um órgão público muito ativo em fomento, documentação e circulação nacional de cultura, e cujo fim causou uma verdadeira catástrofe no campo das artes visuais em todo o país. Com o fim da Funarte, a capital fluminense perdeu as salas de exposição Macunaíma, Rodrigo Mello Franco de Andrade e Sérgio Milliet e o Salão Nacional de Artes Plásticas. Ainda durante os anos 1990, mesmo que outras possam ter sido abertas, parte das galerias comerciais, parte do sustento dos artistas do Rio, fecharam as portas, mudaram de cidade ou se deslocaram para o mercado secundário. É o caso da Bonino, César

Aché, Paulo Klabin, Petite Galerie, Saramenha e Thomas Cohn. Os museus, como o MAM-RJ² e o Museu Nacional de Belas Artes, ou tinham programação desestimulante ou recebiam megaexposições de artistas ilustres. O cenário, naquele momento, da perspectiva dos artistas jovens no Rio, era formado pela escassez de formas de sustento – uma exceção era a galeria do Centro Empresarial Rio –, pela não representatividade nas instituições e pela desesperança no cenário político brasileiro da época.

A partir do contexto da insubordinação e diante do quadro desalentador, grupos de jovens artistas passaram a construir as próprias estratégias para realizar trabalhos, exercícios de novas linguagens, que, muitas vezes, se ligavam a ações efêmeras e radicais de grande efeito, sobretudo em espaços públicos ou desocupados. Essa geração, reconhecendo os limites da crítica institucional, decidiu que não se submeteria à lógica das grandes instituições, exercendo sua oposição de fora delas. Ela acreditava que as instituições então existentes eram submissas aos parâmetros oriundos da globalização, que só obedeciam ao gosto do mercado internacional e que não estavam preparadas para receber propostas radicais como as que eles gostariam de desenvolver.

Essa geração que crescia no final dos anos 1990 se opunha, também, “às belas formas” da Geração 80, que alcançava patamares hegemônicos. Certos ou não, eles acreditavam que a geração anterior era descomprometida com a política e demasiadamente auto-centrada no mundo da arte e na criação de formas bem-acabadas que, da perspectiva deles, causariam impacto apenas no mercado de luxo de objetos de arte. A geração que surgia mirava a dissolução do artista e de seu ego nas ruas da cidade, dessacralizava a arte e encantava a vida, propunha microrrevoltas e microtransgressões em resposta ao tédio e à desesperança. Deslocando o lugar de artista-produtor para artista-propositor-instigador e do público-observador para público-agente-participante, tomaram os espaços públicos e desocupados para si, reforçaram



Guga Ferraz

Auto de resistência [Proof of resistance], 2010-2018
 Serigrafia e spray sobre papel de algodão [Screen print and spray on cotton paper], 100 × 70 cm

> **Ônibus incendiado** [Burnt bus], 2013
 Adesivo sobre placa de acrílico [Adhesive on plexiglass], 69 × 69 cm

city, using the urban web as a means of creation and communication with the other, finding comprehensiveness, visibility, virulence, differentiation, democratization and disorder. Through works that dissolved in the city in anonymous processes, the project offered resistance to the centrality of the artist, the author, the institutions and the art circuit itself. The initiative should be more counter-institutional than anti-institutional. The core procedure was not oriented to oppose institutions; it just disregarded them as artist' main place of action. Atrocidades was eventually absorbed by the institutional system, making national and international exhibitions, such as in the Panorama of Brazilian Art 2001. Among the project agents were Alexandre Vogler, Ana Paula Cardoso, André Amaral, Adriano Melhem, Arthur Leandro, Bruno. Lins, Clara Zuñiga, Claudia Leon, Shower, Edson Barrus, Felipe Barbosa, Geraldo Marcolini, Guga Ferraz, Joao Ferraz, Leonardo Tepedino, Luis Andrade, Marcos Abreu, Ronald Duarte, Rosana Ricalde and Roosivelt Pinheiro. The most iconic work was Vogler's "What can detergent do to a woman's hand", merging collages into the Caju Cemetery wall featuring two hands of red-painted nails opening the large lips of a vulva, with the text in it.

Zona Franca [Free Zone]. In 2001, Edson Barrus, Alexandre Vogler, Guga Ferraz, Aimerê Cesar, Roosivelt Pinheiro, Ducha and Adriano Melhem created a weekly event on Mondays at Fundação Progresso, in Lapa. It established a space for study, exchange, performances, actions and ephemeral exhibitions bringing together dozens of artists from different generations and other cities. Zona Franca had an anarchist substance opposing the institutional system: salons, curators, critics, hierarchies, privileged relationships, the market and the notion of competition, both in art and life. The project was highly considered a relevant and vibrant action, but when it completing

a importância da amizade como forma de subversão, investiram na construção e reconstrução do comum e, sobretudo, tomaram como missão abraçar o inesperado, o inusitado, a dobra surpreendente e reverberante. Entre o final dos anos 1990 e a década de 2010, aconteceram várias experiências radicais fora de espaços institucionais no Rio de Janeiro.

Atrocidades Maravilhosas. Atrocidades Maravilhosas foi a proposta de Alexandre Vogler (2000) que envolveu artistas na ocupação de muros e tapumes no espaço urbano com impressos lambe-lambe de grande formato. O nome do projeto, ATR(i)Ocidades Maravilhosas, deriva do *slogan* do prefeito Cesar Maia – “Rio Cidade Maravilhosa”. As ações se espalhavam por pontos de grande passagem na Zona Norte, Centro e menos na Zona Sul. Vogler desenvolveu o Atrocidades com colegas da pós-graduação em Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde fazia mestrado com pesquisa sobre a relação entre a velocidade, o corpo e a experiência estética da cidade. Os participantes não definiam o Atrocidades como um grupo ou coletivo, mas como uma ação coletiva. Na linguagem dos cartazes, utilizavam estruturas formais e discursivas derivadas da publicidade e levavam às ruas imagens estranhas ao ambiente público (como sexualidade, drogas etc.). O maior interesse do Atrocidades era acessar diretamente o grande público da cidade sem ter que participar do funcionamento das instituições e sem ser mediado pelo filtro do conceito de arte, sem despertar dimensão aurática. A estratégia era simples: imagens fortes e repetidas para a paisagem urbana e o fluxo dos corpos que transformam a cidade. Apesar da efemeridade, os trabalhos do Atrocidades, com o elogio ao corpo potente em movimento na cidade, utilizavam a teia urbana como meio de criação e comunicação com o outro, encontrando abrangência, visibilidade, virulência, diferenciação, democratização e perturbação. Nas obras que se dissolviam na cidade em processos anônimos, o Atrocidades se opunha à centralidade do



artista, do autor, das instituições e do próprio circuito da arte. A iniciativa desejava ser mais contra-institucional do que anti-institucional. O procedimento básico não era em oposição às instituições, mas apenas as desprezava como lugar principal da ação para os artistas. O Atrocidades acabou por ser absorvido pelo sistema institucional, tendo sido exibido no Brasil e no exterior, como no Panorama da Arte Brasileira 2001. Entre os agentes do Atrocidades estão Alexandre Vogler, Ana Paula Cardoso, André Amaral, Adriano Melhem, Arthur Leandro, Bruno Lins, Clara Zuñiga, Cláudia Leão, Ducha, Edson Barrus, Felipe Barbosa, Geraldo Marcolini, Guga Ferraz, João Ferraz, Leonardo Tepedino, Luis Andrade, Marcos Abreu, Ronald Duarte, Rosana Ricalde e Roosivelt Pinheiro. O trabalho mais icônico do Atrocidades foi *O que os detergentes fazem com a mão de uma mulher* de Vogler, imagens coladas sobre o muro do cemitério do Caju apresentando duas mãos de unhas pintadas de vermelho abrindo os grandes lábios de uma vulva, com a frase título.

Zona Franca. Em 2001, Edson Barrus, Alexandre Vogler, Guga Ferraz, Aimberê Cesar, Roosivelt Pinheiro, Ducha e Adriano Melhem criaram um evento semanal, às segundas-feiras, na Fundação Progresso, na Lapa, que instaurava um espaço de estudo, troca,



one year (52 Mondays),³ Zona Franca was accused of being romantic, naive, irresponsible and inconclusive by some academics of the time who missed forms and products. Still, maintaining a regular programming in the art columns of Rio newspapers, it was selected as one of the best “exhibitions of the year” by O Globo newspaper and took part in the “On Difference #3, Politics of Space” exhibition in Stuttgart, Germany. Besides the regular weekly schedule, the Zona Franca’s main achievement was building an environment of extreme freedom and exchange, where one could execute everything that would be prohibited in an institutional or commercial museum space.

Rés do Chão [Ground floor]. In the beginning of 2002, the Espaço Experimental Rés do Chão was created in Edson Barrus’s apartment, in Lavradio street,

in the city center. The Rés project was intended as a space for discussion, provocation, experimentation, study, action and exhibition, conducting lessons, exhibitions and independent publications to performances, theatrical experiences, conviviality rituals, themed events and sound art experiments. Rés do Chão represented an anti-capitalist, counter-cultural and anti-neoliberal position, having as strategies the construction of the “uncategorizable”, with processes absolutely imbricated by affection and friendship networks. Rés do Chão’s actions took place in a private apartment, at the street or through the invitation of institutions, like when the Funarte’s galleries reopened at Gustavo Capanema Palace. Among the collaborating artists were Alexandre Sá, Phodre Band, Carmen Riquelme, Cecilia Cotrim, Daniela Mattos, Lívia Flores, Newton Goto, Orlando

Grupo Empreza

Descarrego [Unload], 2005/2014

Performance realizada durante a exposição Eu como você [Performance during the exhibition “I eat you”], Museu de Arte do Rio de Janeiro – MAR

realização de performances, ações e exposições efêmeras que reuniam dezenas de artistas de gerações distintas e visitantes de outras cidades. O Zona Franca, com teor anarquista, se opunha ao sistema institucional: salões, curadores, críticos, hierarquias, relações privilegiadas, mercado e ideia de seleção e competição na vida e no meio da arte. Vista como ação relevante e vibrante ao completar um ano de duração (52 segundas-feiras),³ O Zona Franca foi acusado de romântico, ingênuo, irresponsável e inconcludente pela Academia na época, que sentia falta de formas e produtos. Ainda assim, com programação regular nas colunas de arte dos jornais do Rio, foi selecionado como uma das melhores “exposições do ano” pelo jornal *O Globo* e chegou a participar da mostra “On Difference #3, Politics of Space” em Stuttgart, na Alemanha. Para além da programação semanal regular, a principal conquista do Zona Franca foi construir um ambiente de troca e liberdade extremas, onde se consentia a execução de tudo aquilo que poderia ser proibido em um espaço institucional comercial ou museológico.

Rés do Chão. No início de 2002 surgiu o Espaço Experimental Rés do Chão, no apartamento de Edson Barrus, na rua do Lavradio, no centro do Rio. O Rés tinha como projeto instaurar-se como espaço de discussão, provocação, experimentação, estudo, ação e exibição, e realizava desde aulas, exposições e publicações independentes até performances, experiências teatrais, rituais de convivência, festas temáticas e experimentos de arte sonora. O Rés do Chão foi como posição anticapitalista, contracultural e antineoliberal, tendo como estratégias a construção do incategorizável, com processos absolutamente imbricados por redes de afeto e amizade. As ações do Rés do Chão aconteciam no apartamento ou na rua ou a convite de instituições, como foi o caso das galerias da Funarte reabertas, no Palácio Gustavo Capanema. Entre os artistas colaboradores estavam Alexandre Sá, Banda Phodre, Carmen Riquelme, Cecília Cotrim,

Daniela Mattos, grupo empreZa, Livia Flores, Newton Goto, Orlando Maneschy, PhP, Rubens Pileggi e grupo Urucum, entre outros. Barrus, a partir da construção parainstitucional do Rés do Chão, realizava os convites aos artistas com a intenção de desfazer as relações esquemáticas de centralidade-marginalidade. Enaltecendo o que pode receber valor em sistemas complexos, o Rés inspirava comportamentos e interações para além dos determinados (ou determináveis) pelos valores de troca de mercado, ligados ao paradigma de opressão e segregação. É de Barrus a ótima colocação de que “A qualidade é um parâmetro de exclusão”.

RRadial. Planejando preparar o terreno para o Colóquio Transdisciplinar Resistências,⁴ Alexandre Vogler, Ronald Duarte, Luis Andrade, Tatiana Roque e Ericson Pires desenvolveram o RRadial em 2001. O procedimento principal do RRadial era a transposição para além das áreas centrais do Rio de ações radicais lúdicas, de criação de imagens e situações delirantes que tinham ao mesmo tempo força poética e contundência política. Entre suas ações estiveram *Ovo no asfalto*, em que o grupo fritou ovos no asfalto no calor em Cabuçu, a caminho de Bangu; *Foguetório*, festa de réveillon fora de época, no dia 11 de setembro de 2002, na Praia do Recôncavo, em Sepetiba, um ano após os ataques nas Torres Gêmeas em Manhattan; e *Fumacê do descarrego*, quando defumaram as ruas da cidade numa Kombi adaptada para carregar uma chaminé de 3 metros de altura sob a qual seriam queimados mais de 100 kg de defumador, nos caminhos entre a região da Leopoldina e o Centro.⁵ Antes desta ação, pediram licença a Exu com a colaboração do artista e ogan de candomblé Aderbal Ashogun, filho de sangue e santo da importante ialorixá Mãe Beata de Yemonjá. Mesmo se configurado como grupo, o RRadial serviu como plataforma de apoio para a realização de trabalhos individuais dos componentes, sendo as autorias das ações coletivas assumidas individualmente em outros momentos.



RRRadial

Fumacê do descarrego [Smoke to unload], 2011
 Ação pública, em que 100kg de defumador foram queimados no caminho entre a região da Leopoldina e o Centro do Rio de Janeiro [Public action, when 100kg of burnt smokers were released on the way between Leopoldina's station and downtown Rio de Janeiro areas]

Maneschy, PhP, Rubens Pileggi and the collectives Grupo Empreza and Grupo Urucum. Since the para-institutional construction of Rés do Chão, Barrus invited artists with the intention of undoing the schematic relations of centrality-marginality. Exalting what would be valued in complex systems, Rés inspired behaviors and interactions beyond those determined (or determinable) by market exchange values, bound in a model of oppression and segregation paradigm. Barrus is the author of the great statement that “Quality is an exclusion parameter”.

RRRadial. In order to dip toes in the water for holding the Transdisciplinary Colloquium Resistências,⁴ Alexandre Vogler, Ronald Duarte, Luis Andrade, Tatiana Roque and Ericson Pires created RRRadial, in 2001. Its main procedure was the transposition of lurid radical actions beyond the central areas of Rio, creating images and delusional situations carrying, at the same time, poetic strength and political forcefulness. Among its actions were “Ovo no asfalto”, in which the group fried

eggs on the asphalt in the heat in Cabuçu, next to Bangu; “Foguetório”, an out of season New Year’s Eve party on September 11, 2002, at Recôncavo Beach, in Sepetiba – a year after the attacks to the Twin Towers in Manhattan; and “Fumacê do Descarrego”, when the group smoked the city streets in a transport van adapted to carry a 3-meter high chimney that burned more than 100 kg of smokers passing through streets between the Leopoldina area and the city center.⁵ Prior to this action, they asked Exu for permission with the collaboration of the artist and candomblé ogan Aderbal Ashogun, blood and saint son of the important ialorixá Mãe Beata de Yemonjá. Even configured as a group, RRRadial served as a support platform for individual works of its members. Later on, the authorship of collective actions was analyzed individually.

Imaginário Periférico [Peripheral Imaginery]. Created in 2002, the Imaginário Periférico is composed mainly of artists from the Baixada Fluminense and other regions read as outskirts or peripheries of Rio.

Among them were Ronald Duarte, Jarbas Lopes, Jorge Duarte, Raimundo Rodrigues, Roberto Tavares, Deneir Martins, Julius Sekiguchi and others. The starting point for the actions was the understanding that the “peripheral” is only “imaginary”. They used to choose places of passage in regions such as Nova Iguaçu, São João de Meriti, Nilópolis, Barra Mansa, the Frago-so train station, Central do Brasil and the Pau Grande square in Magé. In a moment supported by Sesc, the group received the collaboration of over 500 artists. They understand that its main function is to question the boundaries within the art circuit and to combat the engine of its impermeability, identified by them in the figures of institutions and curators, indifferent to those who live and work on the sidelines of the city. In 2003, they launched the “Fome Zero Cultural” [Cultural Zero Hunger] manifest, claiming for the end of the centralization in Brazilian art, science and technology fields, demanded the “redistribution of national intellectual capital”, the “occupation of the public agencies by artists, critics and arts

Imaginário Periférico. Surgido em 2002, o Imaginário Periférico é composto sobretudo por artistas oriundos da Baixada Fluminense e de outras regiões entendidas como subúrbio ou periferias do Rio, que contou com Ronald Duarte, Jarbas Lopes, Jorge Duarte, Raimundo Rodrigues, Roberto Tavares, Deneir Martins, Júlio Sekiguchi e outros. O ponto de partida de suas ações era o entendimento de que o “periférico” é algo apenas “imaginário”. Escolhiam locais de passagem em regiões como Nova Iguaçu, São João de Meriti, Nilópolis, Barra Mansa, a estação de trem de Fragoso, a Central do Brasil e a Praça de Pau Grande em Magé. O grupo, num momento apoiado pelo Sesc, já recebeu a colaboração de mais de 500 artistas. O Imaginário Periférico entende que suas principais funções são questionar as fronteiras do circuito de arte e combater o motor de sua impermeabilidade, identificado por eles nas figuras das instituições e dos curadores, indiferentes aos que habitam e trabalham às margens da cidade. Em 2003, lançou-se o manifesto “Fome Zero Cultural”, que reivindicava o fim da concentração de arte, ciência e tecnologia no Brasil e exigia a “redistribuição do capital intelectual nacional”, a “ocupação das direções de órgãos públicos por artistas, críticos e teóricos das artes”, a “implantação de centros culturais nas comunidades e periferias” e o “pagamento das dívidas culturais com as etnias não-brancas”.⁶ No Imaginário Periférico, existia uma dubiedade entre as ações nas praças públicas e o desejo forte de inclusão e aperfeiçoamento das instituições.

Alfândega. Aimberê Cesar, Alexandre Vogler, Guga Ferraz e Roosivelt Pinheiro implantaram um projeto autônomo em continuidade ao Zona Franca. Negociando apoio com a Prefeitura, chegaram ao modelo do Alfândega que aconteceu em duas ocasiões, em janeiro e novembro de 2003, no Armazém 5 na zona portuária. O município queria revitalizar a região. Com o patrocínio, puderam convidar 45 participantes (31 homens, 12 mulheres e dois coletivos) – dentre eles, Alex Hamburger, Bob N, Cabelo, Cinthia Marcelle, Daniela Mattos, Guilherme Zarvos, Jarbas Lopes, Joana Traub

Csekö, Julia Csekö, Marcelo Cidade, Márcia X, Marilá Dardot, Maurício Ruiz, Mulum Marssares, Goto, Ricardo Basbaum, Romano, Ronald Duarte, Suely Farhi e Xico Chaves. Na segunda edição, colaboraram Angela Freiberger, Arjan Martins, Chacal, Ernesto Neto, Franklin Cassaro, Isabel Lofgren, Laura Lima, Marcos Chaves e Simone Michelin. O Alfândega se inspirava na condição de “lugar de trocas e circulação” natural dos portos para construir-se como espaço de intercâmbio e debate entre artistas experimentais da linguagem. O patrocínio permitiu que os artistas fizessem trabalhos mais desconcertantes, como *O grande bingo*, de Marcelle e Dardot. O público não percebia que em todas as cartelas (vendidas a R\$ 1,00) estavam marcadas os mesmos números em sequências diferentes. Na hora certa, todos gritavam “bingo!” ao mesmo tempo, ganhando o prêmio que era o valor total arrecadado dividido pelo número de vencedores, ou seja, R\$ 1,00.

Esquina. Entre 2001 e 2003, Duchá ativou um espaço para performances e esculturas sociais na esquina da Avenida Rio Branco com a Rua Buenos Aires e, além de suas ações, recebeu convidados, infligiu a ironia de institucionalizar uma região do espaço público. O registro em vídeo era feito de maneira oculta, com a câmera no 19º andar de um prédio. Sem autorização da prefeitura, o Esquina promovia ações rápidas com cenas perturbadoras ou absurdas como em *Cama* (2001, de Duchá), em que uma cama era colocada no cruzamento quando se fechava o sinal; sobre a cama, travesseiros, lençóis, fronhas, cobertores e um casal dormindo confortavelmente. Em outra experiência, simularam-se acidentes com sacos de laranja. Alternavam-se atos cênicos e outros confundíveis com os fluxos e ritmos do local. Camila Rocha, Ricardo Basbaum, Bob N, Marcio Ramalho e Jarbas Lopes participaram do Esquina.

OInusitado. De 2002 a 2005, Floriano Romano dirigiu o programa de rádio OInusitado – via Rádio comunitária Madame Satã na Lapa com sinais que atingiam da Glória à Praça XV e pela Rádio Interferência, rádio livre de estudantes midiativistas da ECO-UFRJ.



theorists”, the “establishment of cultural centers in communities and peripheries” and “the payment of cultural debts for non-white ethnic groups.”⁶ The *Imaginário Periférico* presented an incertitude between actions in public squares and the strong wish for inclusion and improvement of existing institutions.

Alfândega [Customs]. Aimerê Cesar, Alexandre Vogler, Guga Ferraz and Roosivelt Pinheiro implemented an autonomous project to continue the Zona Franca. After arranging some support with the City Hall, the model of Alfândega was settled and it happened in two occasions, in January and November 2003, in Armazém 5 of the port district. The municipality wanted to revitalize the region. Having the sponsorship, they were able to invite 45 participants (31 men, 12 women and two collectives) – among them, Alex Hamburger, Bob N, Cabelo, Cinthia Marcelle, Daniela Mattos, Guilherme Zarvos, Jarbas Lopes, Joana Traub Csekö, Julia Csekö, Marcelo Cidade, Márcia X, Marilá Dardot, Maurício Ruiz, Mulum Marssares, Goto, Ricardo Basbaum, Romano, Ronald Duarte, Suely Farhi and Xico Chaves, and, in the second edition, Angela Freiberger, Arjan Martins, Chacal, Ernesto Neto, Franklin Cassaro, Isabel Lofgren, Laura Lima, Marcos Chaves and Simone Michelin. Alfândega was inspired

by the condition of a natural “place of exchange and circulation” the ports have in order to create a space for exchange and debate among experimental artists working with language. The sponsorship allowed the execution of more bewildering works, such as “*O Grande Bingo*”, by Marcelle and Dardot. There were bingo cards having the same numbers, in different sequences (sold for R\$1.00), but people didn’t realize the resemblance. At the end of the bingo, the picture was everyone screaming “bingo!” together, winning the same prize, the total amount collected divided by the number of winners, i.e., R\$1.00.

Esquina [Corner]. Between 2001 and 2003, Ducha activated a space for holding performance and social sculpture in the corner of Avenida Rio Branco and Rua Buenos Aires. The space received guests and inflicted the irony of institutionalizing a public space area. Video recordings were in course with a hidden camera on the 19th floor of a building. With no authorization from the City Hall, Esquina promoted quick actions with disturbing or absurd scenes such as in *Cama* (2001, made by Ducha), in which a bed was placed at the crossroad when the lights went red; on the bed, pillows, sheets, pillowcases, blankets and a couple sleeping comfortably. In another experiment, accidents were simulated

Tatiana Grinberg

Espaço em branco entre quatro paredes [White space between four walls], 2001-2002
 Instalação no quarto 302 do Hotel Love’s House – divisória autoportante invertida a 70 cm das paredes [Installation in room 302 of Love’s House hotel with a inverted self-supported partition wall, located 70 cm from the room walls], 275 × 70 × 300 cm
 Foto [Photo] Beto Felício

O programa difundia obras experimentais, sonoras e musicais, históricas e contemporâneas, leituras de livros, poesia e radionovelas. Percebendo a falta de espaços institucionais para experimentos sonoros, o programa sempre acolheu quem se aproximasse. Entre os participantes estão Alexandre Vogler, Alexandre Sá, Bruno Lopes Lima, Cristina Pape, Felipe Barbosa, Rosana Ricaldi, Ronald Duarte, Paulo Vivacqua, Ricardo Basbaum, Milton Machado, Rodolpho Caesar, Edson Barrus, Graziela Kunsch, Grupo Empreza, Guga Ferraz.

Agora e Capacete. De modo menos “punk” e anárquico que as iniciativas anteriores, foi criada a Agência de Organismos Artísticos, AGORA, pelos artistas Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum.⁷ O objetivo era desenvolver com agilidade mostras contemporâneas com circulação fora dos museus e sem o compromisso do mercado. O AGORA foi lançado com as individuais *Puxador* de Laura Lima e *Sintético* de Raul Mourão na Fundação Progresso (1999). O projeto mais icônico do AGORA foi a exposição *Love’s House* (2002), idealizada por Mourão e Coimbra, que convidaram 13 artistas (Brígida Baltar, Carla Guagliardi, Ricardo Becker, Eduardo Coimbra, Fernanda Gomes, Ricardo Basbaum, Tatiana Grinberg, João Modé, Raul Mourão, Livia Flores, Marcos Chaves, Chelpe Ferro e Laura Lima) para ocuparem individualmente quartos de um andar do antigo motel homônimo da Lapa por onze dias, concomitantemente com o início da XXV Bienal de São Paulo. Antes de completar um ano, o Agora fundiu-se com o Capacete Entretenimentos, gerido por Helmut Batista, criando o Espaço Agora/Capacete, na Rua Joaquim Silva, na Lapa, num prédio que comportava ainda ateliês de sete artistas, entre eles Paula Trope, Marcos Chaves, Tatiana Grimberg e Carlos Bevilacqua. Por dois anos e meio, o Agora/Capacete promoveu performances, projeções de filmes, debates, shows e exposições de Fernanda Gomes, Paulo Bruscky, Chelpe Ferro, Tatiana Grimberg, Livia Flores, João Modé, Brígida Baltar, Thiago Carneiro da Cunha, Jordan Crandall, Pierre Huyghe, Foreign Investment e outros. A historiadora da arte Luiza Mello, responsável

pela produtora Automática, foi uma força na coordenação de produção do Agora/Capacete. As diferenças entre as crenças e modos de fazer entre os membros do Agora e o diretor do Capacete Entretenimento fizeram com que as duas iniciativas se separassem naturalmente. Com o tempo, o Agora se desfez e o Capacete continuou se transformando até encontrar o modelo institucional de escola/clube/residência com ambições internacionais, ainda em atividade em 2019.

Orlândias. Em 2001, Ricardo Ventura convidou artistas para ocuparem com suas obras uma casa de sua família na rua Jornalista Orlando Dantas (de onde deriva o título *Orlândia*). Ventura, Márcia X, sua companheira, e Elisa de Magalhães convidaram artistas, críticos e curadores para a construção de uma mostra com instalações e performances com duração de 15 dias. Ricardo e Márcia haviam vendido trabalhos para Gilberto Chateaubriand e, por isso, dispunham de alguns recursos para a exposição. Em *Orlândia*, Márcia apresentou pela primeira vez a performance *Pancake* (30 kg de leite condensado despejados sobre si, cobrindo-se depois de confeitos). Nesse *Orlândia*, Tunga realizou *Pequeno Milagre*, um muro construído transversalmente num fim de corredor, feito com pães e peixes; o cimento foi trocado por gesso virado com vinho no lugar de água. No topo, quilos de sal grosso. Essa parede era regada por garrações de vinho que, vazios, eram estilhaçados no chão. Eram todos elementos do universo cristão. Os poetas Simon Lane, Gerardo Mello Mourão (pai de Tunga), o artista Cabelo e Marieta Dantas improvisavam a partir do poema *A ladainha do morto* de Mello Mourão. No dia seguinte, os materiais apodreceram, surgiram larvas e insetos. Microfones estavam incrustados no muro, e os comentários do público captados dos dois lados podiam ser ouvidos juntos em uma sala próxima ao corredor, sob os odores do apodrecimento. Alguns meses depois, o trio acabou por decidir organizar uma segunda edição na casa em Botafogo chamada *Nova Orlândia* (2001). Dois anos depois, em um conjunto de sobrados e lojas também de propriedade da família de Ricardo, na

bags filled with oranges. The interesting thing was the switching between what was scenic and the local flow and rhythm. Among Esquina members, were Camila Rocha, Ricardo Basbaum, Bob N, Marcio Ramalho and Jarbas Lopes.

OInusitado [The unprecedented]. Between 2002 and 2005, Floriano Romano directed the radio program OInusitado – via the community radio Madame Satã, in Lapa, which used signals reaching from Glória to XV de Novembro Square, and the radio Interferência, a free radio managed by activist media students from ECO-UFRJ. The program spread experimental, sound and musical, historical and contemporary works, as well as book and poetry readings and radio soap operas. Facing the lack of institutional spaces for sound experiments, the program was always open to the interested artists. Among the participants were Alexandre Vogler, Alexandre Sá, Bruno Lopes Lima, Cristina Pape, Felipe Barbosa, Rosana Ricaldi, Ronald Duarte, Paulo Vavacua, Ricardo Basbaum, Milton Machado, Rodolpho Caesar, Edson Barrus, Graziela Kunsch, Grupo Empreza and Guga Ferraz.



Agora and Capacete. Offering a less “punk” and anarchic proposal than the previous initiatives, the artists Eduardo Coimbra, Raul Mourão and Ricardo Basbaum⁷ created the Artistic Organizations Agency, AGORA. The goal was to quickly raise contemporary exhibitions able to circulate outside museums and disconnected from the market. AGORA was launched with the solo exhibitions “*Puxador*”, from Laura Lima, and “*Sintético*”, from Raul Mourão at Fundação Progresso (1999). The most iconic project was the exhibition “*Love’s House*” (2002) designed by Mourão and Coimbra, inviting 13 artists (Brígida Baltar, Carla Guagliardi, Ricardo Becker, Eduardo Coimbra, Fernanda Gomes, Ricardo Basbaum, Tatiana Grimberg, João Modé, Raul Mourão, Livia Flores, Marcos Chaves, Chelipa Ferro and Laura Lima) to individually occupy for eleven days rooms located in a floor of the

former homonymous motel, in Lapa, concurrently with the start of the XXV São Paulo Art Biennial. Before completing its first year, Agora merged with Capacete Entretenimentos, directed by Helmut Batista, thus creating the Agora/Capacete Space at Rua Joaquim Silva, in Lapa, in a building that also held seven artists’ studios, for example, Paula Trope, Marcos Chaves, Tatiana Grimberg and Carlos Bevilacqua. For two and a half years, Agora/Capacete promoted performances, film screenings, debates, shows and exhibitions by Fernanda Gomes, Paulo Bruscky, Chelipa Ferro, Tatiana Grimberg, Livia Flores, João Modé, Brígida Baltar, Thiago Carneiro da Cunha, Jordan Crandall, Pierre Huyghe, Foreign Investment and others. The art historian Luiza Mello, leading the Automática art production company, was the force behind the main production coordination

Marcia X

Pancake, 2001

Performance com leite condensado e confeitos, durante a Orlândia [Performance with condensed milk and confectionary during the collective action Orlândia], 2001
Foto [Photo] Wilton Montenegro

> Tunga

Pequeno milagre [Little miracle], 2001

Muro de gesso, tijolos, peixes salgados, pães e vinho [Plaster wall, bricks, salted fish, bread and wine]
Instalação e performance na Orlândia [Installation and performance during collective action Orlândia], 2001
Cortesia [Courtesy] Instituto Tunga
Foto [Photo] Wilton Montenegro

esquina da Rua Bela com rua General Bruce embaixo de um viaduto da Linha Vermelha em São Cristóvão, realizaram o *Grande Orlândia* (2003), que contou com a colaboração de mais de 110 artistas. Entre a primeira e a terceira exposições, as experiências foram se tornando cada vez mais radicais, inclusivas e diversas.

Associados. Em 2005, dois anos após o *Grande Orlândia*, Márcia X faleceu. Em 2007, Ricardo Ventura convidou o Opavivará!⁸ para propor uma mostra coletiva na casa da rua Jornalista Orlando Dantas. O resultado foi uma experiência expositiva mutante, com um mês de duração, ao redor da Cozinha Coletiva do Opavivará! e que, de maneira análoga ao mito da sopa da pedra, todos os interessados poderiam chegar a qualquer momento com novas obras para expor. Mais de 200 artistas participaram.

Grupo UM. Em 2003, provocado por Domingos Guimarães, Nadam Guerra escreve o Manifesto Um, fundador do Grupo UM, que estabelece o “hibridismo total entre as artes e a vida”.⁹ Interessados em investigar e experimentar fazeres artísticos híbridos, múltiplos, interdisciplinares e transversais, os dois desenvolvem o conceito de Arte Viva, derivado da Live Art, para designar o que se faz ao vivo em conexão com a presença. O Grupo UM atuou como movimento anti-institucional, anticompartimentalização da arte ao redor de meios, grupos e instituições superespecializadas. Em 2003 e 2004, o grupo realiza quatro “espetáculos-instalações” coletivos chamados *Visor* em que os participantes do grupo são convidados a elaborar novos trabalhos a partir de temas-conceitos híbridos inspirados no Manifesto Um e estudados e discutidos pelo coletivo anteriormente: *Performances Fotográficas* (no Parque





of Agora/Capacete. The opposing beliefs and working ways amongst Agora members and the Capacete director resulted in a natural split between the two initiatives. Over time, Agora crumbled and Capacete kept transforming itself until its institutional establishment, having a model of a school/club/residency with international ambitions, still active in 2019.

Orlândias. In 2001, Ricardo Ventura invited some artists to fill their works in his family house, at rua Jornalista Orlando Dantas (and the street gave the name to the initiative, "Orlândia"). Ventura, Márcia X, his companion, and Elisa de Magalhães invited many artists, art critics and curators for building a show for installations and performances during 15 days. Since Ricardo and Márcia sold works to Gilberto Chateaubriand, they had some resources for the exhibition. In Orlândia, Márcia performed for the first time the *Pancake* (pouring over herself 30 kg of condensed milk, covered with confectionery). In this edition of Orlândia, Tunga presented the work *Pequeno Milagre*, a crossroad wall built at the end a corridor made of

bread and fish. Instead of using cement and water, the foundation was fortified with plaster and wine. On the top of it, a pile with pounds of coarse salt. This wall was watered with wine gallons that shattered on the floor when empty. A Christian universe elements combination. The poets Simon Lane, Gerardo Mello Mourão (Tunga's father), Cabelo and Marieta Dantas performed over the adaptation of Mello Mourão's poem *A Ladainha do Morto*. In the following day, the source materials went rotten and larvae of flies and other insects sprang up. There were microphones embedded in the wall, so public commentary from both sides could be heard all together in a room close to the corridor, hit by the rotting smell. A few months later, the trio repeated the work at the house in Botafogo called "Nova Orlândia" (2001). Two years later, in a set of sobrados and shops also owned by Ricardo's family, on the corner of rua Bela and rua General Bruce, in São Cristóvão, bellow a viaduct in Linha Vermelha, they held the "Grande Orlândia" (2003). This new initiative united more than 110 artists. The experiences changed a lot between the first

Opavivará

Cozinha coletiva [Collective kitchen], 2007
Ação coletiva na casa de Ricardo Ventura, na rua Jornalista Orlando Dantas, Botafogo [Collective action at Ricardo Ventura's home at Jornalista Orlando Dantas street]

> **Grupo UM** (Nadam Guerra e Domingos Guimaraens)
Sol [Sun], Série **Poesia Paisagem** [Landscape and Poetry series], 2008
Fotografia de intervenções poéticas na paisagem; letras de papel e vista da lua cheia [Poetic interventions in the landscape: paper letters and full moon]

das Ruínas), *Teatro Abstrato* (Teatro Laura Alvim), *Humanogravura* (Teatro Odisséia) e *Escultura Imaterial* (Parque Lage). Ainda em 2004, participam da exposição *Posição 2004* e do Fórum Cultural Mundial. Entre os artistas participantes do grupo estão Carlos Eduardo Cinelli, Jaya Pravaz, Julia Csekö, Joana Traub Csekö, Lóis Lancaster, Pedro Seibnitz, Raïssa, Natalia Warth, Tissa Valverde, Moana Mayall, Bruno Castello, além dos fundadores do Grupo UM. Em 2005, em parceria com Marcela Levi e Alex Cassal, abrem o V::E::R, festival de arte viva, no Parque Lage. O grupo se encerra em 2005, mas a parceria entre Nadam e Domingos prosseguiu. Em 2011, realizaram outro V::E::R, em modelo de residência por duas semanas na ecovila de Terra Uma em Liberdade (Minas Gerais) com 21 artistas, escritores e curadores. Em 2013, Nadam realiza a mostra comemorativa de 10 anos de Grupo UM na Galeria de Arte Ibeu, com obras de Nadam, Domingos e quatro artistas fictícios, novos componentes do grupo: Aline Elias, Leo Liz, Juca Américo e Euclides Terra.

Grupo Py. Influenciadas por Agora-Capacete, Orlândias, o Vade Retro, o Zona Franca, o CEP 20.000, e o Love's House e Grupo UM, as irmãs Joana Traub Csekö e Julia Csekö criaram, com colegas, o grupo Py. Valorizando o modo horizontal e acentrado, a primeira ocupação de quatro casas em construção foi no bairro de Itaipu, em Niterói. Márcia X falecera há pouco tempo. Os participantes decidiram na travessia da barca Rio-Niterói que homenageariam a artista, uma das organizadoras dos Orlândias. As casas se localizavam na rua Py, daí o título da mostra ser *Py = X*, *Circuito Aberto*. Utilizava-se a estratégia do Orlândia do título dado pelo nome da rua e X era reverência a Márcia X. Na segunda ação, *Py = X2*, ocuparam a galeria da Fundação de Arte de Niterói com obras em formato pequeno. A terceira foi *Pyneo* e aconteceu em um galpão em São Domingos, Niterói, com alusão a Pinel. A quarta, *PYrata*, talvez a mais icônica, ocorreu na barca de travessia Rio-Niterói, com grande repercussão. A quinta, *Pyilar, ocupar, produzir, resistir*, título inspirado no



Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, ocorreu numa casa em Santa Tereza. A última ação foi o FEBEARio (2008), título derivado do FEBEAPÁ (*Festival de Besteiras que Assola o País*), do humorista Sérgio Porto, o Stanislaw Ponte Preta, homenageado no nome do Espaço Cultural Sergio Porto que recebeu a mostra. A cada ação, trocavam-se alguns colaboradores: Daniel Murgel, Carolina Ponte, Pedro Varela, Rodrigo Torres, Slot, Daniel Toledo, João Magalhães, Soraya Miranda, Franz Manata e Saulo Laudares, Ernesto Neto, Cleantho Viana, Cadu D'Oliveira, Marta Jourdan e Maria Laet, Paulagabriela, David Cury, Ricardo Ventura, Glaucia Mayer, José Damasceno, Marcos Chaves, Barrão, Julio Callado, Alexandre Vogler, Guga Ferraz, André Sheik, Rodrigo Cabot, Deborah Engel, Mariana Manhães, Botner&Pedro. O Py fazia o elogio à potência das reuniões intensas e criativas de

and third exhibitions, becoming more and more radical, inclusive and diverse.

Associados [Associated]. In 2005, two years after *Grande Orlândia*, Márcia X passed. In 2007, Ricardo Ventura invited Opavivará!⁸ to propose a collective show in his house at rua Jornalista Orlando Dantas. As an outcome, there was a mutant exhibiting experience of one month orbiting around the *Opavivará! Collective Kitchen* in which, analogously to the folk story of the stone soup, anyone that was interested could take works to the exhibition. More than 200 artists participated.

Grupo UM. In 2003, encouraged by Domingos Guimaraens, Nadam Guerra writes the *Manifesto Um*, inaugurating Grupo Um and establishing the “total hybridism between the arts and life.”⁹ Interested in investigating and experimenting hybrid, multiple, interdisciplinary and cross-sectional artistic practices, they both develop the concept of *Arte Viva*, derived from Live Art, to designate what is done live in connection with presence. Grupo UM operated as an anti-institutional, anti-partitioning art movement gravitating around very qualified media, groups and institutions. In 2003 and 2004, the group conducted four collective “show-installations” called *Visor*, in which group members were invited to elaborate new works based on hybrid concept-themes inspired by the Manifesto UM (Manifest ONE), which were studied and discussed by the collective: *Performances Fotográficas* (in Parque das Ruínas), *Teatro Abstrato* (Teatro Laura Alvim), *Humanogravura* (Teatro Odisséia) and *Escultura Imaterial* (Parque Lage). In 2004, they also integrated the exhibition *Posição 2004* and the World Cultural Forum. Among the group’s participating artists were Carlos Eduardo Cinelli, Jaya Pravaz, Julia Csekö, Joana Traub Csekö, Lóis Lancaster, Pedro Seiblit, Raissa, Natalia Warth, Tissa Valverde, Moana Mayall, Bruno Castello, as well as Grupo UM founders. In 2005, in partnership with



Marcela Levi and Alex Cassal, they opened the V::E::R, a live art festival at Parque Lage. The group was shut down in 2005, but the partnership between Nadam and Domingos continued. In 2011, they held another V::E::R, as a two-week residence model at the *Terra Una* Ecovillage, in Liberdade (Minas Gerais), having 21 artists, writers and curators. In 2013, Nadam held the commemorative exhibition of the 10th anniversary of Grupo UM, held at the Galeria de Arte Ibeu, featuring works by Nadam, Domingos and four fictional artists, new members of the group, Aline Elias, Leo Liz, Juca Américo and Euclides Terra.

Grupo Py. Influenced by *Agora-Capacete*, *Orlândias*, *Vade Retro*, *Zona Franca*, *CEP 20.000*, *Love’s House* and Grupo UM, the sisters Joana Traub Csekö and Julia Csekö founded the Grupo Py with some colleagues. Valuing the horizontal and centerless form, the first occupation of four

Manata Laudares

Bandeira [Flag], 1998

Ação realizada durante a travessia **Pyrata** em 2005 na Barca Rio-Niterói. A performance ocorre até a presente data, em eventos onde o duo propõe a demarcação e apropriação temporária do espaço [Action taken during the Pyrata crossing in 2005 at Rio-Niterói ferry. The performance takes place to date, in events where the duo proposes the demarcation and temporary appropriation of space]

> **Grupo Py**

Pyrata, 2005 reuniu propostas de 80 artistas em uma barca de travessia Rio de Janeiro-Niterói. O grupo Py realizou uma chamada aberta e acolheu todos os artistas que enviaram propostas. A barca Itapuca circulou com seu fluxo normal de passageiros durante todo o dia do evento [PYrata puts together proposals of 80 different artists in a ferry that connects Rio and Niterói. The PY group made an open call e received all artists that applied. The Itapuca ferry made its normal route, full of regular passengers during all the performance day]



poucas pessoas para transformar o mundo por contaminações e reverberações. A proposta do Py era instituir Zonas Autônomas Temporárias, levando arte a lugares não convencionais, temporariamente ativados e vividos com liberdade e criatividade extremas.

Projeto ApAartamento. Jonas Aisengart, perturbado pelo acúmulo de pinturas em sua casa-ateliê, criou uma exposição que espalhasse seus trabalhos pelas casas de amigos de forma a abrir espaço em sua própria residência e permitir que mais pessoas pudessem ver suas obras. Bruna Lobo apresentou a contraproposta de realizar uma única mostra em seu apartamento na Lapa com obra de vários artistas que estivessem na mesma situação de Jonas. Assim surgiu o *Projeto apartamento: super uso* em 2008. A segunda ocupação foi em Copacabana, no apartamento de Marina Marchesan, mas, ao ser anunciada, foi proibida pelo síndico do prédio e acabou ocorrendo num bar como *Projeto Apartamento II: quarto.sala.copa.cabana*. A terceira edição foi no apartamento do filósofo Alexandre

Costa com mais de 50 artistas. Muitos dos artistas fizeram instalações *site-specific* em relação com os objetos da casa. Mesmo que tenha tido força suficiente para se firmar como um espaço e ocasião de exercício e troca entre artistas, o *Projeto Apartamento* teve caráter mais privado que outras experiências. Entre os artistas, estavam Andrei Yurievitch, Fernando Codeço, Guga Ferraz, Ícaro Lira, Júlia Debasse, Liza Machado, Lucas Parente, Manoel Friques, Pedro Meyer, Pedro Victor Brandão e Tahian Bhering.

Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome. Numa festa de artistas num ateliê em dezembro de 2009, um jovem e influente curador dizia “não tolerar excessos de liberdade” na arte e na vida. Do fato surgiu a ideia de realizar uma exposição viva e vibrante que articulasse artistas em torno de uma discussão sobre liberdade, em março de 2010. O título da mostra provém de *Perto do Coração Selvagem*, romance de estreia de Clarice Lispector, escrito aos vinte anos, durante a 2ª Guerra Mundial. Foram 43 artistas

houses under construction was held in the neighborhood of Itaipu, in Niterói. Shortly after Márcia X's death, crossing the sea in the ferry (barca) that navigates the Rio-Niterói route, Grupo Py's members decided to honor the artist, who was one of the great organizers of Orlândias. The houses were located at rua Py, that's why the tribute was called *Py = X, Circuito Aberto*. Just as in Orlândia, the title followed the street name and the X was for Márcia X. In the second action, *Py = X2*, they occupied the gallery of the Niterói Art Foundation with small works. The third was *Pyneo* and took place in a warehouse in São Domingos, Niterói, alluding to Phillippe Pinel Institute. The fourth and perhaps the most iconic, *Pyrata*, happened at the Rio-Niterói crossing ferry, achieving great repercussion. The fifth, *Pylar, ocupar, produzir, resistir*, [*pylar, occupy, produce, resist*] inspired by the Landless Workers' Movement took place in a house in Santa Teresa. The last action was the FEBEARIO (2008), named by the festival FEBEAPÁ ("foolishness festival dropping on the country") of the humorist Sérgio Porto, Stanislaw Ponte Preta, honored at the Espaço Cultural Sergio Porto, where the show took place. Each action, the collaborators took different turns: Daniel Murgel, Carolina Ponte, Pedro Varela, Rodrigo Torres, Slot, Daniel Toledo, João Magalhães, Soraya Miranda, Franz Manata and Saulo Laudares, Ernesto Neto, Cleantho Viana, Cadu D'Oliveira, Marta Jourdan and Maria Laet, Paulagabriela, David Cury, Ricardo Ventura, Glaucia Mayer, José Damasceno, Marcos Chaves, Barrão, Julio Callado, Alexandre Vogler, Guga Ferraz, André Sheik, Rodrigo Cabot, Deborah Engel, Mariana Manhães, Botner&Pedro. Grupo Py was praising the power of intense and creative gatherings between a small group of people as transformative, reverberating and contaminating the world. The aim was to establish "Temporary Autonomous Zones," taking art to unconventional places, temporarily activated and lived with extreme freedom and creativity.

Projeto ApArtamento [ApArtment Project]. Jonas Aisengart, disturbed by the accumulation of paintings in his home-studio, created an exhibition that scattered his works through friends' houses, to make room in his own and for more people to see the pieces. Bruna Lobo presented the counterproposal of holding a single show in her apartment in Lapa with works of several artists who were in the same situation as Jonas. This was the beginning of *Projeto apartamento: super uso* in 2008. The second occupation was in Copacabana, at Marina Marchesan's apartment, but, when announced, the building's landlord prohibited it from happening. After that, the gathering was performed in a bar as the *Projeto Apartamento II: quarto.sala.copa.cabana* [bedroom.living room.scullery.hut]. The third edition was in the apartment of the philosopher Alexandre Costa uniting more than 50 artists. Many of them presented site-specific installations interacting with the objects of his home. Although the project had enough strength to establish itself as an ideal space and event for exchanges between artists, it was too private. Among the collaborating artists were Andrei Yurievitch, Fernando Codeço, Guga Ferraz, Ícaro Lira, Júlia Debasse, Liza Machado, Lucas Parente, Manoel Friques, Pedro Meyer, Pedro Victor Brandão and Tahian Bhering.

Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome. [Freedom is not enough. What I desire has no name]. At a party in an art studio in December 2009, an influential young curator said "we must not tolerate excesses of freedom both in art and life". The event resulted in the idea of holding a lively and vibrant exhibition that articulated artists around a discussion about freedom in March 2010. The show's title was inspired by Clarice Lispector's novel *Near to the Wild Heart*, written when she was twenty years old during World War II. The process gathered 43 artists having works, performances and different actions for 3 days.¹⁰ The show opening lasted

Vista de uma sala da ocupação **Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome**. À esquerda uma instalação sonora da Vivian Caccuri, na parede da frente, um lambe-lambe do Fernando de La Roque e à direita objeto de Pedro Victor Brandão e um tríptico de Leo Ayres [View from an occupation room *Freedom is little*. What I wish has no name, on the left a Vivian Caccuri sound installation, on the front wall, a street photograph by Fernando de La Roque and on the right object by Pedro Victor Brandão and a triptych by Leo Ayres] Foto [Photo] Pedro Victor Brandão



que participaram com obras, performances e ações por três dias.¹⁰ A abertura da mostra durou 12 horas, com 2800 pessoas e mais 1800 nos dois dias seguintes. Em 2011, as dezenas de horas filmadas por Pedro Acosta como registro do processo da exposição teriam se perdido numa mudança. Os participantes incluíam Suzana Queiroga, Marcos Chaves, Maria Lynch, Raul Mourão, Raul Leal, Tiago Rivaldo, Joana Traub Csekö, Julia Csekö, Franz Manata e Saulo Laudares, Opavivará!, Vivian Caccuri, Pedro Victor Brandão, Ana Hupe, Bob N, Bernardo Ramalho, Gilvan Nunes, Luiza Baldan, Bernardo Damasceno, André Parente, entre outros.

Vênus Terra. Em 2011, a mostra dupla *Vênus Terra* reuniu os mesmos artistas com obras mais seguras e contidas em menor escala na galeria Toulouse e montava num galpão na Lapa experimentos, instalações, processos, performances, arte sonora e relacional.¹¹ Em confronto, o que os artistas produzem a

convite do espaço comercial e o que realizam com liberdade para experimentar na ocupação. *Vênus e Terra* são “planetas irmãos” com semelhanças e diferenças. A comparação entre os espaços estimulava que os artistas delirassem. Participaram Ana Hupe, Bob N, Bruna Lobo, Caroline Valansi, Claudia Hersz, Daniel Toledo, Isabela Sá Roriz, João Penoni, Suely Farhi e Tiago Rivaldo. Em 2012, ocorreu “*Vênus Terra I* pela lei natural dos encontros”, a partir de uma convocatória de artistas para compartilhar trabalhos em processo, experimentar linguagens, performances e propostas relacionais. Participaram artistas oriundos de mais de 10 estados. Em 2013, em mais uma edição, os espaços do Teatro Ipanema (cochia, corredores, subsolo, hall, palco, plateia) receberam Alex Hamburger, André Amaral, Andrei Muller, Bhagavan David + coletivo Bioma, Bruno Mendonça + Istmo, Cleantho Viana, Daniela Serruya Kohn, David Ribeiro, Domingos Guimaraens, Elisa Castro

12 hours, with 2800 people and 1800 in the next two days. In 2011, the dozens of hours filmed by Pedro Acosta recording the exhibition process got lost in a house move. Among participant artists were Suzana Queiroga, Marcos Chaves, Maria Lynch, Raul Mourão, Raul Leal, Tiago Rivaldo, Joana Traub Csekö, Julia Csekö, Franz Manata and Saulo Laudares, Opavivará!, Vivian Caccuri, Pedro Victor Brandão, Ana Hupe, Bob N, Bernardo Ramalho, Gilvan Nunes, Luiza Baldan, Bernardo Damasceno, André Parente, among others.

Vênus Terra [Venus Earth]. In 2011, the double show *Vênus Terra* united the same artists with safer and smaller-scale works at Toulouse Gallery as well as experiments, installations, processes, performances, sound and relational art in a shed at Lapa.¹¹ On one hand there was what artists produced at the invitation of the commercial space, on the other hand there was what they performed with freedom to experiment inside the occupation. Venus and Earth (*Vênus e Terra*) are “sister planets” with similarities and differences. Comparing the spaces was a claim for raving. Among them, Ana Hupe, Bob N, Bruna Lobo, Caroline Valansi, Claudia Hersz, Daniel Toledo, Isabela Sá Roriz, João Penoni, Suely Farhi and Tiago Rivaldo. In 2012, there was also “*Vênus Terra I pela lei natural dos encontros*” [*Venus Earth I for the natural law of meetings*], convoking artists to share works in process, experiment with languages, performances and relational proposals. Artists from over 10 states participated. In 2013, in new edition, spaces inside Teatro Ipanema (backstage, corridors, basement, hall, stage, audience) received Alex Hamburger, Andre Amaral, Andrei Muller, Bhagavan David + Bioma collective, Bruno Mendonça + Istmo, Cle-antho Viana, Daniela Serruya Kohn, David Ribeiro, Domingos Guimaraens, Elisa Castro + Jonas Arrabal, Eduardo Montelli, Emanuel Aragão, Franklin Cassaro, Glaucia Mayer, Hugo Richards + Natali Tubenchlak, Ícaro Lira + Lucas Sargentelli, Isabela

Sá Roriz, Inês Nin, João Penoni, Julia Csekö, Julio Callado, Leo Ayres, Luísa Nóbrega, Luiza Crosman, Opavivará!, Pedro Victor Brandão, Maíra das Neves, Maíra Vaz Valente, Marcio Shimabukuro (Shima), Mayra Redin, Mavi Veloso, Nadam Guerra, Nena Balthar + Roberto Correa, Rubiane Maia and Polyanna Morgana.

Inhame, [yams] (2011-2012), created by Luiza Machado and Fabrício Belsoff, in Lapa, was an initiative aiming to be anti-institutional. The actions happened at Casa da Escada Colorida, at the Selarón Stairs. It started with the occupation *10xUSO*, with Aleteia Daneluz, Alex Topini, Ana Bial, Ana Dantas, Coletivo Filé de Peixe, Eduardo Coimbra, Fernanda Antoun, Guilherme Malfitano, Pedro Victor Brandão and Ursula Tautz, and kept going as a shared studio and residence. The *Encontros sensíveis* were gatherings in which the artists



Caroline Valansi

Pornografia política [Political pornography], 2015
Serigrafia sobre papel [Screen print on paper],
70 × 50 cm

+ Jonas Arrabal, Eduardo Montelli, Emanuel Aragão, Franklin Cassaro, Glaucia Mayer, Hugo Richards + Natali Tubenchlak, Ícaro Lira + Lucas Sargentelli, Isabela Sá Roriz, Inês Nin, João Penoni, Julia Csekö, Julio Callado, Leo Ayres, Luísa Nóbrega, Luiza Crossman, Opavivará!, Pedro Victor Brandão, Maíra das Neves, Maíra Vaz Valente, Marcio Shimabukuro (Shima), Mayra Redin, Mavi Veloso, Nadam Guerra, Nena Balthar + Roberto Correa, Rubiane Maia e Polyanna Morgana.

Inhame. O Inhame (2011-2012), criado por Luiza Machado e Fabrício Belsoff, na Lapa, tinha objetivo anti-institucional e se localizava na Casa da Escada Colorida, na Escadaria Selarón. Foi inaugurado com a ocupação *10xUSO*, com Aleteia Daneluz, Alex Topini, Ana Bial, Ana Dantas, Coletivo Filé de Peixe, Eduardo Coimbra, Fernanda Antoun, Guilherme Malfitano, Pedro Victor Brandão e Ursula Tautz, e seguiu como ateliê compartilhado e residência. Os *Encontros sensíveis* mostraram ao público experiências de Anton Steenbock e Marcelo Mudou resultantes dos meses de trabalho da dupla na casa com a colaboração de Belsoff e Machado.

Norte Comum. Na Zona Norte surgiu uma rede para debater a relação entre a região e a cultura (2011). Percebendo que as instituições culturais apoiadas pelo governo, patrocinadores e leis de incentivo se adensavam apenas do centro à Zona Sul, rejeitaram o mito de que a Zona Norte não tem interesse na cultura e criaram redes de produtores culturais e de público interessado. O Norte Comum não é um “coletivo de arte” nem é formado só por artistas, mas por interessados em pensar a cultura e pautas da região sob a experiência de habitá-la. Com ação propositiva, sugeriram ao Sesc Tijuca a curadoria uma programação de música a partir da escuta dos desejos dos habitantes da região. Tudo se desdobrou na Geringonça, que articula artes visuais, música, blocos de carnaval, dança, palestras, teatro, gastronomia, circo etc., orquestrados em ações únicas. Criaram a produtora audiovisual

coletiva Canal Molambo e um núcleo de design. O Norte Comum se vinculou a uma rede de coletivos da Zona Norte de colaboração, fomento, viabilização e circulação de atividades culturais na região. Destacam-se as aulas de História do Rio em bares e praças (as Ágoras Cariocas) e a relação com o Hotel Spa da Loucura.¹² O Norte Comum é mutante, objetiva criar o *comum biopolítico* como meta em ações públicas como troca de conhecimento.

Leão Etíope do Méier. No encontro entre as ruas Dias da Cruz e Hermengarda, há um leão dourado. O Leão do Méier guarda a entrada do bairro como ação publicitária do Lions Club International. A partir de experiências e desejos do Norte Comum, o grupo “Leão Etíope do Méier” (2014) realiza atividades híbridas e multiartísticas na praça Agripino Grieco, onde há um anfiteatro público. O grupo se refere ainda ao leão de Judá, presente na antiga bandeira da Etiópia (que resistiu à colonização, exceto sob o fascismo italiano), cujas cores inspiraram o panafricano e o rastafári. Começou como roda de samba para levantar fundos para o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo (de Candeia, Nei Lopes e Wilson Moreira), cuja sede fora destruída por uma tempestade. Atividades quinzenais de música, cinema, artes visuais, teatro, circo, carnaval, dança, gastronomia, aulas de história e manifestações políticas tomaram a praça. *Facção cultural*, o Leão Etíope objetiva criar programação democrática, alterar o imaginário sobre o bairro e redirecionar o eixo Zona Sul-Zona Norte de atividades culturais de qualidade. Temas relativos à matriz africana, à valorização do povo negro carioca e à luta antirracista são fortes no coletivo. O Leão Etíope é um modo de ocupação parainstitucional de espaços públicos para artistas independentes. Sua continuidade do espaço já vai a mais de cem edições. Com os ativadores Deborah Fontenelle, Bê Lima, P.H., Karoline Ruthes e Pedro Rajão – o Leão é uma plataforma de aprendizado aos que desejam transformar espaços ociosos em equipamentos culturais de independentes.

Anton Steenbock and Marcelo Mudou presented public experiences with pieces created after months of work there, in collaboration of Belsoff and Machado.

Norte Comum [Common North]. In Zona Norte area, a network was created to debate relations between region and culture (2011). Realizing that government-backed cultural institutions, sponsors and incentive laws were only directed to the Center to Zona Sul [South Zone] areas. Norte Comum members rejected the myth that Zona Norte has no interest in culture and united networks of cultural producers and an interested audience. It is not considered an “art collective,” and not constituted uniquely by artists, but interested in thinking about culture and the agendas of this region from inside, inhabiting it. As a purposeful action, they suggested that Sesc Tijuca curated a music program based on the musical wishes of the inhabitants. This initiative resulted in *Gerin-gonça*, which articulates visual arts, music, Carnival blocks, dance, seminars, theater, gastronomy, circus etc. – all orchestrated in unique actions. They created the collective audiovisual producer Canal Molambo, as well as a design center. Norte Comum

thus engaged in many collectives of the North Zone for having more collaboration, fostering, viability and circulation of cultural activities in the region. We can highlight the Rio History classes conducted in bars and squares (the Cariocas Agoras) and the actions held at the Hotel Spa da Loucura.¹² Norte Comum is quite mutant and seeks to create the biopolitical common as a goal in public actions, as a means to knowledge exchange.

Leão Etíope do Méier [Méier’s Ethiopian Lion]. Right in the meeting of the streets Dias da Cruz and Hermengarda, there is a golden lion. It is the lion guarding Méier entrance as an advertising action for Lions Club International. From experiences and desires raised inside Norte Comum, the group “Leão Etíope do Méier” (2014) started performing hybrid and multiartistic activities in the Agripino Grieco square, where there is a public amphitheater. The group also refers to the lion of Judah of the ancient flag of Ethiopia (which is a country that resisted colonization, except under the Italian fascism), whose colors inspired the Pan-Africanism and the Rastafarianism. It started as a samba gathering oriented to raise funds for the Grêmio Recreativo

de Arte Negra and for Escola de Samba Qui-lombo (of Candeia, Nei Lopes and Wilson Moreira), whose headquarters had been destroyed by a storm. Over time, biweekly activities of music, cinema, visual arts, theater, circus, Carnival, dance, gastronomy, history classes and political manifestations took over the square. Calling itself a “cultural faction”, Leão Etíope aims to create democratic programming, transform the imaginary about the neighborhood and redirect the Zona Sul-Zona Norte[South-North zones] axis for bringing quality cultural activities. African array themes towards the valorization of the black people in Rio and the anti-racist struggle represent the collective’s flagship. Leão Etíope is a para-institutional occupation of public spaces form for independent artists. It has reached more than one hundred editions. With activators like Deborah Fontenelle, Bê Lima, P.H., Karoline Ruthes and Pedro Rajão – the Leão is a learning platform for those wanting to transform unused spaces into independent cultural equipment.

Vade Retro Abacaxi. From the Group Artes Visuais e Políticas [Visual Arts and Politics], formed by artists opposed to the Guggenheim Museum, emerged the Bloco



Bloco Vade Retro Abacaxi

Desfile de 2015, Praia de Ipanema, Rio de Janeiro
[Carnival block 2005, Ipanema beach]

> **Opavivará**

Pula-cerca [Jumping the fence], 2009
Intervenção poética nos gradis da praça Tiradentes, com 8 escadas de obras [Poetic intervention at Tiradentes square fences, with 8 construction ladders]



Vade Retro Abacaxi. Do grupo Artes Visuais e Políticas, de artistas opostos à filial do museu Guggenheim, surgiu o Bloco Vade Retro Abacaxi (2011), que, bienalmente, desfila no carnaval andando de costas do Arpoador ao Posto 9, em Ipanema, envolvendo os frequentadores da orla. A concentração é marcada pela distribuição de “presentes”; símbolos do desfile (cartazes, adereços, adesivos). O bloco foi organizado por Suely Farhi e Aimberê Cesar. O Vade Retro realiza o “AÇÃOEMBLOCO”, desfile-ato em apoio a causas (Aldeia Maracanã e o Museu da Maré). Já homenageou o ZenNudismo de Aimberê.

OPAVIVARÁ!, coletivo carioca de artistas, continuamente ativo desde 2005, em diversas formações, investiga a substância do que é comum por meio da produção de obras e ações vibrantes que estimulam experiências de práticas coletivas e/ou colaborativas. Mesmo desenvolvendo projetos também em espaços institucionais, entendem que todo momento público é ocasião para ação e aprendizado. O trabalho do coletivo tem alcançado repercussão local e internacional, de modo que alternam experiências

independentes na cidade do Rio com participações em grandes bienais, festivais e museus.

O **Coletivo Filé de Peixe** (2006) investiga arte como produto destinado ao consumo e ao colecionismo, criando formas subversivas de recepção, reprodução, comercialização e circulação da arte, *hackeando* laços institucionais tradicionais. No *Piratão* (2009), no processo da economia informal, comercializam cópias piratas de videoarte contemporânea e histórica de um acervo de mais de mil títulos. O coletivo se desenvolveu em espaços públicos, mas propôs ações em espaços tradicionais de arte.

A Gentil Carioca, criada pelos artistas Ernesto Neto, Laura Lima e Marcio Botner em 2003, tornou-se uma influente galeria latino-americana, participando de feiras de arte, enquanto nutre uma forte relação com o Rio e com a região da Praça Tiradentes onde se localiza. Sua exposição *Abre Alas* ocorre sempre logo antes do Carnaval, com jovens artistas selecionados por portfólios. Em *Parede Gentil*, artistas ocupam uma empena cega externa da galeria com obra *site specific*. Artistas



Vade Retro Abacaxi (2011), which, every two years, parades in Carnival walking backwards from Arpoador to Posto 9, in Ipanema, inviting people walking in the beach waterfront. The concentration is marked by the distribution of “gifts”, symbols of the parade (posters, props, stickers). This Carnival block was initiated by Suely Farhi and Aimberê Cesar. The Vade Retro

performs the “AÇÃOEMBLOCO”, a parade-act supporting particular causes (Aldeia Maracanã and Museu da Maré). It has already honored ZenNudism of Aimberê.

OPAVIVARÁ!, a Carioca art collective that is active since 2005, in various formations, that investigates the substance of what is common producing vibrant

works and actions that stimulate experiences of collective and/or collaborative practices. Although it also develops projects in institutional spaces, its members understand that every public moment is an occasion for action and learning. The collective’s work has already reached local and international repercussions, so they engage both in independent experiences in Rio and in major gatherings, such as biennials, festivals and museums.

Coletivo Filé de Peixe [Fish fillet collective] (2006) investigates art as a product intended for consumption and collecting, trying to create subversive forms of reception, reproduction, commercialization and circulation of art, hacking traditional institutional ties. In the action *Piratão* (2009), an informal economy process, the artists sold pirating copies of contemporary and historical video art from a collection of over 1.000 titles. The collective has developed in public spaces, but also proposed actions in traditional art spaces.

A Gentil Carioca, created by the artists Ernesto Neto, Laura Lima and Marcio Botner in 2003, has become an influential

Alessandra Vaghi

Continente de sobrevivência, 2007
Ação durante a BAB – Bienal Anual de Búzios [tradução], 2007

Daniel Toledo

Intervenção no espaço público, durante a BAB – Bienal Anual de Búzios [Public space intervention during Búzios annual biennial], 2007





Guga Ferraz

Cidade-dormitório [Dormitory-city], 2007

8 beliches na parede cega da galeria
Gentil Carioca, Rio de Janeiro [8 bunk beds
against the blind wall of Gentil Carioca gallery]

desenham para o projeto Camisa Educação com tema de importância para a educação para o Brasil. Essas ações e as demais exposições se relacionam com o entorno, da área comercial da Saara à zona de prostituição da Praça Tiradentes. Por ser uma galeria gerada e gerida por artistas, a trajetória da Gentil tem uma ação livre, radical e experimental, fugindo da atitude contida esperada das galerias comerciais. Muitos dos principais artistas citados neste ensaio são representados pela Gentil ou participaram de suas ações. Em 2015, a entrada de Elsa Ravazzolo como diretora e, posteriormente, sócia da galeria representou a confirmação de um caminho em direção à maior profissionalização do empreendimento. A galeria já operou como “embaixada” carioca ao fazer mostras em museus estrangeiros sobre arte no Rio. Mesmo tendo forte trajetória internacional (é a única carioca na Art Basel, por exemplo), A Gentil Carioca mantém a vibração, o impacto e a relevância de um espaço independente no contexto local. Um momento icônico da galeria se deu quando Simone Michelin se apropriou da performance *O baile*, de Laura Lima, para compor a abertura de sua obra *O espírito do Rio* em comemoração ao primeiro aniversário de A Gentil Carioca, em 2004. Michelin justapôs imagens do *tableau-vivant* de Lima, encenado por artistas como Alex Hamburger, a um trecho da ópera *A flauta mágica* de Mozart. “É como se a situação, a realidade ou irrealidade do mundo da arte carioca, o bom e o ruim da corte (...), de certa maneira, estivesse também retratada ali”, disse Michelin.

BAB Bienal. A Bienal Anual de Búzios é irreverente, organizada pelo artista Armando Mattos. Em 2007, ocupou um galpão na Orla Bardot com 15 artistas. Ao longo dos anos, já se realizou em praça pública, espaços em reforma, em publicações e em parceria de escolas públicas. OPAVIVARÁ!, Laura Lima, Ernesto Neto, Daniel Toledo, Bruno Mendonça, Leo Ayres, Alessandra Vaghi, Marcos Bonisson, Martin Ogloter, Simone Michelin, Enrica Bernardelli, Joana Cesar e Panmela Castro são alguns participantes.

Latin American gallery, participating in art fairs, while nurturing a strong relationship with Rio and the region around Tiradentes Square, where it is located. The exhibition *Abre Alas* always opens before Carnival, with young artists selected by portfolios. In the *Parede Gentil* action, artists occupy a blind external gable at the wall of the gallery with some site-specific works. There, artists also draw for the *Camisa Educação [Education Shirt]* project with a theme of importance for Brazilian education. These actions and other exhibitions relate to the surroundings, from the Sahara commercial area to the prostitution zone around Tiradentes Square. For being a gallery created and managed by artists, Gentil's path raises free, radical and experimental actions, getting away from the contained attitude expected of commercial galleries. Many of the main artists cited in this essay either are represented by Gentil or have already participated in their actions. In 2015, when Elsa Ravazzolo became the gallery's director and, later, a partner, Gentil strengthened its path towards a greater professionalization of the venture. The gallery has already operated as a Carioca "embassy" by holding small shows about art in Rio inside foreign art museums. Even though it has a strong international history (it is the only Carioca gallery in Art Basel, for example), Gentil Carioca preserves the vibration, impact and relevance of being an independent space in the local context. An iconic moment in the gallery happened when Simone Michelin took ownership of Laura Lima's performance *O baile* to compose the opening of her work *O espírito do Rio*, in commemoration of the first anniversary of the gallery, in 2004. Michelin juxtaposed images from Lima's *tableau-vivant*, staged by artists like Alex Hamburger, inside an excerpt from Mozart's opera *The Magic Flute*. "It is just as if the situation, the reality or unreality of Rio's art world, the court's good and bad (...), in a way, was also pictured in that scenario," affirmed Michelin.

BAB Bienal. The Buzios Annual Biennial is irreverent, organized by the artist Armando Mattos. In 2007, he occupied a shed at Orla Bardot with 15 artists. Over the years, many actions have been held in public squares, spaces under renovation, publications and collaborating with public schools. OPAVIVARÁ!, Laura Lima, Ernesto Neto, Daniel Toledo, Bruno Mendonça, Leo Ayres, Alessandra Vaghi, Marcos Bonisson, Martin Ogloter, Simone Michelin, Enrica Bernardelli, Joana Cesar and Panmela Castro are amongst the participants.

Exhibiting parties: GangBang, Bota na Roda, Prazer é Poder e Boca. Rio has a tradition of holding parties with artists' participation or exhibitions with parties. Some of the movements referenced herein have created experiences like that, such as the *Rês do Chão*, as there is a seek for the political potential of the collective enjoyment and celebration. *GangBang* party, held at FosfoBox club between 2010 and 2012 had video projection and was organized by André Amaral, Icaro dos Santos and Saulo Laudaes. *Bota na Roda*, formed by 30 people, occupied the space of COMUNA in Botafogo, migrating afterwards to other locations in the city, presenting installations and performances at electronic music parties. From 2013 to 2015, the group had a countercultural motto, aimed at the expansion of a behavioral revolution. Each action had a specific theme, with artists, writers and cultural producers (Tiago Rivaldo, OPAVIVARÁ!, Anna Costa e Silva, Antoine Guerreiro do Divino Amor, Bruno Balthazar, João Penoni, Matheus Rocha Pitta, Susana Guardado, Marcos Chaves). With its termination, Susana Guardado and the curator Bernardo José de Souza launched the "hedonistic and errorist" movement *Prazer é poder* (2015), a party-exhibition-political manifestation about pleasure and power carrying the participants repertoire. These are just some of the many initiatives undertaken in Rio de Janeiro between the late 1990s and 2015, which occurred as consequences of previous

processes of Carioca artists, as well as a response to the transformations of context in Rio.¹³ This case study should certainly be further expanded and deepened. During the analyzed time, the city experienced growth and euphoria with mega events and changes, but also suffered with strong political and economic crises. The sequel of bad government rulers, the redistribution of oil royalties, the international crisis in product prices, the extensive political corruption, the arrival of the PCC [criminal organization] from São Paulo in the city, the UPP [Community Police Project] collapse and the genocide of young black people are some of the contributing factors that truly destroyed lives and undermined both the Cariocas self-esteem and economy.

At the same time, the art market has evolved and strengthened; now young artists have different dreams. Radical anti-institutional experiences gave way to the excessive professionalism amongst artists and projects from alternative or parainstitutional institutions.¹⁴

A certain lethargy hits the way art system operates – limited to the opposition to identity and representativeness issues –, which signals that many simulate way more than experience the critique of their transformative role within the cultural system. High experts, artists become machines fueling institutions and events with the appropriate products. By localizing system demands instead of what the flow of adventures and

Marcela Cantuária

Fantasma da esperança

[Phantoms of hope], 2018

Acrílica e óleo sobre tela [Acrylic and

oil on canvas], 340 × 450 cm, círculo

de madeira [wood circle] ø 100 cm

Instalação no [Exhibition view]

Solar dos Abacaxis, 2018

Foto [Photo] Renato Mangolin



Expo-festas: GangBang, Bota na Roda, Prazer é Poder e Boca. O Rio tem uma tradição de festas com participações de artistas ou mostras com festas. Alguns movimentos supracitados criaram experiências desta ordem, como o Rés do Chão, guiado por pesquisa sobre o potencial político do gozo coletivo e da celebração. A GangBang, realizada no clube Fosfofox, entre 2010 e 2012, contava com projeção de vídeos, e era organizada por André Amaral, Icaro dos Santos e Saulo Laudaes, e o Bota na Roda, formado por 30 pessoas, ocupou o espaço da Comuna em Botafogo até migrar para outros locais da cidade, com instalações e performances

em festas de música eletrônica. De 2013 a 2015, o grupo tinha tom contracultural, mirava na expansão da revolução comportamental. Cada ação tinha um tema, com artistas, escritores e produtores culturais (Tiago Rivaldo, OPAVIVARÁ!, Anna Costa e Silva, Antoine Guerreiro do Divino Amor, Bruno Balthazar, João Penoni, Matheus Rocha Pitta, Susana Guardado, Marcos Chaves). Com o fim do Bota na Roda, Susana Guardado e o curador Bernardo José de Souza lançaram o movimento “hedonista e errorista” Prazer é Poder (2015), festa-exposição-manifestação política com aquele repertório de participantes.



work growth require, the artist dangerously corrupts his creative abilities. The over-specialization of professionals in art system presented in repeated movements – which rigorously define the boundaries, functions and performance of critics, curators, institutions. etc. – also fuels the maintenance of *status quo*. More than defining what an artist, curator, critic or institution *should do*, one must imagine what is *still out there to do*.

This essay is also constructed as a form of justice against a part of Rio's academic criticism anchored in a formalist genealogy of intellectuals, who, uncomfortable with the insubordination of these proposals, classified these artists as naive, infertile and unimportant. Towered

inside the elitist academy, they even produced documents calling these movements contemplative, affirming that one could only extract a "slight smell of happiness and hangover" and requiring "order, constancy and accuracy" from them.

Heirs of the historiography, criticism and management of institutional spaces, focusing for decades on the cultural production of white people, heterosexual and rich men through – a more or less conscious – effort to obliterate the production of women, black people, LGBTs and marginalized in general, they now accuse these movements of being too insubordinate to the same system built by their masters.

Although comprehensively exposed herein, this research recognizes the

achievements of an expressive group of artists of a generation. The particular ephemerality associated to the radicality of their actions resulted in the existence of very few written documents about them. In most cases, more or less purposefully, there was no concern with creating and disseminating the memory around their activities. This is also intended to provide an opportunity for new generations to learn and be inspired and go beyond what those artists have already strongly and truthfully achieved in the last decades. This is the way to finding more diverse insubordinate raving young people – to whom we owe and will owe our ravishment and gratitude.

Estas são apenas algumas das iniciativas realizadas no Rio de Janeiro entre o fim dos anos 1990 e o ano de 2015. Elas ocorreram como consequências de realizações anteriores dos artistas cariocas e como reações aos processos de transformação do contexto do Rio.¹³ Este estudo de caso deve ser ainda ampliado e aprofundado. Nesse tempo, a cidade passou por crescimento e euforia com megaeventos e mudanças, mas sofreu fortes crises política e econômica. A sequência de péssimos governantes, a redistribuição dos *royalties* do petróleo, a crise internacional do preço do produto, a extensa corrupção política, a chegada do PCC paulista à cidade, a falência das UPPs e o genocídio dos jovens negros destruíram vidas e derrubaram a autoestima e a economia cariocas.

Ao mesmo tempo, o mercado de arte se fortaleceu e o sonho dos jovens artistas se modificou. Experiências radicais anti-institucionais deram lugar ao profissionalismo excessivo dos artistas e dos projetos de instituições alternativas ou parainstitucionais.¹⁴ Certa letargia em face do funcionamento do sistema da arte – limitada à oposição em caso de questões identitárias e de representatividade – sinaliza que muitos mais simulam do que experimentam a crítica de seu papel transformador diante do sistema cultural. Superespecializados, os artistas se tornam máquinas de alimentar mercado, instituições e eventos com produtos adequados. Ao localizar as demandas do sistema no lugar das demandas do fluxo de aventura e crescimento do

trabalho, o artista perturba perigosamente sua capacidade criativa. A superespecialização de profissionais do sistema da arte em movimentos recorrentes – que definem rigorosamente limites, funções e atuação de críticos, curadores, instituições etc. – alimenta a manutenção do *status quo*. Mais do que definir o que um artista, curador, crítico ou instituição *deve* fazer, cabe imaginar o que *ainda pode* fazer.

Este ensaio também se constrói como uma realização de justiça contra uma parte da crítica acadêmica carioca ligada à genealogia mais formalista de intelectuais, que, incomodados com a insubordinação destas propostas, classificaram estes artistas como ingênuos, inférteis e desimportantes. Encastelados na academia elitista, chegaram a escrever que estes movimentos são contemplativos, que deles restou apenas um “leve cheiro de felicidade e ressaca” e cobram deles “ordem, constância e exatidão”. Herdeiros da historiografia, da crítica e da gestão de espaços institucionais que por décadas debruçaram-se prioritariamente sobre a produção cultural de homens brancos, heterossexuais e ricos num esforço – mais ou menos consciente – de obliteração da produção de mulheres, negros, LGBTs e marginalizados em geral, acusam esses movimentos de serem insubordinados demais ao sistema que seus mestres ajudaram a construir.

A presente pesquisa, ainda que seja um processo aqui exposto, reconhece os feitos de um grupo expressivo de artistas de uma geração. A efemeridade associada à radicalidade de seus feitos fez com que relativamente pouco fosse escrito sobre suas ações. Na maioria dos casos, de maneira mais ou menos proposital, não houve preocupação com a construção e circulação da memória de suas atividades. Este ensaio deseja oferecer oportunidade para que as novas gerações possam conhecer, se inspirar e ir além do que aqueles artistas realizaram com tanta força e verdade nas últimas décadas, para que assim possamos ter, entre os jovens, cada vez mais, melhores e mais diversos insubordinados delirantes, a quem devemos e deveremos nossos arrebatamento e gratidão.

Bote da Jararaca

Crianças e adolescentes ligados ao Instituto Todos na Luta, em atividade coordenada por Prili e Solar dos Abacaxis, ativando obra do coletivo Bote da Jararaca no evento **Manjar: Somos Muitxs**, que ocorreu na véspera do segundo turno das eleições de 2018 [Jararaca's attack. Children and adolescents linked to the Todos na Luta Institute, coordinated by Prili and Solar dos Abacaxis, activating the work of the Jararaca's attack collective at the event Manjar: Somos Muitxs, which took place on the eve of the 2018 runoff election] Foto [Photo] Renato Mangolin

Os fins dos tempos – futuros passados e passados futuros na arte contemporânea do Rio de Janeiro

Leno Veras



Cildo Meireles

Cadê Amarello? Inserções em circuitos ideológicos – Projeto Cédula [Where is Amarildo? Insertions in ideological circuits – Banknote Project], s.d. [undated]
Carimbos sobre cédulas [Stamps on banknotes]
Foto [Photo] Pat Kilgore

The ends of times – future pasts and past futures in contemporary art scene of Rio de Janeiro

Future pasts

On February 20, 1909, the Italian poet Filippo Tommaso Marinetti published in the French newspaper *Le Figaro* a text containing a series of proposals for the conformation of new aesthetic, among which was the following statement: “We are facing the extreme promontory of the centuries!... Why should we look back if we want to break through the mysterious doors of the Impossible? Time and Space died yesterday. We are already living in the absolute as we have already created the eternal omnipresent speed.”

A century after this manifestation, we can perceive the unfolding being uncovered from this acceleration propelled in the middle of the 19th century, which overwhelmingly culminates at the beginning of the 20th century in what’s associated with the complex modifications by which the structures of western societies have been rearranged due to the industrial and techno scientific revolutions and also, in particular, in the implementation of new temporalities and uses.

Since the 17th century, a new sense of temporality has emerged in the European

continent – which can be seized, for example, in the visual arts field by the appearance of a historiographical systematization that is based on the seminal text published in 1764 by Johann Joachim Winckelmann, entitled “Reflections on Ancient Art” – and its central characteristic is the radicalization of the asymmetry between past, present and future, standing out since the 18th century, occurred with the intensification of what we call “nostalgia of ruins”.

The multiplication of objects and artifacts collections of the most varied natures arising at the creation of the cabinets of curiosities (*wunderkammer*) acted like mechanisms of representation; that is, the past was present through residues, narrative fragments that composed a worldview that correlated individuals and the world. This happened in order to engender a form of mediation, combining space and time in a *cadavre exquis*, conforming true nurtures of nostalgia – a possible and an impossible at a single time –, reconfigured as reverse utopia.

In this sense, patrimonialization and – taking into account the subsequent stages of the formation of collections as a precursor to the idea of museums and its subsequent occurrences – musealization both become appealing to this brief critical comment, which according to

Futuros passados

No dia 20 do mês de fevereiro do ano de 1909, Filippo Tommaso Marinetti, poeta italiano, publicou no jornal francês *Le Figaro* um texto de sua autoria com uma série de propostas para a conformação de uma nova estética, dentre as quais figurava o seguinte enunciado: “Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente”.

Passado um século dessa manifestação, podemos empreender uma observação dos desdobramentos que se descortinaram a partir dessa aceleração propulsada em meados do século XIX, culminando avassaladoramente, no princípio do século XX, não somente no que diz respeito às complexas modificações pelas quais as estruturas das sociedades ocidentais foram reconfiguradas devido às revoluções industriais e tecnológicas ocorridas, mas, em específico, na implementação de novas temporalidades e seus usos.

Desde o século XVII, emergiu no continente europeu um novo sentido de temporalidade – o que pode ser apreendido, por exemplo, no campo das artes visuais pelo surgimento de uma sistematização historiográfica que tem como marco o texto seminal publicado em 1764 por Johann Joachim Winckelmann, intitulado “Reflexões sobre a arte antiga” –, cuja característica central é a radicalização da assimetria entre passado, presente e futuro, sobressaindo-se desde o século XVIII, quando o que se pode denominar nostalgia das ruínas intensificou-se.

Sobretudo por meio da multiplicação de coleções de objetos e artefatos das mais variadas naturezas, com o advento dos gabinetes de curiosidades (*wunderkammer*) enquanto mecanismos de representação, o passado se fazia presente por resíduos, fragmentos narrativos que compunham uma cosmovisão que correlacionava os indivíduos e o mundo, de modo a

engendrar uma forma de mediar-se, combinando espaço e tempo em um *cadavre exquis*, conformando verdadeiros cultivos de nostalgia – uma possível e impossível a um só tempo –, reconfigurada como utopia às avessas.

É nesse sentido que a patrimonialização e – tendo em perspectiva as etapas subsequentes da prática da formação de coleções como precursora da ideia de museu e suas posteriores ocorrências – a musealização interessa a este breve comentário crítico, posto que, segundo Andreas Huyssen, em seu livro *Seduzidos pela memória* (2000), “a nostalgia se contrapõe às noções lineares de progresso, ou até as solapa, quer sejam elas dialeticamente emolduradas como filosofia da história, quer sejam sociológica e economicamente vistas como modernização”.

Podemos correlacionar essa abordagem a outro argumento de Huyssen, presente na obra *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais e práticas da memória* (2014), no qual se apresenta um diagnóstico da expansão da musealização como um vício das sociedades modernas, baseado na premissa do consumo, significando dizer que “o passado vende mais do que o futuro”. Isso nos ajuda a refletir sobre como contextos como o brasileiro, no ano de 2015, pode levar a serem erigidas instituições tais como o Museu do Amanhã, que opera no sentido inverso, problematizando o porvir em uma instituição museal.

Nomear de tal forma um museu sintetiza a problemática sobre a qual se debruça outro autor desse campo de pesquisa: Jonathan Crary, que apresenta como sintomática desse período de transição de épocas em que vivemos a percepção de que o tempo acabou, ou está eternamente acabando, considerando o “tempo como condição essencial para a inteligibilidade do mundo” (2014), de modo que a operação de sobrepor ou suprimir diferentes modos de apreender a estruturação da narrativa temporal, como “tempo passado” e “tempo futuro”, através de um mecanismo de articulação de temporalidades.



Andreas Huyssen in the book *Seduzidos pela Memória* (2000), “nostalgia is opposed to the linear notions of progress, or can even undermine them, whether dialectically framed as a philosophy of history, or sociologically and economically perceived as modernization”.

We can correlate this approach to other argument Huyssen maintains in the work *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais e práticas da memória* (2014), which presents a diagnosis of the expansion of musealization as an addiction of modern societies, based on the consumption premise, meaning “the past sells more than the future.” This helps us think about how contexts such as the Brazilian, in the year 2015, can lead to the creation of institutions such as the Museum of Tomorrow, which operates in the opposite direction, problematizing the future of the museum institutions.

To name a museum in such a way summarizes the problematic on which another author of this field of research focuses: Jonathan Crary. He argues that the perception that time is over, or is continuously ending, given that “time as an essential condition for the intelligibility of the world” (2014) is a symptom of this period of transition of times that we are experiencing, understanding the operation of overlapping or suppressing different ways of apprehending the structuring

Coletivo Bonobando

Monuments

Concepção [Conception]: Coletivo Bonobando [Hugo Bernardo, Igor da Silva, Jardila Baptista, Karla Suarez, Livia Laso, Marcelo Magano, Patrick Sonata, Thiago Rosa, Vanessa Rocha e as convidadas Christina Gabriela, Larissa Bery, Mariah Valeiras e Suellen Tavares]

Direção [Direction]: Adriana Schneider e Simon Will

Colaboração [Collaboration]: Lucas Oradovschi

Dramaturgia e texto [Dramaturgy and text]:

Coletivo Bonobando e Amora Pêra

Comissionado pelo Festival Atos de Fala em

sua edição AdF.crise, com apoio do Goethe-Rio

[Commissioned by the Atos de Fala Festival in

your AdF.crise edition, with support of Goethe-Rio]

Foto [Photo] Anette Carla Alencar

Em tempo: retornando ao princípio dessa argumentação para concluir a primeira etapa desta proposição, cabe trazer à baila a fala de David Harvey (2007) acerca do contexto do final do século XIX e início do século XX, época descrita como período em que as transformações das práticas espaciais e temporais implicaram uma perda da identidade com o lugar e repetidas rupturas radicais com todo o sentido de continuidade histórica, na qual museus, bibliotecas, arquivos e outras arquiteturas mnemônicas passaram a objetivar organizações coerentes voltadas a “inventar uma tradição”, resposta direta ao *horror vacui*.

Essa expressão conclui nossa aproximação inicial à temática, pois sintetiza o entrecruzamento entre práticas de formação de memórias e conformação de imaginários, circunscritas, nesta fala, às ações político-poéticas – aqui entendidas como dispositivos mediadores de temporalidades – engendradas por sujeitos cuja experiência no espaço do Rio de Janeiro e no tempo do século XXI são potentes disparadores de entendimentos sobre as relações contemporâneas entre *práxis* artísticas e ativistas frente ao recrudescimento sistemático de dinâmicas de esquecimento, apagamento e aniquilamento.

Pretérito mais-que-perfeito

A Praça Tiradentes, logradouro fundado no século XVII, a princípio denominada Rossio Grande, em reverência ao Largo do Rossio na capital da metrópole portuguesa, já foi também referida como Campo dos Ciganos, por ter sido ocupada por essas populações, ou Campo do Polé, por ter recebido a instalação de um pelourinho, estes alguns dos diversos passados hoje ali não descritos.

Em seu centro, foi inaugurada, em 1862, a estátua equestre de Dom Pedro I, com projeto de João Maximiano Mafra, executado pelo escultor francês Louis Rochet, a mando do imperador Pedro II do Brasil. Em 1865, a praça recebeu mais estátuas, em estilo clássico da Fundação Val d’Osne, incorporando as quatro

virtudes das nações modernas: fidelidade, justiça, união e liberdade.

A liberdade foi elegida para um dos atos da intervenção performativa realizada pelo coletivo Bonobando, criado na zona norte, em 2014, pelos artistas Adriana Schneider, Daniela Joyce, Hugo Bernardo, Igor da Silva, Jardila Baptista, Karla Suarez, Livia Laso, Lucas Oradovschi, Marcelo Magano, Patrick Sonata, Thiago Rosa, Vanessa Rocha e pelos produtores Joyce Torres e Marcelo de Brito.

Nessa ação, exibida ao público em abril do ano de 2018, a escultura, imunda por tornar-se reiterado alvo dos encargos intestinais dos pássaros columbinos que ali habitam, recebeu a investida sanguínea da cor vermelha de uma purpurina que escorrera desde sua face até seu ventre, avivando o corpo inerte como que em um ato de ressurreição dessa alegoria mortificada por sua condição original, mas também pela deslembração de sua finalidade.

O ciclo de intervenções, brilhantemente batizado como *Monumoments*, segue pelas demais musas brônzeas, encenando ritos habituais para aquela juventude marginalizada, como as corriqueiras revistas policiais, dirigidas somente aos pretos e pardos, por meio das quais implantam-se provas ou asse-diam-se sexualmente, por exemplo, moças e rapazes que tentam mobilizar-se por entre tiranias e tiroteios.

Pretérito perfeito

Nessa mesma praça, ponto nevrálgico da reforma olímpica que deformou o centro histórico da cidade dita maravilhosa para a flutuação dos veículos leves sobre trilhos (cujo orçamento mensal de dispêndio já não dispomos em nossos caixas-fortes após a pilhagem dos desgovernos envolvidos com o esquema milionário de concessões públicas para os negociantes da mobilidade), sucedeu outra ação coletiva.

Também realizada a partir do envolvimento de pesquisadoras e professoras de universidades públicas no desenvolvimento de grupos de produção artística

of the temporal narrative, such as “past tense” and “future tense”, through a mechanism of articulation of temporalities.

Timely: going back to the principle of this argumentation to conclude the first stage of the present proposition, we can bring to light the speech of David Harvey (2007) regarding the context of the late 19th and early 20th century, a time taken as a period in which transformations of spatial and temporal practices involved a loss of identity with the place and repeated radical disruptions with the entire meaning of historical continuity; museums, libraries, archives and other mnemonic architectures now looked for coherent organizations oriented for “inventing a tradition”, a direct response to *horror vacui*.

This term finishes our initial approximation to the theme as it synthesizes the tangle between practices of memory formation and the conformation of imaginaries, circumscribed, in this argument, to political-poetic actions – here understood as mechanisms that mediate temporalities – engendered by subjects whose experience in space of Rio de Janeiro and in the time of the 21st century are powerful triggers of understandings regarding the contemporary relations between artistic and activist *praxis* in the face of the systematic resurgence of dynamics of oblivion, erasing and annihilation.

Pluperfect

Praça Tiradentes, a square founded in the 17th century, originally called *Rossio Grande* as a reverence to Rossio Square in the Portuguese metropolis, has also been referred to as “*Campo dos Ciganos*” (Gypsy Field), since the area was occupied by this community, or *Campo do Polé*, for having received the installation of a pillory; these are some of the several pasts not described today in the region.

In its center, the equestrian statue of Dom Pedro I was inaugurated in 1862. João Maximiano Mafra made the project and the French sculptor Louis Rochet

executed the piece, under the command of Emperor Pedro II of Brazil. In 1865, the square received more statues, in the classic style of the Val d’Osne Foundry, incorporating the four virtues of modern nations: fidelity, justice, union and liberty.

Liberty statue was recently chosen for a performance art presented by the Bonobando, a collective created in the north side of Rio in 2014 by the artists Adriana Schneider, Daniela Joyce, Hugo Bernardo, Igor da Silva, Jardila Baptista, Karla Suarez, Livia Laso, Lucas Oradovschi, Marcelo Magano, Patrick Sonata, Thiago Rosa, Vanessa Rocha and producers Joyce Torres and Marcelo de Brito.

In this action, presented to the public in April of the year 2018, the sculpture, unclear for being a repeated target of the intestinal charges of pigeons that inhabit there, received a sanguine spread of a red glitter that flowed from Liberty’s face until its belly, reviving the inert body as if it was an act of resurrection of that allegory mortified by its original condition, but also by the remembrance of its purpose.

The cycle of interventions, brilliantly baptized as *Monumoments*, proceeds to the other bronze muses, staging typical rites for that marginalized youth, such as ordinary police frisks, normally directed exclusively to the black and brown people. Through such practices, the police is able to manipulate evidence or sexually harass, for example, girls and boys who try to mobilize themselves through tyrannies and shootings.

Past tense

The square is the sensitive point affected by the constructions held during the Olympics, which deformed the historic center of the city said to be wonderful, the transformations were made so that light vehicles could float on rails (and the monthly expenditure budget is no longer in our strong rooms after the economic plundering of the misrule associated with the millionaire scheme of public concessions for mobility traders). Following

these occurrences, another collective action was presented in the same square.

This one was also held from the involvement of researchers and professors of public universities in the development of groups of artistic production formed by young people mainly from the areas with less access to education, this other intervention also uses the statues that populate – muted and muting – the squares that were crated for not sheltering people in street situation.

Other animals reside in the square, some in extinction – the inverse movement of what’s happening within the ascending multiplication of the homeless people –, such as the capybara and the anteater, the tortoise, the alligator and the macaw or the tapir and the armadillo, respectively located at the four different sides of the statue, which symbolize the four great rivers of the unified Brazilian territory and its different original inhabitants.

The representations of the indigenous ethnic groups next to the quadrupeds, crouched or sited and at a lower level in comparison with the conqueror allegorize their humanities as gentile, juxtaposed not as cultures, but nature: *Paraná, São Francisco, Amazonas* and *Madeira* are the writings next to them. We do not know the name of their peoples, languages, customs and religiosities.

It is against this huge insult that the artist Eloísa Brantes and her collaborators acted covering these human figures with wide white fabrics maculated by vivid blood tones alluding to the ethnocide ongoing until today. It took just a little time for the police to remove the vestiges of this pictorial activation of the sculptures, fulfilling its civic duty of bowing down to the late Portuguese crown.

Eloísa Brantes

Intervenção em monumento
[Intervention on a monument], 2017
Foto [Photo] Guilherme Altmayer



formados por jovens majoritariamente oriundos das zonas de menor acesso à educação, essa outra intervenção coincide ao atuar sobre as estátuas que povoam, mudas e emudecedoras, as praças que foram engradadas para não abrigarem as pessoas em situação de rua.

Outros animais, alguns deles em extinção, caminho inverso da ascendente multiplicação de desabrigados, residem na praça, tais como a capivara e o tamanduá-bandeira, a tartaruga, o jacaré e a arara ou a anta e o tatu, respectivamente situados nas quatro

faces da estátua, que simbolizam os quatro grandes rios do território unificado brasileiro e seus distintos habitantes originários.

As representações das etnias indígenas junto aos quadrúpedes, agachados ou sentados, em nível inferior com relação ao conquistador, alegorizam suas humanidades enquanto gentio, justapostos não como culturas, mas como natureza: *Paraná*, *São Francisco*, *Amazonas* e *Madeira* são os escritos. Não sabemos como se chamam seus povos, seus idiomas, costumes e religiosidades.



Imperfect past tense

The *Coletivo Líquida Ação* (Liquid Action Collective) understands urban intervention as a concussion possibility in the spatial perception conditioned by the daily paths. The collective is led by the above-mentioned artist together with the performers Eeve Ávila, Maurício Lima and Thaís Chinline, who have been working since 2006 in several fountains all over Rio de Janeiro, triggering them through the *Mitologias urbanas – Águas férteis* project (Urban Mythol-Orgies Fertile Waters and Bubble Bath).

These actions consist of ephemeral restorations of the fountains that used to

distribute drinking water to the population in Rio until the 19th century, through collective actions that revive the fountains built by Mestre Valentim, throwing hundreds of buckets full of liquid from which these architectural structures take their original function back, even in the current condition of disuse.

Around three thousand liters of water were transported to the monuments of Praça XV, Fonte dos Amores and Saracuras, manipulated in the performances by groups of up to 20 people, with the help of the population present in the place and willing to collaborate; which creates an

Coletivo Líquida Ação

Mitologias urbanas – Águas férteis

e banho de espuma [Urban Mythol-Orgies

Fertile Waters and Bubble Bath], 2009-2011

Intervenção urbana [Urban intervention]

Foto [Photo] Jérôme Souty

Realizado com o apoio do Prêmio Funarte Artes

Cênicas na Rua [Staged with the support of the

Funarte Performing Arts on the Street Award]

É frente à tal afronta que a artista Eloísa Brantes e seus colaboradores atuaram, cobrindo essas figuras humanas com largos tecidos brancos maculados por tons sanguíneos vívidos, alusivos ao etnocídio ainda hoje em curso. Pouco tardou para que a polícia retirasse os vestígios desta ativação pictórica das esculturas, cumprindo-se o dever cívico de fazer reverência à saudosa coroa portuguesa.

Pretérito imperfeito

A intervenção urbana como possibilidade de abalo na percepção espacial condicionada pelos trajetos cotidianos é o entendimento do Coletivo Líquida Ação, liderado pela artista supracitada, que, junto aos *performers* Eeve Ávila, Maurício Lima e Thaís Chinline, atua, desde 2006, em diversos chafarizes da cidade do Rio de Janeiro, acionando-os por meio do projeto *Mitologias urbanas – águas férteis*.

Tais ações consistem em restaurações efêmeras das fontes que distribuíam água potável para a população carioca até o século XIX, por meio de ações coletivas que reavivem os chafarizes construídos por Mestre Valentim, lançando-se mão de centenas de baldes cheios do líquido a partir do qual essas estruturas arquitetônicas, em atual condição de desuso, retomam sua função original.

Aos monumentos da Praça XV, Fonte dos Amores e Saracuras, foram transportados cerca de três mil litros de água, manipulados nas performances por grupos de até 20 pessoas, com ajuda da população presente no local que se dispunha a colaborar, pelo que a imagem resultante é alusiva ao método de distribuição colonial da água: o braço dos escravos que a buscava nos chafarizes.

Essas obras-primas da estética rococó no Brasil, representativas da capacidade construtiva das elites materialistas cariocas, são confrontadas com a fugacidade da performance, cujos aspectos formais emergem de ações transitórias, tais como carregar os baldes vazios, transferir a água de um para o outro,

despejar a água dentro dos chafarizes e banhar-se no acúmulo dessa sequência de ações concretas.

Numa outra ação do mesmo grupo, intitulada *Banho de espuma*, o chafariz da Glória recebeu, em 2011, uma outra intervenção coletiva de reativação fugaz da edificação desativada: uma pichação com spray de espuma, seguida da lavagem do monumento, com grande adesão de moradores de rua – o banho em público, como condição histórica dessas comunidades, é reativado pela ocupação popular do patrimônio arruinado.

Futuro do pretérito

A calceteria em pedra portuguesa, como ficou conhecido o material base para a composição das vias de circulação de pedestres que compõem, entre muitos outros, o famoso calçadão de Copacabana, é uma técnica em desuso, pela quase completa ausência de oferta de formação técnica para o ofício, mas também pela substituição desta por outras formas mais duradouras de ladrilhar o passeio público.

As calçadas cariocas, portanto, tornaram-se verdadeiros campos minados ao inverso, pelo que é comum que os transeuntes precisem estar mais atentos ao caminho que ao destino, o que explica, em parte, a forma cabisbaixa dos atentos; no centro histórico, devido às infindáveis obras que assolaram esse território, levando à falência muitos dos comerciantes locais, a situação beira o inacreditável.

Em resposta a esse cenário, a artista fluminense Bia Martins, também vinculada aos espaços de formação dos equipamentos de educação pública do estado do Rio de Janeiro, criou uma obra impactante, por meio da qual bustos de gesso foram marretados sobre alguns desses buracos, sendo reduzida a fragmentos menores que preencheram os vazios desses hiatos no ir e vir urbanístico.

As esculturas de aspecto neoclássico, de dimensões e estados de conservação variáveis, iam-se desfigurando até virar pó, como que em uma intempérie da delicadeza do humano pela força do ferro, que,

allusive image to the method of colonial distribution of water: the arm of the slaves who sought it in the fountains.

These masterpieces of Rococo aesthetics in Brazil, representative of the constructive capacity of Rio's materialistic elites are confronted with the fugacity of performance art, as its formal aspects emerge from transient actions such as loading empty buckets, transferring water between them, pouring the water into the fountains and bathing in the middle of this sequence of concrete actions.

In another action of the same group, entitled "Bubble bath," in 2011, Gloria's



Bia Martins

Vias de integração [Integration ways], 2012
Performance com bustos de gesso e barras de ferro, dimensões variáveis [Performance with plaster busts and iron bars, variable dimensions]
Foto [Photo] Bia Martins

> Emília Estrada

Vila Autódromo / Píer Mauá / Região Portuária
[Port area] / **Avenida Rio Branco / Vila Autódromo**, 2018
Desenho, pintura e aquarela sobre papel
[Drawing, painting and watercolor on paper]
Foto [Photo] Emília Estrada

fountain received another collective intervention with the fleeting reactivation of the deactivated building: there was a graffiti done with foam, followed by a massive monument wash with a great adhesion of homeless people – having a bath in public, as a historical condition of these communities, is something reactivated by the popular occupation of that ruined patrimony.

Future of the past

The Portuguese stone pavement, a well-known base material for the composition of the pedestrian walkways that compose, among many others, the famous sidewalk in Copacabana, is a technique in disuse, due to its almost complete absence of technical training for the trade involved, but also because it is being replaced with more durable forms to tile the public walk.

The Carioca sidewalks, therefore, have become true minefields in reverse, so it is common that passers-by need to be more attentive to the path than exclusively to the destination, which explains, in part, why the more vigilant ones are crestfallen; in the historical center, due to the endless works that devastated this territory, resulting in the bankruptcy of many of the local merchants, the situation approaches the unbelievable.

In response to this scenario, the Carioca artist Bia Martins, also linked to the training spaces of public education equipment in the state of Rio de Janeiro, created a striking work through which plaster busts were demolished precisely on some of these holes, thus being transformed in smaller fragments that filled the gaps of these urban planning hiatus.

Sculptures with a neoclassical style of varying sizes and states of conservation were gradually disfiguring to the point of becoming dust, as it was an intemperance of the delicacy of the human by the force of iron, which, piece by piece, decomposed the recognizable structure of the figures that were once ornamented and then torn, for later become pieces of a body trampled

down without any pain or no compassion.

The interstices covered with whiteness by the intervention named *Vias de Integração* contrasted the blackness of the black men who, under sunshine, struck the pebbles with iron bars, without wearing gloves or masks to pave the way that there is to be decolonized, as the technique is also common in the streets of Portugal, in this continuous mirroring that resembles mainly that of *Medusa*.

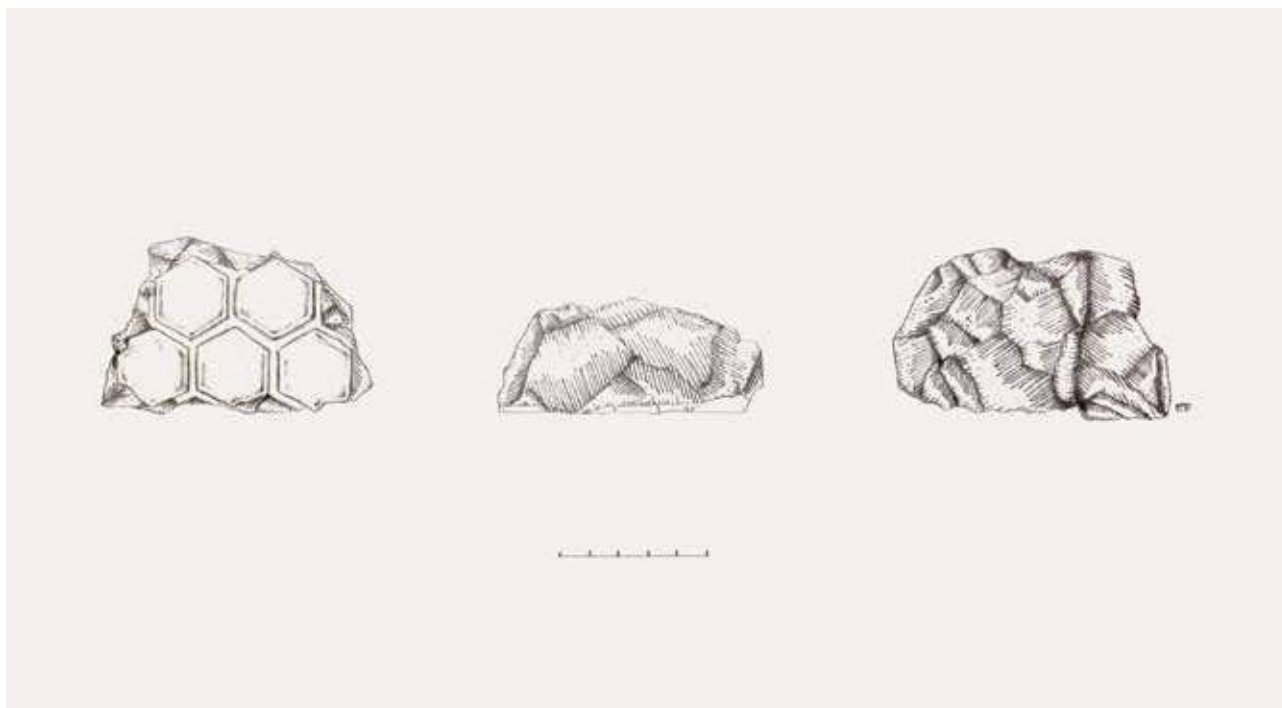
Future of the present

A scene with fragments that do not fit together form the historiographical panorama that Emília Estrada encountered when she was harboring in the capital of Rio de Janeiro after leaving Argentina, her country of origin, to pursue her studies in the artistic field. She got a scholarship at a school of art, but it was one of the most affected by the economic negligence of the state of Rio de Janeiro; nevertheless, she managed to stand upright with vivid eyes.

In order to survive the very peak of the real estate speculation that settled in the period of what is been called "big events," Emília worked as a tourist guide for foreigners; for doing so, she needed to know the history of the city and, therefore, recognize it by among debris amid the changes in the physical structure of postcards: she seized, from this perspective, to recognize the evidence of the past.

This observation perspective soon gave way to the collection of debris, pieces of olden times, elsewhere, forming a narrative set of great diversity, by which newly cooled asphalt fragments mingled with the splinters of long unheated porcelain – noises of past, present and future settled as a kaleidoscope of stories untold to the ears and doomed to the oblivion.

These narrative sources became, therefore, triggers for holding educational activities open to the public, which the artist developed in partnership with the archaeologist Elaine Ignácio (responsible for the technical training of young people



pedaço a pedaço, decompunha a estrutura reconhecível das figuras, antes ornamentadas e então dilaceradas, para posterior pisoteio de pedaços dos corpos, sem dor alguma ou nenhuma dó.

As frestas cobertas de brancura pela intervenção de nome *Vias de integração* contrastam com a negritude dos homens pretos que, sob sol a pino, golpeiam os pedregulhos com barras de ferro, sem luvas ou máscaras, para pavimentar o caminho ainda por descolonizar, posto que a técnica é comum também pelas ruas de Portugal, nesse contínuo espelhamento que mais assemelha-se ao da Medusa.

Futuro do presente

Fragmentos que não se encaixam formam o mosaico historiográfico que Emília Estrada encontrou ao aportar na capital fluminense, quando partiu de seu país de origem, a Argentina, para seguir com os estudos no campo artístico por conta de uma bolsa de estudos numa das escolas de artes visuais mais

atingidas pelo descaso do estado do Rio de Janeiro; não obstante, logrou fincar pé, de olhos vivos.

Para sobreviver em pleno auge da especulação imobiliária que se instalou no período do que se convencionou chamar de “grandes eventos”, trabalhou como guia turística para estrangeiros, sendo, dessa feita, necessário conhecer a história da cidade e, portanto, reconhecê-la por entre escombros em meio às modificações na estrutura física dos cartões postais: apreendeu, sob essa ótica, a reconhecer os indícios do passado.

Essa perspectiva de observação logo deu lugar ao colecionismo de detritos, pedaços de outrora, alhures e algures, que formavam um conjunto narrativo de grande diversidade, pelo qual tascos de asfalto recém-esfriado se misturavam às lascas de louças há muito não aquecidos – ruídos de passado, presente e futuro configuravam-se como um caleidoscópio de histórias não contadas aos ouvidos e fadadas ao olvido.



Gabe Passareli

Performance, 2018, Escola de Artes Visuais do Parque Lage [Performance, School of Visual Arts Parque Lage]
Foto [Photo] Marina Benzaquem

by the Museum Foundation for the American Man, located in the Serra da Capivara, in the state of Piauí), articulating artistic poetics and scientific policies building a historical fiction.

Various historicity regimes¹ merge in this complex structure of temporalities that integrate different looks into the

history of the future and the future of history. As if the outrage was not enough, Estrada goes on with the development of tutorials, via audiovisual language, to document gentrification processes in other locations, where abandoned ports have become lucrative opportunities.

Present

There was a big question circulating through social networks during the year 2018, echoing not only in cyberspace, but also in the public sphere, which was developed by the mass media: where is Matheusa Passareli? We still do not have answers or a guilty party. The question echoed as a matter pertinent to the problem of the outrageous amount of annihilation of gender-sex-dissident bodies in Brazil (the result of the implementation of a systemic policy of exclusion, exploitation and extermination of people not aligned with the codes of conduct governed by religiosity, which dictates a universal moral program, even in a country said to be secular).

Her sister, Gabe Passareli, also a visual artist and occupational therapist graduated at the Federal University of Rio de Janeiro, integrated the educational program of the *Queermuseu* exhibition, in its reopening at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage. At the closing of the show, Gabe presented a performance intervening in the building of the institution, even not having authorization, covering herself with coal until her own disappearance.

The exhibition, composed of a small LGBTI group of representation, did not even reach the corner of the urgent confrontation of this harmful reality, but also occupied the place of speak of these subjects already silenced historically. The artist's courageous intervention resulted in didactic writings for a broad audience, sometimes oblivious to the gravity of the situation, among which was the potent sentence: "What do we do when a body turns to ashes?"

The body and the coal, both concrete matters, found themselves under the

Essas fontes narrativas tornaram-se, então, disparadores para a realização de atividades educativas abertas aos públicos, que a artista desenvolveu em parceria com a arqueóloga Elaine Ignácio (responsável pela formação técnica de jovens pela Fundação Museu do Homem Americano, situada na Serra da Capivara, no estado do Piauí), articulando poéticas artísticas e políticas científicas numa ficção histórica.

Diversos regimes de historicidade¹ mesclam-se nesta complexa estrutura de temporalidades que integram olhares sobre a história do futuro e o futuro da história. Não bastasse o afronte, Estrada segue adiante com o desenvolvimento de tutoriais, via linguagem audiovisual, para documentação de processos de gentrificação em outras localidades, em que portos abandonados tornam-se oportunidades lucrativas.

Presente

Uma pergunta circulou pelas redes sociais no ano de 2018, ecoando não somente no ciberespaço, mas também na esfera pública erigida pelas mídias de massa: onde está Matheusa Passareli? Seguimos sem resposta e também sem culpados. A questão ecoa enquanto problema pertinente à questão do indignante montante de aniquilações de corpos gênero-sexo-dissidentes no Brasil (resultado da implementação de uma política sistêmica de exclusão, exploração e extermínio de pessoas não alinhadas aos códigos de conduta regidos pela religiosidade, que dita um programa moral universal, mesmo em um Estado dito laico).

Sua irmã, Gabe Passareli, também artista visual e terapeuta ocupacional graduada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, integrou o programa educativo da exposição *Queermuseu*, em sua reabertura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e, no encerramento da mostra, realizou uma performance por meio da qual interviu no edifício da instituição, mesmo sem autorização, cobrindo-se de carvão até o próprio desaparecimento.

Tal exposição, composta por exígua representação LGBTI, não somente passou ao largo do enfrentamento dessa realidade nefasta, mas também ocupou o lugar de fala desses sujeitos silenciados historicamente. A corajosa intervenção da artista resultou em escritos didáticos para um público amplo, por vezes alheio à gravidade da situação, dentre os quais constava uma potente indagação: “O que fazer quando uma corpa vira cinzas?”

O corpo e o carvão encontram-se, enquanto matéria concreta, sob um mesmo denominador comum. Gabe Passareli nos ensina, como que em uma educação pela pedra, acerca da impermanência do significante e imanência do significado. Unidas pela substância combustível, sólida e negra, resultante da ignificação do orgânico, essas identidades fundem-se às demais, inúmeras, vidas extintas sob silenciamento sepulcral.

A arte e a vida, mais do que nunca, encontram-se quando a estética e a política, indissociáveis, irmanam-se para educar o olhar do outro. Travestis bichas indígenas lésbicas mulheres negras, em suas dores de pedra, sua força de rocha, seus olhos escuros tal qual carvão; já passou da hora para que, muito além de tornarem-se visíveis aos que fecham violentamente seus olhos, essas pessoas possam falar. É chegado o tempo, por fim.

Passados futuros

Recorrendo ao conceito de heterotopia, descrito por Michel Foucault como “um lugar de todos os tempos fora do tempo”, propusemo-nos a analisar o acúmulo de temporalidades que é possível identificar em uma coleção de arte (observada aqui como médium, concepção articulada às teorias da Ciência da Comunicação), relacionando-a a outros meios comunicacionais, porém observando sua especificidade em ser dotada de uma perspectiva múltipla da historicidade, já que capaz de registrar a presença de uma concepção de tempo, e as modificações na recepção



same common denominator. Gabe Passareli teaches us, as in an education by stone,² about the impermanence of the significance and immanence of meaning. Merged by the solid, black, combustible substance that results from the ignition of the organic; these identities bond with the many, innumerable, extinguished lives traversed by the sepulchral silencing.

Art and life are more than ever linked when aesthetics and politics, inseparable, are brought together to educate the eyes of the other. Transvestites gays indigenous lesbians black women, in their pains of stone, with their strength of rock and dark eyes like the charcoal; it is past time that, far from becoming visible to those who close their eyes violently, these people can speak. The time has finally come, at last.

Past futures

Recalling the concept of heterotopy, described by Michel Foucault as “a place of all times out of time”, we decided to analyze the accumulation of temporalities

that can be identified in an art collection (observed here as a medium, conception connected to the theories of Communication Science), relating it to other communication media, but observing its specificity in being endowed with a multiple perspective of historicity, since it is capable of recording the presence of a conception of time, and the modifications in the reception of temporalities that assemble it, revealing that it is a changeable apparatus that records, first of all, itself.

Looking to the concept of apparatus, according to the structuring of the same author, it is possible to understand that the artistic processes are a network formed by heterogeneous elements that include diverse discourses, philosophical propositions, scientific statements, architectural constructions etc., bearing in mind that these elements establish interrelations. Moreover, the complexity formed by this set responds and corresponds to a demand at a historical moment: now, the end of the idea of future as we know it seems to be a peculiarity to be explored.

Guilherme Altmayer

Refundação – Casa do Corpo Nu –

Luz del Fuego [Refoundation – House of the naked body – Luz del Fuego], 2015
Intervenção em edificação [Building intervention]
Foto [Photo] Guilherme Altmayer

Dora Vivacqua foi dançarina, atriz, escritora, naturista e feminista. Sob o nome artístico de Luz del Fuego, teve seus filmes apreendidos e manipulados de maneira a incriminá-la. Por meio de autorização da Marinha do Brasil, viveu na Baía de Guanabara, sendo a Ilha do Sol também o local de seu assassinato, em 1967. O feminicídio seguiu-se do apagamento de sua memória, que a intervenção **Refundação – Casa do Corpo Nu** almeja visibilizar, dando a ver o arruinamento do que foi o projeto de sua vida e trazendo à luz seu programa de práticas estético-políticas libertárias.

[Dora Vivacqua was a dancer, actress, writer, naturist and feminist. Under the stage name of Luz del Fuego, she had her films seized and manipulated in order to incriminate her. By permission of the Brazilian Navy, she lived in Guanabara Bay, being Ilha do Sol also the place of his assassination, in 1967. The femicide was followed by the erasure of her memory, which the intervention “Refundation – House of the Naked Body” aims to make visible, showing the ruin of what was the project of her life and focus on her program of libertarian aesthetic-political practices].

> Rua Marielle Franco [Marielle Franco Street], 2018

Placa instalada no centro do Rio de Janeiro em homenagem a Marielle Franco [Street sign in downtown Rio in honor to Marielle Franco], 2018
Foto [Photo] Paula Kossatz

das temporalidades que o compõem, revelando-a um dispositivo mutável que registra, antes de tudo, a si mesmo.

Tomando-se o conceito de dispositivo, segundo estruturação desse mesmo autor, faz-se possível compreender que os processos artísticos são uma rede formada por elementos heterogêneos que incluem discursos diversos, proposições filosóficas, enunciados científicos, construções arquitetônicas etc., tendo em vista que tais elementos estabelecem relações entre si. Além disso, a complexidade formada por esse conjunto responde e corresponde a uma demanda em um momento histórico: no tempo presente, o fim da ideia de futuro como conhecíamos parece ser uma peculiaridade a ser explorada.

É plausível empreender essa articulação conceitual para que possamos compreender processos estruturais na composição das sociedades no século XXI, em que a ideia de “progresso” ainda permeia a compreensão das práticas culturais que meramente reciclam um modelo sociológico mais antigo para analisar a modernidade. Nicco, alinhamo-nos a Néstor García Canclini, em seu texto *Patrimônios destinados à reinterpretção* (2010, p.73), quando delinea que “os processos que mais influenciam hoje no conhecimento e valoração de muitos bens culturais são as transformações urbanas que modificam os monumentos e os testemunhos históricos”.

Esse entendimento articula-se à teoria sobre a “história em si”, presente no texto *Espaço de Experiência e Horizonte de Expectativas*, conclusão do livro *Futuros passados*, de Reinhart Koselleck, a partir do qual podemos analisar como a estrutura temporal da modernidade está sucumbindo devido à impossibilidade da compreensão linear da história, sobretudo tendo em vista os enunciados propostos pelos estudos e práticas pós-, de- e anticoloniais, pelo que encontramos, nos conceitos de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, possibilidades para a análise de discursos artísticos na contemporaneidade.



A ideia de progresso, dessa feita, molda-se a partir das expectativas de futuro, que esperam impacientemente superar o enfadonho presente, o que compromete o projeto futurista de “arrombar as misteriosas portas do impossível” em sua demora em lançar-se adiante, arrastado pelos passados e seus resquícios indesejados, tendo, dessa maneira, a utopia se alocado centralmente no ordenamento dos processos de desenvolvimento, conforme proposto por Koselleck: “não é mais possível projetar nenhuma expectativa a partir da experiência passada” (2006, p. 319).

Contudo, o confronto das utopias com o exaurimento dos recursos naturais e a intensificação das desigualdades sociais tem posto em xeque esse tipo de imaginário, pelo que a ruptura dos visionarismos utopistas e a falência dos projetos contra-hegemônicos tornaram-se discursos amplamente difundidos, o que, inclusive, pode ser observado na ampla reprodução midiática dos imaginários catastróficos, pertinentes às distopias, tanto no ecossistema imagético erigido pela indústria cultural das mídias massivas nas sociedades do espetáculo quanto nos sistemas mnemotécnicos progressos.

Tendo em vista a impossibilidade de dar sentido ao presente a partir do passado – uma catástrofe já anunciada por Walter Benjamin, crítico essencial da cultura, ao descrever, em suas *Teses sobre o conceito de história*, texto escrito no auge do recrudescimento

It is reasonable to undertake this conceptual articulation so that we can understand structural processes within the composition of societies in the 21st century, in which the idea of “progress” still permeates the understanding of cultural practices that merely recycle an older sociological model to analyze modernity. Nicco, we align ourselves with Néstor García Canclini, in his text *Patrimônios Destinados à Reinterpretação* (2010, p.73), while he points out that “the processes that influence the most today in knowledge and valuation of many cultural goods are the urban transformations that modify the monuments and historical testimonies”.

This perception articulates with the theory about a “history itself”, present in the text *Space of Experience and Horizon of Expectations*, conclusion of Reinhart Koselleck’s *Futures Past* book, from which we can analyze how the temporal structure of modernity is succumbing due to the impossibility of a linear understanding of history, especially considering the statements proposed by studies and post-, de- and anticolonial practices, for what we are able to find in the concepts of “space of experience” and “horizon of expectations” possibilities for an analysis of artistic discourses in contemporary times.

The idea of progress, this time, is shaped by the expectations of the future, which impatiently wait to overcome the tedious

present, tying the futurist project of “breaking the mysterious doors of the impossible” to its delay for launching ahead, dragged by the past and its undesirable remnants, thus having the utopia centrally allocated in the planning of development processes, as proposed by Koselleck: “it is no longer possible to forecast any expectation from past experiences” (2006, p. 319).

However, the confrontation of utopias towards the exhaustion of natural resources and the intensification of social inequalities has challenged this type of imaginary for what the disruption of utopian visionaries and the bankruptcy of counter-hegemonic projects have become widely disseminated discourses, which can even be observed in the wide mediatic reproduction of catastrophic imaginaries, pertinent to dystopias, both in the imagining ecosystem erected by the mass media cultural industry in the societies of the spectacle, and also in the previous mnemonic systems.

In view of the impossibility of giving meaning to the present from the past – a catastrophe already announced by Walter Benjamin, an essential culture critic, as he described it in *Theses on the Concept of History*, written text at the height of the recrudescence of the Holocaust, the image of a “pile of ruins that grows up to the sky”. In order to initiate a dialogue with this future that does not come from the achievements of the supposed linear evolution

of modern history, we must consider the understanding of the concept of “future contingents”, on which Gabriel Tarde discusses (TARDE, 2007, p. 173-174):

It is equally unintelligible to situate the reason of things only in the past than it would be to place it in the space to the right, preferably to the left, to the north, preferably to the south. Therefore, it is because our predictions are usually uncertain and confuse and our memories relatively clear and precise, which we bestow upon the former blanks, rather than future ones, the privilege of explaining the real, the present. We induce the future of the past, known to us, never the past of the future, the enigma.

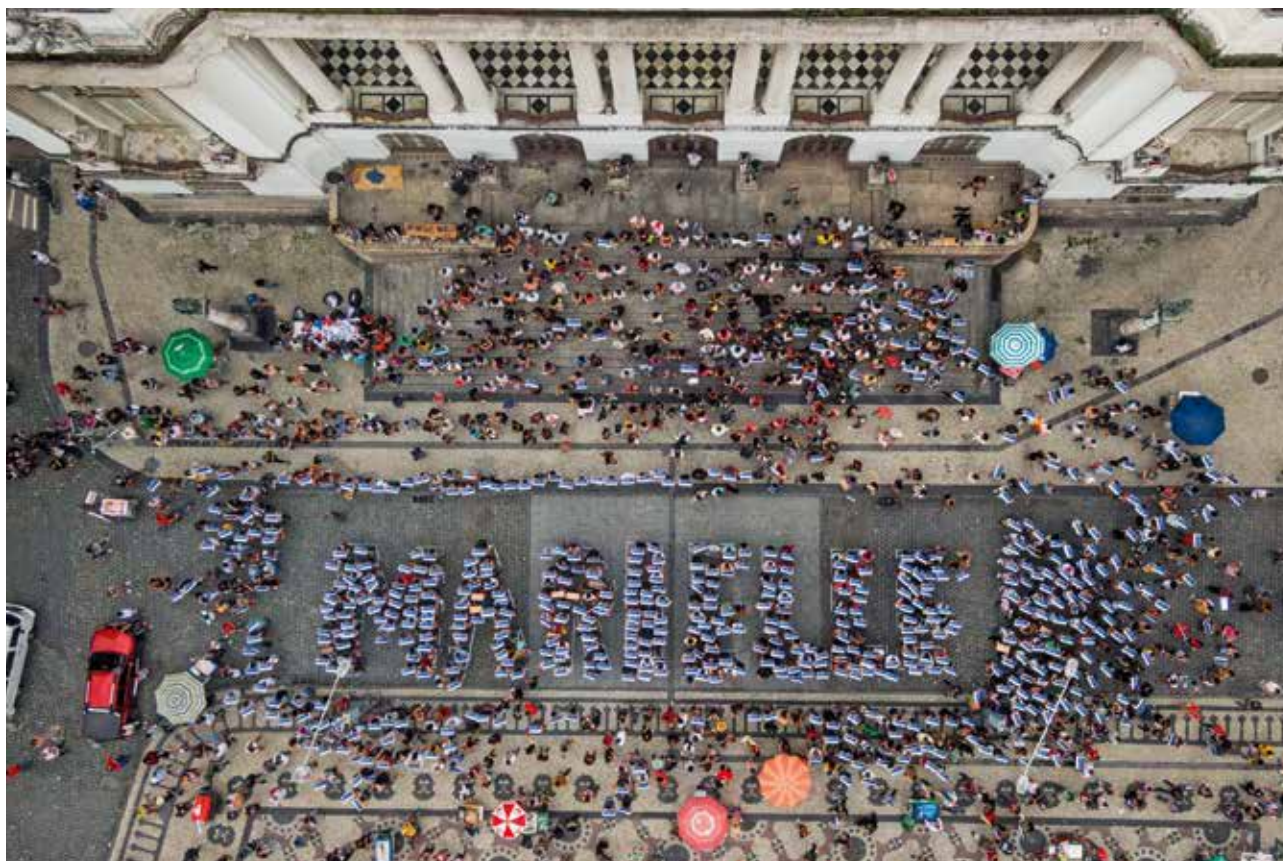
The transfiguration of temporalities in utopian discourses – temporal machinations between future imaginaries and memories of the past—has manifested itself strongly since the 1960s, while a multiplicity of enunciations about the end of utopias multiplied, especially since the 1980s, so it was inevitable to ask ourselves about the 2000s. What about now? After the infamous declaration about the end of history and the establishment of the self-proclaimed post-truth, what remains for us beyond inhabiting ruins, swallowing waste, cultivating debris, collecting vestiges, listening to noises and venerating ghosts? Only time might tell.

Cildo Meireles

Marielle / Inserções em circuitos ideológicos – Projeto Cédula [Marielle / Insertions in ideological circuits – Banknote Project], s.d. [undated]
Carimbos sobre cédulas [Stamps on banknotes]
Foto [Photo] Pat Kilgore

> Manifestantes levantam placas em homenagem a Marielle Franco, no centro do Rio de Janeiro [Protesters raise boards in tribute to Marielle Franco in Rio de Janeiro’s downtown], 2018
Foto [Photo] Francisco Proner





do Holocausto, a imagem de um “amontoado de ruínas que cresce até o céu”. Deve-se ter também em conta, para iniciar um diálogo com esse futuro que não provém dos logros da pretensa evolução linear da história moderna, o entendimento do conceito de “futuros contingentes”, sobre o qual o Gabriel Tarde discorre (TARDE, 2007, p. 173-174):

Não é menos ininteligível situar a razão das coisas somente no passado, do que o seria situá-la no espaço à direita de preferência à esquerda, ao norte de preferência ao sul. Assim, é porque nossas previsões são quase sempre incertas e confusas e nossas lembranças relativamente claras e precisas, que outorgamos aos nadas anteriores, de preferência aos nadas futuros, o privilégio de explicar

o real, o presente. Induzimos o futuro do passado, que é conhecido por nós; nunca o passado do futuro, que é o enigma.

A transfiguração das temporalidades nos discursos utópicos – maquinações temporais entre imaginários de futuro e memórias do passado – manifestase com força desde a década de 1960, enquanto uma multiplicidade de enunciações sobre o fim das utopias multiplicam-se, sobretudo desde os anos 1980, pelo que é inevitável perguntar-nos quanto aos anos 2000. E agora? Após a famigerada declaração do fim da história e a instauração da autoproclamada pós-verdade, que nos resta além de habitar ruínas, deglutir dejetos, cultivar detritos, colecionar vestígios, escutar ruídos e cultuar fantasmas? Só o tempo dirá.

Dois Zés e uma Carmen

Paulo Herkenhoff

Two Zés and one Carmen

A personality that symbolized Rio de Janeiro for Brazilian children, Zé Carioca opened a pop scene in Tupiniquim modernism, in the form of comic books and films. In the 21st century, Zé Carioca, the Walt Disney Parrot, takes a place in Brazilian art. With humor and grace, the boaster and dandyish parrot, quaint and full of rhythm, reappears with new meanings in the work of Fernando Lindote and Sergio Allevato.

Zé Carioca helped push Brazil into the arms of the Allies against the Axis, ending Vargas' flirting with Nazi Fascism. In World War II, the United States *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* established an intense cultural diplomacy program (*Good Neighbor*) that included Zé Carioca as part of an anthropological-exotic package. The Portuguese-Carioca Carmen Miranda went to Hollywood to become a Latin American *star*, a Bahian adorned with art-deco Bakelite earrings and bangles created by Miriam Haskell.

Zé Carioca was born at Copacabana Palace in 1941, where Walt Disney met J. Carlos [Carioca illustrator, cartoonist and chronicler 1884-1950], the creator of a charming talking parrot whose psychology crossed the animal's geometrical anatomy. Disney was struck by the communicative bird in the lightness of J. Carlos's lines and "absorbed" the figure of the eloquent parrot. The charm and daintiness of J. Carlos's girls in flapper costumes were masculinized to subjectify Zé Carioca among the parrots of

the world. Jesse Lerner evaluates that, in terms of social psychology, the very Brazilian Zé Carioca was more civilized than the American Donald Duck.¹ Or more cosmopolitan. However, Rio de Janeiro is a commuting city that oscillates between self-loving narcissism and fierce self-criticism, as seen in the confrontation between Fernando Lindote's and Sergio Allevato's Zés Cariocas.

Sergio Allevato emerged as a botany designer, worked with Adriana Varejão and studied at Goldsmiths College in London in 2016. His watercolors began to juxtapose icons of comic books, referring to a country, to the native plants of that place. In *Quesnelia, Flora Brasilienses*, a symbolic place is articulated, nature and culture, scientific rigor with humor and taking this plant, native from Rio, adding to it the head or the beak of Zé Carioca with fruits and seeds of the plant, in a style of the scientific watercolor. He also portrayed Zé Carioca and Donald Duck with flowers and appetizing Brazilian fruits. Would it be an invitation to eat them as an anthropophagic way of swallowing Zé in an act of endogenous cannibalism and Donald in exogenous cannibalism? Allevato or the Tropicalist Arcimboldo?

Allevato's portrait of an angry Donald Duck was the cover image of the show *How to read el Pato Pascual – Disney's Latin America & Latin America's Disney* in Los Angeles, in which Lindote also participated. In the catalog, Nate Harrison summoned Allevato's production to weave political considerations of Latin

America's relationship with Disney, the role of his work for subtle readings and adds complexity against stereotypes in US/Latin American relations. How to evaluate the meaning and character of Disney characters appropriated by art? What is originality in the process? Harrison concludes that nothing in the exhibition seeks substitutes or Ersatz, inferior substitutes, but are meta expressions of contemporary culture.²

Fernando Lindote's exhibition at the Rio Art Museum (MAR), in 2015, juxtaposed Zé Carioca to Macunaíma, in a sociopolitical critique of Brazil, differentiated anthropophagy from plagiarism, exposed the jungle to the domination of culture by the capital. In the production around J. Carlos's parrot, Zé Carioca, and Carlos Saldanha's Macaw Blu, Lindote operated the cannibalistic dismemberment of Zé Osiris. Torn apart and without a penis, it is inevitable the evocation to the dismembered bodies of the painting of Théodore Géricault, the romantic painter. For Lindote, it is a reminder of a particular becoming:

"What interested me in Osiris was the death by dismemberment. And the connection of this God with rebirth. This aspect of what, once dismembered, comes back into new life forms. Some vines produce roots at each time. If you cut one part, the others continue to proliferate"³

Zé Carioca, which is no longer published in Brazil, keeps proliferating now in art.

Personalidade que simbolizou o Rio de Janeiro para crianças brasileiras, o Zé Carioca abriu uma cena Pop no modernismo tupiniquim, como história em quadrinhos e filme. No século XXI, o Zé Carioca, o papagaio de Walt Disney toma um lugar na arte brasileira. Com humor e graça, o papagaio gabola e frajola, catito e cheio de ziriguidum, ressurgue sob novos sentidos na obra de Fernando Lindote e Sergio Allevato.

O Zé Carioca ajudou a empurrar o Brasil para os braços dos Aliados, contra o Eixo, acabando com o flerte de Vargas com o nazifacismo. No período da Segunda Guerra Mundial, o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* dos Estados Unidos estabeleceu um intenso programa de diplomacia cultural (*Good Neighbor*) que incluía o Zé Carioca como parte de um pacote antropológico-exótico. A luso-carioca Carmen Miranda foi para Hollywood para virar *star* latina, uma baiana adornada com brincos e balangandãs art-déco em bakelite criados por Miriam Haskell.

Zé Carioca nasceu no Copacabana Palace em 1941, onde Walt Disney conheceu J. Carlos [ilustrador, chargista e cronista visual carioca 1884-1950], o criador de um charmoso papagaio falante, cuja psicologia atravessava a anatomia geométrica do bicho. Disney se impressionou com a ave discursiva na leveza do traço de J. Carlos e “absorveu” a figura do louro enunciador. O charme e o dengo das melindrosas de J. Carlos foram masculinizados para subjetivar o Zé Carioca entre os papagaios do mundo. No plano da psicologia social, avalia Jesse Lerner, o brasileiríssimo Zé Carioca era mais civilizado que o americano Pato Donald.¹ Ou mais cosmopolita. Mas o Rio de Janeiro é uma cidade pendular, que oscila entre o narcisismo autoamoroso e a autocrítica ferrenha, tal como se percebe no confronto entre os Zés Cariocas de Fernando Lindote e Sergio Allevato.

Sergio Allevato surgiu como desenhista de botânica, trabalhou com Adriana Varejão e estudou no Goldsmiths College em Londres, em 2016. Suas aquarelas passaram a justapor ícones de histórias em quadrinhos, referidas a um país, a plantas endógenas

deste lugar. Em *Quesnelia, Flora Brasilienses*, articula-se um lugar simbólico, natureza e cultura, rigor científico com humor e toma essa planta, endógena do Rio, agrega-lhe a cabeça ou o bico do Zé Carioca com frutos e sementes da planta, à moda de aquarela científica. Ele também retratou o Zé Carioca e o Pato Donald com flores e apetitosas frutas brasileiras. Seria um convite a comê-las como modo antropofágico de deglutir o Zé em ato de canibalismo endógeno e o Donald em canibalismo exógeno? Allevato ou o Arcimboldo tropicalista?

O retrato do Pato Donald bravo de Allevato foi a imagem da capa da mostra *How to read el Pato Pascual – Disney’s Latin America & Latin America’s Disney* em Los Angeles, da qual Lindote também participou. No catálogo, Nate Harrison convocou a produção de Allevato para tecer considerações políticas da relação da América Latina com Disney, do papel de sua obra para leituras sutis e agrega complexidade contra os estereótipos nas relações Estados Unidos/América Latina. Como avaliar o sentido e o caráter dos personagens de Disney apropriados pela arte? O que é originalidade no processo? Harrison conclui que nada na exposição busca substitutos nem Ersatz, sucedâneos inferiores, mas são metaexpressões da cultura contemporânea.²

A mostra que Fernando Lindote fez no Museu de Arte do Rio (MAR), em 2015, justapunha Zé Carioca à Macunaíma, em crítica sociopolítica do Brasil, diferenciava antropofagia de plágio, expunha da selva à dominação da cultura pelo capital. Na produção em torno do papagaio de J. Carlos, do Zé Carioca e da arara Blu de Carlos Saldanha, Lindote operou o esquarteramento canibalístico do *Zé Osiris*. Destroçado e sem pênis, é inevitável a evocação aos corpos desmembrados da pintura de Théodore Géricault, o pintor romântico. Para Lindote, é lembrança de um devir particular:

“me interessou, em Osiris, a morte por desmembramento. E a ligação desse Deus com o renascimento. Esse aspecto do que, depois de desconjuntado,



At the other end, Laercio Redondo, in collaboration with Marcia Sá Cavalcante Schuback, de-Americanized Carmen Miranda and created a kind of a poetic mess (mess is a very Brazilian mental state!). They have set up a seductive mobile of trinkets, where everything leaves its uselessness, aesthetic vulgarity, to create a melody image that leads the eye to dance with Carmen, to follow her movements, to want to touch her or push her to dance. “What I do is music,” proclaimed Hélio Oiticica and it echoes in Redondo. This restless Carmen, however, produces music in silence. Carmen was once again a vibrating body for joy of the senses. This is a portrait without a face, being pure Bergsonian élan vital.

Carmen Miranda, recurrent in Brazilian art of recent times, left the plan, left the immobility that affected her and came back to life, now dancing, between natural

and plastic fruits, palms, ferns, mirrors, lenses, costume jewelry, trinkets, and a lot of charm. It seems like a happy articulation of seemingly disparate elements such as the Cold War acre maps of Pop Öyvind Fahlström, the Paulista-Swedish artist – after all, Laercio Redondo splits between Stockholm and Rio. This is not a dismembered Carmen like Lindote’s Zé Osiris, but a woman with her aesthetic weapons. The fluent pace of this Carmen mobile invites the viewer to partner, to spin in response to their graceful movements.

Taken to Hollywood in the context of American cultural diplomacy, the *Brazilian bombshell* Carmen Miranda died in 1955, but has always been in the Brazilian imagination, of Carnival and of the drag queens, fashion and Tropicália, with the phonetic rhythm of Caetano Veloso’s Carmen Miranda Dada, which reflects the singer’s onomatopoeias – perhaps because

of them, the philosopher Ludwig Wittgenstein stated in his autobiography that Carmen Miranda was his favorite.⁴ Yet, Walter Benjamin wrote about Mickey and Disney. Caetano Veloso evaluated that “the manifesto song ‘Tropicália’, the namesake of Oiticica’s work, ends with the shout ‘Carmen Miranda dada’. We had found out that she was our caricature and our x-ray”⁵

In Redondo and Schuback’s *Carmen* optical scheme, a mirror is juxtaposed to a lens on a bar. The circular objects give body and plastic materiality to Jorge Luis Borges’ cultural challenge: the challenge of non-hegemonic cultures is to transform the mirror into a lens, as Caetano Veloso dealt with this specularity and this refringence in Carmen. Now, Laercio Redondo’s mechanics proposes an allegory of the world itself, not just of Brazil, now presenting itself as a dancing and seeing machine in this celestial mechanics.



< **Fernando Lindote**

Zé Osiris, 2015

Acrílica sobre objeto [Acrylic on object]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Foto [Photo] Thales Leite

Sergio Alevatto

Flora Carioca, série **Retratos** [Carioca's flora, portraits' series], 2011

Óleo sobre linho [Oil on linen], 100 × 80 cm

Coleção [Collection] Luiz Chrisostomo

Foto [Photo] Jaime Acioli



volta em novas formas de vida. Algumas trepadeiras fazem raízes a cada momento. Se você corta uma parte, outras continuam a proliferar.”³

O Zé Carioca, cuja edição no Brasil foi suspensa, continua a proliferar agora na arte.

Em outra ponta, Laercio Redondo, em colaboração com Marcia Sá Cavalcante Schuback, desamericanizaram Carmen Miranda e criaram uma espécie de bagunça poética (bagunça, um estado mental bem brasileiro!). Montaram um mobile sedutor de quinqui-lharias, onde tudo deixa sua inutilidade, vulgaridade estética, para criar uma imagem-melodia que leva o olhar a dançar com Carmen, a seguir seus movimentos, a querer tocá-la ou a impulsioná-la para a dança. “*O q faço é música*”, proclamou Hélio Oiticica e ecoa em Redondo. Essa Carmen irrequieta, no entanto, produz música no silêncio. Carmen voltou a ser um corpo vibrátil para alegria dos sentidos. Isso é um retrato sem fisionomia, sendo puro élan vital bergsoniano.

Carmen Miranda, recorrente na arte brasileira dos últimos tempos, saiu do plano, deixou a imobilidade que a acometia e voltou à vida, agora dança, entre frutas naturais e plásticas, palmas, samambaias, espelhos, lentes, bijuterias, berloques, trejeitos e muito charme. Parece uma articulação feliz de elementos aparentemente díspares como os mapas acres da Guerra Fria do Pop Öyvind Fahlström, o artista paulista-sueco – afinal, Laercio Redondo se divide entre Estocolmo e o Rio. Essa não é uma Carmen esquartejada como o Zé Osiris de Lindote, mas uma mulher



com suas armas estéticas. O ritmo fluente desta Carmen mobile convida o espectador para parceiro, para girar em resposta a seus movimentos graciosos.

Levada para Hollywood no contexto da diplomacia cultural americana, a *Brazilian bombshell* Carmen Miranda morreu em 1955, mas sempre esteve no imaginário brasileiro, do carnaval e das *drag queens*, da moda e da Tropicália, com o ritmo fonético de Carmen Miranda Dada de Caetano Veloso, que reflete as onomatopeias da cantora – talvez por conta delas, o filósofo Ludwig Wittgenstein declarasse em sua autobiografia que Carmen Miranda era sua predileta.⁴ Já Walter Benjamin escreveu sobre o Mickey e a Disney. Caetano Veloso avaliou que “a canção-manifesto ‘Tropicália’, homônima da obra de Oiticica, termina com o brado ‘Carmen Miranda dada. Tínhamos descoberto que ela era nossa caricatura e nossa radiografia.’”⁵

No regime ótico da *Carmen* de Redondo e Schuback, justapõem-se um espelho a uma lente sobre uma barra. Os objetos circulares dão corpo e materialidade plástica ao desafio cultural de Jorge Luis Borges: o desafio das culturas não hegemônicas é transformar o espelho em lente, como Caetano Veloso tratou desta especularidade e desta refringência em Carmen. Agora, a mecânica de Laercio Redondo propõe uma alegoria do próprio mundo, não só mais do Brasil, agora se apresentando como uma máquina de dançar e ver nesta mecânica celeste.

Laercio Redondo

< Carmen Miranda – Uma ópera da imagem

[Carmen Miranda – an image opera], 2013

Vista da instalação no [Exhibition view]

Museu de Arte do Rio – MAR, Rio de Janeiro

Foto [Photo] Thales Leite

Carmen Miranda – Uma ópera da imagem

[Carmen Miranda – an image opera], 2013

Detalhe da instalação na [Installation detail at]

Casa França-Brasil, Rio de Janeiro

Foto [Photo] Sergio Araújo

Clarice Lispector e os diagramas de alteridade na arte do Rio de Janeiro

Paulo Herkenhoff

Clarice Lispector and the alterity diagrams in the art of Rio de Janeiro

Contemporary art is a *sui generis* experimental field of solidarity in which alterity diagrams emerge as models of art practice taken as a system of effective and fair exchanges between the artist and individuals in a state of social vulnerability. These actions are incidents on the plane of the symbolic economy with real positive results for people's lives.

The term *diagram* defines a schematic representation of structures or operation in science or art. Diagrammatic geometry is made up of figures and lines that illustrate a definition or statement and support a proposition. The Latin etymology *diagramma* comes from the Greek *diagraphein* (*dia* = through + *graphein* = write). In the theory of alterity diagrams, there are symbolic propositions between political positions defined by art. The individual who had become invisible is now discovered and rescued by art, brought to the surface of social life by the artist under a new ethical paradigm. Hence the use of the word *diagram* to understand this social symmetry *pro justitia*.

In the 1990s, interests in social alterity operations expanded. Art assumed tasks of ontological investigation of the social being, irreducible to the condition of social service or of human sciences. It would be inappropriate to treat it as engineering or social technology because

it is in the dimension of individuality that the necessary recognition and the detailed construction of subjectivity are. They would alternatively be diagrams of subjectivation. In a pole, the subject of expression, the subject of language, and the economic subject of the art end up synthesizing themselves resolutely in that worthy recognized Other. The crucial problem with alterity diagrams is the non-appropriation of the vulnerable Other symbolic surplus-value.

Alterity diagrams are constructed as a process in a field of relations of differences and uncertainties. The action may take place by precarious technological means or in social situations of communicational crisis. The territory is the very idea of social marginality in what it has of individual deterritorialization. These artists make visible what is in the zone of social obliteration, the currency of the look at the social and political exclusion. Anchored in concrete situations in Rio de Janeiro, this production, however, points to history and brings some artists close together. Frequently young artists worry about teenagers in risk situations, such as the lack of listening to their demands, frustrations and fantasies, the impossibility of planning an emancipated future, risk situations of all kinds (drugs, early pregnancy, incorporation into trafficking, police brutality, genocide of young black people) or, simply, hunger itself. How to solve the libido process between the trauma and the fractures of the subject?

There is an oblique history of Rio de Janeiro art that dates back to the 1960s and spreads throughout Brazil. Its national matrix is in the writing of Clarice Lispector's interiority of the being, which deals with issues of the art and of the look, and her personal social responsibility. Her chronicle *Mineirinho* (1962) about the death of this thug with 13 shots fired by the police, is the poignant reflection on urban marginality and the responsibility of citizenship: "The thirteenth shot kills me – because I'm the other", writes Lispector.¹ The writer took the 13 shots as the 13 stages of Mineirinho's life ranging from the starving cry of the then newborn, the underprivileged child, the aimless adolescent to the adult with no support from society to overcome his condition of absolute exclusion and with no horizon, under a rigid social immobility that admits neither emancipation nor hope of better days. The writer takes responsibility as the one who did not listen. The interval between the shots accelerates, the tense writing calls for an urgency that ends up disregarded.

Helio Oiticica

B33 Bólido caixa 18, "Homenagem a Cara de Cavalo" [Bólido box 18 "Tribute to Horse Face"], 1965
Madeira, fotografia, náilon, acrílico, plástico e pigmentos [Wood, photography, nylon, acrylic, plastic and pigments]
Coleção [Collection] Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ

A arte contemporânea é um campo experimental *sui generis* da solidariedade em que surgem diagramas de alteridade como modelos de prática da arte tomada como sistema de trocas efetivas e justas entre o artista e indivíduos em estado de vulnerabilidade social. São ações incidentes no plano da economia simbólica com resultados positivos reais para a vida das pessoas.

O termo *diagrama* define uma representação esquemática de estruturas ou operação em ciência ou arte. A geometria diagramática é composta por figuras e linhas que ilustram uma definição ou afirmação e apoiam uma proposição. A etimologia latina *diagramma* provém do grego *diagraphein* (*dia* = através + *graphein* = escrever). Na teoria dos diagramas de alteridade existem proposições simbólicas entre posições políticas definidas pela arte. O indivíduo que se tornara invisível é agora descoberto e resgatado pela arte, trazido à tona da vida social pelo artista sob novo paradigma ético. Daí o emprego do vocábulo *diagrama* para compreender esta simetria social *pro justitia*.

Nos anos 1990, os interesses em operações de alteridade social se ampliaram. A arte assumiu tarefas de investigação ontológica do ser social, irredutível à condição de serviço social ou de ciências humanas. Seria inadequado tratá-la como engenharia ou tecnologia social, pois na dimensão da individualidade, estão o necessário reconhecimento e a minuciosa construção da subjetividade. Seriam, alternativamente, diagramas de subjetivação. Num polo, o sujeito da expressão, o sujeito da linguagem e o sujeito econômico da arte terminam por se sintetizar, de modo resolutivo, nesse Outro dignamente reconhecido. O problema crucial dos diagramas de alteridade é a não apropriação da mais-valia simbólica do Outro vulnerável.

Os diagramas de alteridade se constroem como processo num campo de relações de diferenças e de incertezas. A ação pode se dar por meios tecnológicos precários ou em situações sociais de crise comunicacional. O território é a própria ideia de marginalidade social naquilo que ela tem de desterritorialização dos



indivíduos. Esses artistas tornam visível o que está na zona da obliteração social, moeda do olhar na exclusão social e política. Ancorada em situações concretas no Rio de Janeiro esta produção, no entanto, aponta para a história e aproxima alguns artistas. É frequente entre os artistas jovens a preocupação com os adolescentes em situação de risco, como a falta de escuta em suas demandas, as frustrações e fantasias, a impossibilidade de planejar um futuro emancipado, as situações de risco de toda espécie (drogas, gravidez precoce, incorporação ao tráfico, brutalidade policial, genocídio dos jovens negros) ou, simplesmente, a própria fome. Como resolver o processo da libido entre traumas e fraturas do sujeito?

Existe uma história oblíqua da arte carioca que remonta aos anos 1960 e se espalha pelo Brasil. Sua matriz nacional está na escrita da interioridade do ser

Hélio Oiticica must have read Lispector's chronicle at the time of Mineirinho's death in *Senhor* magazine since he often quotes it. His *Bólido caixa 18, Poema Caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo* [Tribute to Horse Face] (1965) refers to another dead outlaw. Mineirinho and Horse Face had fallen into the hostile police category of public enemies.² Oiticica has much of that *ethos* of Lispector. For him, Horse Face "has become a symbol of social oppression over one who is 'marginal'. His text *O Herói Anti-Herói e o Anti-Herói Anônimo* [The Anti-Hero Hero and the Anonymous Anti-Hero] (1968) clarifies the ethical program that supports his *Bólido*: "What I want to show, which originated the *raison d'être* of a tribute, is the way in which this society castrated all possibility of his survival." Horse Face is the symbol of the one who must die, says Oiticica. Lispector goes further: "my mistake is the way I saw life open in his flesh and I was amazed, and I saw the substance of life, placenta, and blood, the living mud"³ In the *State of Exception*, Giorgio Agamben discusses how "naked life" is the one in which "anyone can take without committing homicide or the one that can lead to death, in spite of being unsacrificable."⁴ It is the state of utter unprotection that goes back to the *homo sacer* banished from the protection of Roman law, which Agamben compares to the American Guantanamo prison and the Nazi concentration camp. It is added that naked life in Brazil is in the slums, streets, quilombos, indigenous villages, prisons, femicide, targets of the work of some artists. Lispector had written that "when it comes to killing a criminal – at this moment an innocent is being killed."⁵ Lispector and Oiticica seem to be together in dimensioning the urban *homo sacer*, united by ethical bonds. "The society that marginalizes and kills"⁶ is exposed by him. From the Lispector-Oiticica axis, one can think of the Brazilian experience of art as a field of social alterity relations.

It is on the bias of the foreseeable death that artists work with street children, a place is seen as a "crime school". This *praxis* is anchored in the way Rio de Janeiro's culture, despite opposing academic-Greenbergian pressures, resists separating art from life, without losing a hand over the aesthetics of the work. After Oiticica, the developments occurred in the late 1960s, with the agency actions of history by Cildo Meireles (the notion of the ghetto as a field of symbolic energy) or by Lygia Pape (*Divisor*, 1968, an integrated network of alterities in a common collective action) and Artur Barrio. In *Situação T/T* (1970), Barrio distributed bloody volumes in places at random – the *Trouxas* – [Bundles] that aroused the interests and discussions of the simpler population, curious to understand the strange morbid-looking packages possibly related to executions by the police or the crime. Barrio brokered social mechanisms for the awareness of the degree of police violence in society. The *Trouxas* worked as the mobilization engine of the Other in different degrees of questioning. The three, with Oiticica, produced visibility and involvement of the socially obliterated Other. We can imagine a Lispectorian trajectory of generations of artists who did not live with her presence in the daily press of Rio.

Successive generations in Europe have taken on the task of resisting oppression: Jacques Callot, Goya, Édouard Manet, Käthe Kollwitz, John Heartfield, Pablo Picasso, Georg Immendorf, among others. In contemporary art, exclusion and oppression are on the agenda of afro-descendants in the Americas, such as Melvin Edwards, Lorna Simpson, Kara Walker, K'cho, Glenn Ligon, Nadine Robinson, Rosana Paulino, Arjan, Ayrson Heráclito, Jaime Lauriano, Maxwell Alexandre, among many others, and Palestinians on the international scene such as Emily Jacir and Adel Abdessemed. Many have intertwined issues of class, ethnicity, and gender in forms of oppression, such as the surplus-value of advanced

capitalism, sexual abuse, slavery, war, massacres, diasporas, imperialism, deterritorialization, and genocide.

In the 1980s, Celeida Tostes went up to the Chapéu Mangueira slum in Leme to organize activities with the residents to recover the local material culture and organized joint efforts to produce adobe bricks for the construction of houses. Noting the existence of a memory of homemade candy recipes brought by migrant women, she created a cooperative and designed packaging to create a brand and style that would guarantee them an identity and generate conditions for the production of the seamstresses and the confectioners in action. Tostes was a precursor to the process of alterity diagrams. The ethical bias, in the collapse of the 1964 dictatorship, aimed at the simple utopia of articulating individual physical energy and social-familial memory in a collective process around actions of common interest. The goal was ultimately to raise not only the income but the self-esteem of those women.

What has changed in the generation that emerged in Rio in the 90s? It is the search for concrete and helpless social Other. It is far beyond the vague opportunistic desire for anthropological alterity of anthropophagic modernism of the Brazilian diversity of a Tarsila. If the formation of the country was seen as a process of cultural absorption through the metabolization of all contributions, it is worth asking who is the Other of Anthropophagy. It was always an exotic type drawn from social formation, never a concrete subject. In the history of art in

Cildo Meireles

Inserções em circuitos ideológicos –

Projeto cédula [Insertions in ideological

circuits – Banknote Project], 1970-1975

Carimbo sobre cédula [Stamps on banknotes]



de Clarice Lispector, que lida com questões da arte e do olhar e de sua responsabilidade social pessoal. Sua crônica *Mineirinho* (1962) sobre a morte deste bandido com 13 tiros desfechados pela polícia, é a pungente reflexão sobre a marginalidade urbana e a responsabilidade da cidadania: “O décimo-terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro,” escreve Lispector.¹ A escritora tomou os 13 tiros como 13 etapas de vida do Mineirinho que vão do choro famélico do então recém-nascido, passando pela criança desvalida, pelo adolescente sem rumo até o adulto sem qualquer apoio da sociedade para superar sua condição de excluído absoluto e sem horizonte, sob uma rígida imobilidade social que não admite emancipação nem esperança de dias melhores. A escritora assume a responsabilidade como aquela que não escutou. O intervalo entre os tiros se acelera, a escrita tensa solicita uma urgência que acaba desconsiderada.

Hélio Oiticica deve ter lido a crônica de Lispector à época da morte de Mineirinho na revista *Senhor*, já que a cita com frequência. Seu *Bólido caixa 18, Poema caixa 2, Homenagem a Cara de cavalo* (1966) se refere a outro bandido morto. Mineirinho e Cara de cavalo haviam caído na categoria *hostis* da polícia, inimigos públicos.² Oiticica tem muito do *ethos* precedente de Lispector. Para ele, Cara de Cavalo “tornou-se um símbolo de opressão social sobre aquele que é ‘marginal’” Seu texto *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo* (1968) esclarece o programa ético que sustentou esse

Bólido: “O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda a possibilidade de sua sobrevivência”. O Cara de Cavalo é o símbolo daquele que deve morrer, diz Oiticica. Lispector escreve mais: “meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva”.³ Em *O Estado de exceção*, Giorgio Agamben discute como a “vida nua” é aquela em que “qualquer um pode tirar sem cometer homicídio ou aquela que qualquer um pode levar à morte, em que pese seja insacrificável”.⁴ É o estado de desproteção absoluta que remonta ao *homo sacer* banido da proteção do direito romano, que Agamben compara à prisão americana de Guantánamo e ao campo de concentração nazista. Agregue-se que a vida nua no Brasil está nas favelas, nas ruas, nos quilombos, nas aldeias indígenas, nas prisões, no feminicídio, alvos da obra de alguns artistas. Lispector, escrevera que “na hora de matar um criminoso – nesse instante está sendo morto um inocente”.⁵ Lispector e Oiticica parecem colados em dimensionar o *homo sacer* urbano, unidos por vínculos éticos. “A sociedade que marginaliza e mata”⁶ é exposta por ele. A partir do eixo Lispector-Oiticica pode-se pensar na experiência brasileira de arte como campo de relações de alteridade social.

É no viés da morte previsível que artistas trabalham com meninos de rua, lugar visto como “escola

Brazil, the Other only materialized on the hill that Oiticica climbed in search as the *Mangueira* in *Tropicália* at the Museum of Modern Art of Rio (MAM-RJ) in 1967. Over the last 30 years, Dias & Riedweg, Trope, Palazyan, Eduardo Frota (in Fortaleza after his long experience in Rio) and Igor Vidor provide diagrams of subjectivation of the Other. The art of alterity or sociability diagrams⁷ puts side by side with Rio's production names such as Claudia Andujar in São Paulo, Bené Fonteles in Brasília and Alexandre Sequeira in Pará, among others, as well as Rosangela Rennó's image policy operations. These artists established a regime of exchange through art and its social contract system, confronting collateral aspects of utopia, entropy, and inequalities. The aim here is not to adhere to the "politically correct," but to point out the resistance to inequality in an undemocratic country.⁸ By listening to the homeless population, the works act as mechanisms of the alterity diagrams, in the subjectivation of the Other, around the use and exchange value of the involved art object, as we shall see. These artists adopt a new paradigm of social alterity actions in which art, if it does not change the world, it can, however, change our way of thinking, according to Rorty.

The duo Dias & Riedweg developed the *Devotionalia* (1994) project, an installation with waxed hands and feet of dozens of boys from the streets of Lapa. The project was set up at MAM-RJ and then exposed at the National Congress with the aim of drawing attention to the abandoned and hopeless childhood in neoliberal Brazil. Dias tells that:

"ten years later, continuing to casually meet some of the children [now young adults] in Lapa, Flamengo, Copacabana and downtown (...) we have realized that most of them had actually died. The surviving 'boys' themselves also told us under what circumstances their friends died (trafficking, police, violence)."⁹



Dias & Riedweg returned to the scene to make a protocol video of the survivors. It is estimated from various reports (found teenagers, social workers, and the press) that half of the boys were already dead. The street was the passport to death, early evidence of the genocide of young black and poor. It can be inferred that many of those who are missing today have become the "living mud-shaped beings," of Clarice Lispector's chronicle: "In the meantime, we sleep and falsely save ourselves," she concludes. Dias & Riedweg, Trope, Palazyan, and Vidor problematize self-expression in *Cidade partida* (1994), the title of Zuenir Ventura's book on the social division in Rio de Janeiro.

In 1993, before the spread of digital photography on mobile phones, Paula Trope photographed street boys with pin-hole cameras and portrayed those who did not have a portrait of themselves, a kind of unrealized Narcissus due to the lack of

Mauricio Dias & Walter Riedwig
Devotionalia, 1994

Fotografia, videoinstalação [Photography, video installation]

do crime”. Esta *práxis* é ancorada no modo como a cultura do Rio de Janeiro, malgrado pressões acadêmico-greenbergianas oponentes, resiste a separar a arte da vida, sem perder a mão sobre a estética da obra. Depois de Oiticica, os desdobramentos ocorreram em fins da década de 60, com as ações de agenciamento da história por Cildo Meireles (noção de gueto como campo de energia simbólica) ou por Lygia Pape (*Divisor*, 1968, uma rede integrada de alteridades numa ação coletiva em comum) e Artur Barrio. Em *Situação T/T* (1970), Barrio distribuiu volumes ensanguentados em lugares a ermo – as *Trouxas* – que despertavam interesses e discussões da população mais simples, curiosa em entender os estranhos embrulhos de aparência mórbida, possivelmente relacionados a execuções pela polícia ou pelo crime. Barrio agenciava mecanismos sociais de tomada de consciência sobre o grau de violência policial na sociedade. As *Trouxas* funcionavam como motor de mobilização do Outro em graus diferentes de questionamento. Os três, com Oiticica, produziam visibilidade e envolvimento do Outro que fora socialmente obliterado. Cogita-se uma trajetória lispectoriana de gerações de artistas que não conviveram com sua presença na imprensa carioca cotidiana.

Sucessivas gerações na Europa assumiram a tarefa da resistência à opressão: Jacques Callot, Goya, Édouard Manet, Käthe Kollwitz, John Heartfield, Pablo Picasso, Georg Immendorf, entre outros. Na arte contemporânea, exclusão e opressão estão na agenda dos afrodescendentes nas Américas como Melvin Edwards, Lorna Simpson, Kara Walker, K’cho, Glenn Ligon, Nadine Robinson, Rosana Paulino, Arjan, Ayrson Heráclito, Jaime Lauriano, Maxwell Alexandre, entre muitos outros, e dos palestinos como Emily Jacir e Adel Abdessemed na cena internacional. Muitos imbricaram questões de classe, etnia e gênero sob formas de opressão, como a mais-valia no capitalismo avançado, o abuso sexual, a escravidão, as guerras, os massacres, as diásporas, o imperialismo, a desterritorialização e o genocídio.



Na década de 1980, Celeida Tostes subiu o morro do Chapéu Mangueira no Leme para organizar atividades com os moradores para a recuperação da cultura material do lugar e organizou mutirões para produzir tijolos em adobe para a construção de casas. Notando a existência de uma memória de receitas de doces caseiros trazidas pelas mulheres migrantes, criou uma cooperativa e desenhou embalagens para criar uma marca e um estilo que lhes garantisse identidade e gerasse condições de produzir renda de costureiras e doceiras em ação. Tostes foi uma precursora do processo dos diagramas de alteridade. O viés ético, no esgotamento da ditadura de 1964, almejava a utopia simples de articular energia física individual e memória sociofamiliar em um processo coletivo em torno de ações de interesse comum. O objetivo era, em última análise, elevar não só a renda, como a autoestima daquelas mulheres.

O que mudou na geração surgida no Rio nos anos 1990? É a busca de um Outro social concreto e desamparado. Está para além do vago desejo oportunista de alteridade antropológica do modernismo antropofágico da diversidade brasileira de uma Tarsila. Se a formação do país era vista como processo de absorção cultural pela metabolização de todas contribuições, cabe indagar quem é o Outro da Antropofagia. Era sempre um tipo exótico extraído da formação



a photographic face in an *excess of images* and *images excesses* society. Existence without photo or document, without which there was no formal life. She then gave each photographed child a pin-hole camera for them to record an object or situation of their own choosing. They captured their object of desire in photography and stirred in them the imaginary desire to observe the world through photography. Trope's political operation offered street children – who had always been the object of an image before – the possibility of becoming subjects of photography, that is, subjects of language. It was not a simple opposition of culture to nature, but the pre-linguistic babble of photographic self-recognition of the subject.

Trope's diptychs were formed with her portrait of the boy and the picture taken by the portrayed, whose collaboration to her work is recognized by the artist.

Muller chose to register a ballot that corresponded to the value of his job as a car keeper. The artist and the boys have been equalized by the precariousness of the lensless photographic technique. The boys had their names, Fabrício, João, Xambim, Muller and Fefei, recognized as authors. The images appeared almost life-size in the portraits of the boys, who, when photographed in the street with cameras without lens, were always lonely as in social neglect. This happened because pin-hole cameras demand more exposure time than fast industrial cameras. As a result, passers-by, who passed between the boys and the camera, were not captured in the image. From this came the metaphor of their social loneliness. These boys appear as ghosts, actors in the social phantasmatic of fear of violence, because, as Lispector writes, "we are the essential sly" and seek "not to understand".

Paula Trope proposed the work *Os meninos do morrinho* from the invention of adolescents from the Pereirão hill in Laranjeiras, Rio. Each boy of the *morrinho* reinvented Rio's favelas as a scale model, staging daily life, the struggle for housing and the war on trafficking. With games of war and invasion, they lived the sublimation and resistance to social annihilation and the risk of involvement with trafficking.¹⁰ The boys resisted the *apartheid* of the Brazilian favelas. Against the possibility of their adherence to drug trafficking, the project *Os meninos do morrinho* proposed to socially negotiate with the boys – object and subject – simultaneously photographed and photographers with pin-holes pictures of their respective *morrinhos*, their own personal work. Trope structures the work in two images: the portrait of the boy registered by her in front of his *morrinho*, and another detailed photo

social, nunca um sujeito concreto. Na história da arte do Brasil, o Outro só se concretizou no morro que Oiticica subiu para trazer como Mangueira em *Tropicalia* no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM-RJ) em 1967. Nos últimos 30 anos, Dias & Riedweg, Trope, Palazyan, Eduardo Frota (em Fortaleza depois de sua longa experiência no Rio) e Igor Vidor propiciam diagramas de subjetivação do Outro. A arte de diagramas de alteridade ou de sociabilidade⁷ põe lado a lado da produção do Rio, nomes como Claudia Andujar em São Paulo, Bené Fonteles em Brasília e Alexandre Sequeira no Pará, entre outros, bem como as operações da política da imagem de Rosângela Rennó. Estes artistas estabeleceram um regime de trocas po meio da arte e de seu sistema de contrato social, com confronto de aspectos colidentes de utopia, entropia e desigualdades. Não se trata aqui de aderir ao “politicamente correto”, mas de apontar a resistência à desigualdade num país antidemocrático.⁸ Ao ouvir a população de rua, as obras funcionam como mecanismos dos diagramas de alteridade, subjetivadores do Outro, em torno do valor de uso e de troca do objeto de arte envolvido, como se verá. Esses artistas adotam um novo paradigma de ações de alteridade social em que a arte, se não muda o mundo, pode, no entanto, alterar nossa maneira de pensá-lo, conforme Rorty.

A dupla Dias & Riedweg desenvolveu o projeto *Devotionalia* (1994), uma instalação com as mãos e marcas dos pés em cera de dezenas de meninos das ruas da Lapa. O projeto foi montado no MAM-RJ e depois exposto no Congresso Nacional com o objetivo de chamar a atenção para a infância abandonada e sem perspectivas no Brasil neoliberal. Dias conta que:

Maurício Dias & Walter Riedwig

Devotionalia, 1994

Vista da exposição no [Exhibition view]

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Foto [Photo] Maurício Dias

“dez anos depois, continuando a casualmente encontrar algumas das crianças [agora jovens adultos] na Lapa, no Flamengo, em Copacabana e no centro (...) nos demos conta de que grande parte tinha morrido mesmo. Os próprios ‘meninos’ que sobreviveram nos contavam também em que situação os amigos morreram (tráfico, polícia, violência)”.⁹

Dias & Riedweg voltaram à cena para fazer um vídeo-protocolo dos sobreviventes. Calcula-se por relatos diversos (adolescentes reencontrados, assistentes sociais e imprensa) que metade dos meninos já teria morrido. A rua foi o passaporte para a morte, evidência antecipada do genocídio dos jovens negros e pobres. Pode-se inferir que muitos dos que hoje faltam se tornaram seres em forma de “lama viva”, da crônica de Clarice Lispector: “Enquanto isso, dormimos e falsamente nos salvamos”, conclui ela. Dias & Riedweg, Trope, Palazyan e Vidor problematizam a autoexpressão na *Cidade partida* (1994), título da obra de Zuenir Ventura sobre a divisão social no Rio de Janeiro.

Em 1993, antes da difusão da fotografia digital por telefones celulares, Paula Trope fotografou meninos de rua com câmeras sem lente (ditas *pinhole*) e retratou quem não tinha um retrato de si, espécie de Narciso irrealizado por falta de um rosto fotográfico na sociedade do excesso *de* imagens e dos excessos *da* imagem. Existência sem fotografia ou documento, sem o que não havia vida formal. Depois, deu uma câmara *pinhole* a cada criança fotografada para que ela própria registrasse um objeto ou situação de sua escolha. Captaram na fotografia seu objeto de desejo e atçou nelas o desejo imagético de observar o mundo através da fotografia. A operação política de Trope ofereceu aos meninos de rua – que antes eram sempre o objeto da imagem – a possibilidade de se tornarem sujeitos da fotografia, isto é, sujeitos da linguagem. Não se tratou de simples oposição da cultura à natureza, mas do balbucio pré-linguístico de autorreconhecimento fotográfico do sujeito.



Rosana Palazyan

Da série **Por que Daninhas?** [From the series

Why Weeds?], 2006/2008

Bordado com linha e fios de cabelo sobre tecido e plantas [Embroidery with thread and human hair on fabric and plants], 25 × 20 cm cada peça [each piece]

Coleção particular [Private collection]

Foto [Photo] Vicente de Mello

Da série **Escola João Luis Alves**, 2000/ 2002

Fotografia, impressão Fine Art sobre papel algodão [Fine art printing on cotton paper], 30 × 24 cm

Obra realizada durante o processo de troca e convivência diária com os adolescentes internados na instituição em cumprimento de medidas socioeducativas [Work done during exchange process and daily interaction with detained adolescents engaged in community service]

Foto [Photo] Rosana Palazyan

of the *morrinho* taken by the young man himself who is his “owner”, who now becomes a triple subject: authors of the scale model, the collaborators of the artist and a paid economic subject. Trope acts against the despotic order of culture organization. The sets of images juxtaposed the photos of the creator-creature. They looked like readers of the Clarice of “What I want is rougher and harder: I want the earthly”.

In *Roupa de marca* [Brand clothing] (2000/2002), Rosana Palazyan involved children in conflict with the law in ideas such as... *a story you have never forgotten?* (2000-2007).

“In the face of so many lived histories (from domestic and street violence, trauma, feelings of betrayal, aggression; even joys and events involving friendship and solidarity), my curiosity was whether they had kept that history that they would never be able to forget.”¹¹

Palazyan involved the young in the production of “designer clothes” (T-shirts with Adidas or Nike logos designed by them), always the object of their desire for consumption. The pieces were sold at the Babylon Hype Fair in Rio. The money raised was reverted to the institution where they were interned, but intended for collective use as the law prohibits to compensate them





Os dípticos de Trope se formaram com seu retrato do menino e a foto tirada pelo retratado, cuja colaboração é reconhecida pela artista à sua obra. Muller escolheu registrar uma cédula que correspondia ao valor de seu trabalho como guarda de automóvel. A artista e os garotos foram igualados pela precariedade da técnica fotográfica sem lente. Os meninos ganharam seus nomes, Fabrício, João, Xambim, Muller e Fefei, como autores. As imagens surgiam quase em tamanho natural nos retratos dos meninos que, fotografados na rua com câmeras sem lente, estavam sempre solitários como em abandono social. Isto ocorreu porque a *pinhole* demanda mais tempo de exposição do que as rápidas câmeras industriais. Como resultado, os transeuntes, que passavam entre os meninos e a câmera, não foram capturados na imagem. Disso surgiu a metáfora de sua solidão social. Esses meninos aparecem como fantasmas, atores da



Paula Trope

Muller, aos 8 anos, guardador de carros

[Muller, 8 years old, car keeper]

Sem título (*O dinheiro*) [Untitled (*The money*)], 1993

Da série *Os meninos* [From *The boys series*], 1993-1994

Fotografia com câmera de orifício [Pinhole photograph]

Díptico [Diptych], 130 × 101 e 37 × 61 cm

fantasmática social do medo da violência, porque, como escreve Lispector, “somos os sonsos essenciais” e procuramos “não entender”.

Paula Trope propôs *Os meninos do morrinho* a partir da invenção de adolescentes do morro do Pereirão em Laranjeiras, no Rio. Cada menino do *morrinho* reinventou favelas cariocas em maquete, encenando o cotidiano, a luta pela moradia e a guerra de tráfico. Com jogos de guerras e invasões, viviam a sublimação e a resistência à aniquilação social e ao risco de envolvimento com o tráfico.¹⁰ Os meninos resistiam ao *apartheid* das favelas brasileiras. Contra a possibilidade da adesão deles ao narcotráfico, o projeto *Os meninos do morrinho* se propôs à negociação social com os garotos – objeto e sujeito – simultaneamente fotografados e fotógrafos com *pin-holes* de seus respectivos *morrinhos*, sua obra pessoal. Trope estrutura a obra em duas imagens: o retrato do



individually. The choices fell on a new television, games or soccer team shirts. Unable to find his partners again or to remunerate them individually (in the case of institutions for minors), Palazyan addressed the perceived amount to an institution capable of benefiting the social segment in focus. The procedure, which characterizes social diagrams, refuses to appropriate surplus value because the brokering of symbolic values of the Other implies considering it necessarily the economic subject of the artistic fact. It is therefore important to prevent the process from becoming the appropriation of symbolic surplus value. In the face of the challenging symbolic

issue, the strategy is to think about tasks of personal emancipation from the Other, a fair remuneration and to build of political alliances. Palazyan concluded that:

“after creating bonds and being so present in the daily lives of these boys, I couldn’t go away and disappear suddenly. I have decided to stay in the institution until the last teenager I had met individually was released. So that once more they would not experience the feeling of constant abandonment in their lives.”¹²

In the 2000s, Eduardo Frota’s Montese Workshop in Fortaleza, after the return of years in Rio, became an irrationalist

Paula Trope

Série **Sem simpatia – os meninos do Morrinho** [‘No sympathy’ serie—the boys from Morrinho], 2004-2005

Com a colaboração de [with the collaboration of] Renato Dias Figueiredo, Marcos Vinicius Clemente Ferreira, Luciano de Almeida e José Carlos da Silva Pereira, Renato Dias Figueiredo (Naldão), Marcos Vinicius Clemente Ferreira (Negão), Luciano de Almeida e José Carlos da Silva Pereira (Júnior) | Fotografia com câmera de orifício [Pinhole photograph], 160 x 126 cm Coleção [Collection] Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



menino diante de seu morrinho registrado por ela e outra foto de detalhe do morrinho tirada pelo próprio jovem que é seu “dono”, que agora se torna um triplo sujeito: autores da maquete, colaboradores da artista e sujeito econômico remunerado. Trope atua contra a ordem despótica da organização da cultura. Os conjuntos de imagens justapunham as fotos da criatura-criador. Pareciam leitores da Clarice de “O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno”

Em *Roupa de marca* (2000/2002), Rosana Palazyan envolveu menores em conflito com a lei em ideias como ...*uma história que você nunca mais esqueceu* (2000-2007).

“Diante de tantas histórias vividas (desde a violência doméstica e a do dia a dia nas ruas, traumas, sentimentos de traição, agressões; e até mesmo alegrias e acontecimentos envolvendo amizade e solidariedade), minha curiosidade era se eles haviam guardado aquela história que nunca conseguiram esquecer.”¹¹

Palazyan envolveu os jovens na produção de “roupas de marca” (camisetas com logomarcas da Adidas ou da Nike desenhadas por eles), sempre objeto do desejo de consumo deles. As peças foram vendidas na Babilônia Feira Hype no Rio. Os recursos auferidos foram revertidos para a instituição onde eles estavam internados, mas destinados ao uso coletivo já que a legislação proíbe remunerá-los individualmente. As escolhas recaíram sobre uma televisão nova ou jogos e camisas do time de futebol. Na impossibilidade de reencontrar seus parceiros ou de remunerar individualmente (no caso das instituições para os menores), Palazyan endereçou a importância apurada a algum órgão capaz de beneficiar o segmento social em foco. O procedimento, que caracteriza os diagramas sociais, recusa a apropriar-se da mais-valia porque o agenciamento dos valores simbólicos do Outro implica considerá-lo necessariamente sujeito econômico do fato plástico. Cabe, pois, evitar que o processo não se converta em apropriação da mais-valia simbólica. Diante da desafiante questão simbólica, a estratégia é pensar em tarefas de emancipação pessoal do Outro, de justa remuneração e construir alianças políticas. Palazyan concluiu que

“depois de criar vínculos e estar tão presente no cotidiano daqueles meninos, não poderia ir embora e desaparecer de repente. Decidi continuar na instituição até que o último adolescente que eu havia conhecido individualmente tivesse sido posto em liberdade. Para que mais uma vez eles não experimentassem o sentimento de abandono constante em suas vidas.”¹²

factory, employing more workforce than necessary. Its alterity diagram was the transfer of income since there was no market for what was produced there. All of his projects presented to funding companies were based on extraordinary spending on woodwork, much the opposite of what would be thought of as a labor-saving scheme. In the studio, the work of up to 14 workers had the purpose of assembling structures to obliquely give body to objects. Large cones and spools were built by the accumulation of wooden planes that were glued together to form the body and the shape. It would be more economical, to manufacture a spool, by using a cylinder from a longitudinally worked log or to bend a sheet of plywood rather than to construct a tube by overlapping circular planes. Frota proposed projects that demanded more resources from the sponsors (Museu Vale) as a way to redistribute and increase the income of his collaborators. The wood in the lamination bone showed intense investment in the work. Frota stated the difference – “what all this implies:

gesture, materiality, time construction, densification of collective experience, the flow of time/space/sense (enlarged, contained, expanded, displaced).”¹³ The term *Extensive Intervention* comes from complex carpentry and therefore implied paying a higher volume of wages to collaborators. This favorable strategy was discussed with the workers who thus became aware, in a non-insane way, of the meaning of irrational labor, besides the discussions of art history and philosophy. The social and political relationship established by Frota with his assistant workers goes back to Geraldo de Barros’s social experiments in his Unilabor factory and his collective management and luxury distribution. Frota’s work was a necessity, he says, craftsmanship creates bodies through repetition and obsession. His process is what we could define as ‘production of production’. He takes apart the opacity projected by capitalism on the value of labor added to the product. He aimed to make visible what is strategically obliterated in the process of constituting the value of exchange

in art by incorporating the labor factor and the extra productive effort under the visibility of labor.

An *Extensive Intervention* is an operation with the theory of value, because Frota, like Trope and Palazyan, works the very social condition of value production in the work of art. By confronting the concepts of the political economy of usage value and exchange value, he exposes the operation of the imaginary constitution of the art object as a sign of value.¹⁴ Like Cildo Meireles in *Árvore do dinheiro* [Money Tree] (1969), Eduardo Frota is one of those who point to the “gap between exchange value and use-value, or between symbolic value and real value.”¹⁵ “I realized that cutting wood is a kind of thinking,” Frota reports, “the audacity of the cut disassembles and assembles the shape/object.” Material operations remain visible, as the anti-simulacrum of a monolithic sculptural volume. In this sense, his work opens wide the material truth, an ethical attitude that in Brazil is symbolized by the steel in Amilcar de Castro’s work. And, to insist, it makes work



Eduardo Frota

Ateliê [Studio] Eduardo Frota, Fortaleza, 2005
Foto [Photo] Fernanda Costa

> **Carretéis** [Spools], 2005

Instalação no [Exhibition view] Museu Vale, Velha, Espírito Santo
Laminado Industrial de madeira reflorestada e cola, medidas variáveis [Industrial laminate with reforested wood structure and glue, variable dimensions]
Foto [Photo] Sergio Araújo

Nos anos 2000, a Oficina do Montese de Eduardo Frota em Fortaleza, depois do retorno de anos no Rio, virou uma fábrica irracionalista, pois empregava mais força de trabalho do que o necessário. Seu diagrama de alteridade era a transferência de renda, já que não havia mercado para o que ali se produzia. Todos seus projetos apresentados ao financiamento por empresas se baseavam em gastos extraordinários com o trabalho de marcenaria, muito no oposto do que se pensaria num regime de economia de mão de obra. No ateliê, a faina de até 14 operários tinha o objetivo de montar estruturas para dar corpo aos objetos de um modo oblíquo. A construção de grandes cones e carretéis se fazia pela acumulação de planos de madeira que eram colados formando o corpo e a

forma. Seria mais econômico, no fabrico de um carretel, usar um cilindro a partir de uma tora trabalhada longitudinalmente ou curvar uma folha de compensado, em lugar de construir um tubo pela sobreposição de planos circulares. Frota propunha projetos que demandavam mais recursos dos patrocinadores (Museu Vale) como forma de redistribuir e ampliar a renda de seus colaboradores. A madeira no osso em laminação demonstrava o intenso investimento no trabalho. Frota afirmava a diferença – “o que tudo isso implica: gesto, materialidade, construção de tempo, adensamento de experiência coletiva, fluxos de tempos / espaços / sentidos (ampliado, contido, expandido, deslocado)”¹³ O termo *Intervenção extensiva* advem da marcenaria complexa e implicava,



visible as surplus value. “I like João Cabral,” he says, “when he talks about the guts. At the same time, work has this exteriority to the world, and it also has its own interiority of the work process.”¹⁶

Igor Vidor, from São Paulo, who lived in Rio until 2018, treated his alterity diagram as minimal “social sculptures” (a concept that Joseph Beuys developed for his political-environmental projects), since “there is in it a pregnancy of the marginal economy, of child labor, the drive for life, individual dexterity versus social immobility inserted in the postcolonial in the form of post-slavery.”¹⁷ Vidor dealt with young jugglers who manipulated yellow tennis balls at the Rio de Janeiro stoplights. He proposed to replace the old balls, *painted* by the gray of the asphalt, with new ones. For him, “the balls in motion are ‘pyramidal solids’, for they are a symptom of a rigid social structure.” The series *Tênis Clube* (2015) consisted of sets of balls arranged chromatically under tonal color arrangements in rows. The sale benefited the jugglers. “In any case, even identifying this perverse structure that keeps the boys at the stoplights, for them it was always work, with day, time and commitment,” comments Vidor, “when they stand in front of the cars there, in those 30 seconds, there’s the forming of an audience that inevitably does not want to be an audience. (...) I have witnessed from the part of the audience every kind of repulsiveness you can imagine. We once did a power exercise under their practice, and I asked the boys to stand a few more seconds after the green light was on; as a result, there was honking, name-calling and car thrown towards the boys.”

Paula Trope, Rosana Palazyan, Eduardo Frota, and Igor Vidor dismantle the surplus-value to make it a critical sign. Trope advanced in the experience of alterity by proposing to the Morrinho boys to negotiate copyright, legal and economic issues, via a contract signed with the boy himself, if he is of age, or with his guardians, if he is underage. The direct financial return for

the participants of their projects was assured, whether they were part of the street population or residents in a favela. They were transformed into singularized authors of the image and economic subjects in an experimental exercise of equality, in the words of Mário Pedrosa. The point was to extend the rhizome of social equilibrium. It is an integral part of Trope’s work to recognize the boys as subjects with their own language, culture producers and her authoritative collaborators. There would be no positive alterity diagram without the elision of symbolic surplus value. As mentioned, the value of production of *Os meninos do morrinho* was divided into three thirds (one for the boys, one for Trope and the third for the gallery, in accordance with the market laws). Also, Igor Vidor after the exchange proposed the same agreement that determines that, when selling the object *Tênis Clube*, the value is divided into three parts as in Trope’s case. The gallery that accepted this proposal was Luciana Caravello gallery in Rio.



“No, it’s not that I want the sublime, nor the things that have become the words that make me sleep soundly,”¹⁸ concludes Lispector. To whom is the art of the alterity diagrams in service of? It would be of no use if it were for the Hegelian “good soul” of the artists without concrete beneficiary exchanges with the Other. For this is how Lispector deplored the “mixture of forgiveness, vague charity, of us who take refuge in the abstract.”¹⁹ Oiticica despised the feeling of “pity” in cruel “social enjoyment.” The authors of the alterity diagrams demand the ethical reflection of the practice in its contradictions. Perhaps they could, in a summary of this work, borrow Lispector’s words: “and I still live in the weak house.”²⁰ The scope of this analysis focuses on Rio, the place of origin and experimentation of the alterity diagrams. In *Cezanne’s Doubt*, Merleau-Ponty concludes that Cezanne’s work required “this life,” i.e., that life he lived. It is appropriate here to paraphrase: such solidarity works demanded this socially unfair and self-critical city, Rio de Janeiro.

Rafael Pereira Abranches

O malabarista [The juggler] (Maylon da Silva)
Fotografia [Photography]

> Igor Vidor

Tênis Clube 6, 2016
Bolas de tênis em caixa de madeira
[Tennis balls in a wooden box]



pois, em pagar um maior volume de salários aos colaboradores. Esta estratégia favorável era discutida com os operários que assim tomavam consciência desalienante do sentido do trabalho irracional, além de discussões de história da arte e de filosofia. A relação social e política estabelecida por Frota com seus operários-assistentes remetem aos experimentos sociais de Geraldo de Barros em sua fábrica UNILABOR e sua gestão coletiva e distribuição de luxo. O trabalho de Frota se constituiu por uma necessidade, diz ele: a artesanaria cria corpos pela repetição e obsessão. Seu processo é aquilo que poderia se definir como “produção de produção”. Ele desmonta a opacidade projetada pelo capitalismo sobre o valor do trabalho agregado ao produto. Seu objetivo era tornar visível aquilo que é estrategicamente obliterado no processo de constituição do valor de troca na arte mediante a incorporação do fator trabalho e do esforço produtivo extra, sob a visibilidade do laboral.

Uma *Intervenção extensiva* é uma operação com a teoria do valor, pois Frota, como Trope e Palazyan, trabalha a própria condição social da produção de valor na obra de arte. Ao confrontar os conceitos da economia política de valor de uso e valor de troca, ele expõe a operação de constituição imaginária do objeto de arte como um signo de valor.¹⁴ Como Cildo Meireles em *Árvore do dinheiro* (1969), Eduardo Frota é um dos que apontam para a “defasagem entre valor de troca e valor de uso, ou entre valor simbólico e valor real”.¹⁵ “Percebi que o corte na madeira é um tipo de pensamento.” Relata Frota, “a audácia do corte desmonta e monta a forma/objeto.” As operações materiais permanecem visíveis, como antissimulacro do volume escultórico monolítico. Nesse sentido, sua obra escancara a verdade material, uma atitude ética que no Brasil se simboliza no aço na obra de Amílcar de Castro. E, insista-se, deixa visível o trabalho como valor agregado. “Gosto de João Cabral,” discorre,



Sem título (**Pega-pega**) [Run and catch], 2016
Performance desenvolvida ao longo de 6 meses, com 111 jovens de 3 diferentes regiões da cidade do Rio de Janeiro. Cada região comandadas por facções criminosas rivais (Vila Aliança, Morro da Providência e Santa Cruz). A performance de 11 minutos consistia em um encontro espontâneo, no meio da praça Mauá, onde os jovens corriam em círculo aos gritos de pega-pega. O trabalho foi desenvolvido em parceria por Lucas Silva Junior, Rafael Abranches, Maylon Silva e Igor Vidor. Agradecimento especial para Franklin Ferreira e o projeto Craques da Vida.

[Performance developed over 6 months, with 111 young people from 3 different regions of Rio de Janeiro. Each region commanded by rival criminal factions (Vila Aliança, Morro da Providência and Santa Cruz). The 11-minute performance consisted of a spontaneous rendezvous in the middle of Mauá Square, where young people ran in a circle shouting for catch. The work was developed in partnership by Lucas Silva Junior, Rafael Abranches, Maylon Silva and Igor Vidor. Special thanks to Franklin Ferreira and the Craques a Vida projec].
Foto [Photo] Igor Vidor

“quando fala das tripas. Ao mesmo tempo, o trabalho tem essa exterioridade para o mundo, também tem uma interioridade própria do processo do trabalho.”¹⁶

O paulista Igor Vidor, residente no Rio até 2018, tratou seu diagrama de alteridade como mínimas “esculturas sociais” (conceito que Joseph Beuys desenvolveu para seus projetos político-ambientais), pois nele “há uma pregnância da economia marginal, do trabalho infantil, da pulsão de vida, da destreza individual versus a imobilidade social inserida no pós-colonial sob a forma de pós-escravismo.”¹⁷ Vidor lidou com jovens malabaristas que manipulavam bolas de tênis amarelas nos sinais de trânsito do Rio de Janeiro. Ele lhes propôs trocar as bolas usadas, *pintadas* pelo cinza do asfalto, por novas. Para ele, “as bolas em movimentos são ‘sólidos piramidais’, pois são um sintoma da estrutura social rígida imóvel.” A série *Tênis Clube* (2015) consistiu em conjuntos de bolas organizados cromaticamente sob arranjos cromáticos tonais em linhas. A venda beneficiou os malabaristas. “De qualquer forma, mesmo identificando essa estrutura perversa que mantém garotos no sinal, para eles aquilo sempre foi trabalho, com dia, hora e compromisso,” comenta Vidor, “quando eles se posicionam diante dos carros ali, naqueles 30 segundos, existe a formação de um público que inevitavelmente não quer ser público. (...) presenciei, por parte de público, todo tipo de repulsa que pode imaginar. Uma vez fizemos um exercício de poder sob sua prática, e pedi aos garotos que se mantivessem no sinal alguns segundos a mais após a abertura do sinal verde; como consequência houve businação, xingamentos e avanços de automóveis sobre os meninos.”

Paula Trope, Rosana Palazyan, Eduardo Frota e Igor Vidor desmontam a *mais-valia* para convertê-la em signo crítico. Trope avançou na experiência de alteridade ao propor aos meninos do Morrinho a negociação de questões autorais, jurídicas e econômicas, via um contrato assinado com o próprio garoto se maior de idade, ou com seus responsáveis, se for

menor. O retorno financeiro direto para os participantes de seus projetos, sejam a população de rua ou moradores em favela era assegurado. Eles eram transformados em autores singularizados da imagem e em sujeitos econômicos em exercício experimental da igualdade, Mário Pedrosa aqui parafraseado. O sentido foi estender o rizoma de equilíbrio social. Integra a obra de Trope reconhecer os meninos como sujeitos com linguagem própria, produtores de cultura e seus colaboradores autorais. Não haveria diagrama de alteridade positivo sem elisão da *mais-valia* simbólica. Como mencionado, o valor da produção de *Os meninos do morrinho* foi dividido em três terços (um para os meninos, outro para Trope e, conforme a lei do mercado, o terceiro à galeria). Também Igor Vidor após a troca, propôs o mesmo acordo que determina que no ato da venda do objeto *Tênis Clube*, o valor seja dividido em três partes como em Trope. A galeria que aceitou essa proposta foi Luciana Caravello no Rio.

“Não, não é que eu queira o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranquila,”¹⁸ conclui Lispector. A quem serve a arte dos diagramas de alteridade? De nada valeria se fosse à “boa alma” hegeliana dos artistas sem trocas beneficiárias concretas com o Outro. Pois foi assim que Lispector deplorou a “mistura de perdão, de caridade vaga, nós que nos refugiamos no abstrato.”¹⁹ Oiticica desprezou o sentimento de “pena” em cruel “gozo social”. Os autores dos diagramas de alteridade exigem a reflexão ética da prática em suas contradições. Talvez pudessem, em resumo desse trabalho, tomar emprestadas as palavras de Lispector: “e continuo a morar na casa fraca.”²⁰ O escopo desta análise se concentra no Rio, lugar de origem e de experimentação dos diagramas de alteridade. Em *A dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty conclui que a obra de Cézanne exigia “esta vida”, i. e., aquela sua vida. Cabe aqui em paráfrase: tais obras solidárias exigiam esta cidade, socialmente injusta e autocrítica, o Rio de Janeiro.

Lugares do delírio

Loucura e arte no Rio de Janeiro

Tania Rivera

Places of Delirium – Madness and Art in Rio de Janeiro

Artists, curators and cultural producers today face the difficult task of realizing and defending the power of resistance and emancipation of art in the face of the omnipresence of the cultural industry – consolidated in the last decades of the twentieth century as a consummate convergence between artistic production and marketing – and of the professionalization and internationalization of the art market, which makes the work a fetish and a kind of stronghold of surplus-value, even when it actively seeks to question the prevailing economic and social conditions. From the end of the last century on, the transformative relational proposals that already marked the 1960s adjusted their focus in order to address geopolitical and social issues, while attempting to build models of relationship and society on a micropolitical level. In recent years, this search has helped to cut up the boundaries of the field of art in favor of experiential social and political experiences, updating the modernist dream of uniting art and life in key policy and leading to a remarkable questioning about the conditions of the exposure and transmission of such actions.

In this field so rich and problematic, which raises today the question of what art is and its role in people's lives, as well as refusing the claim of the so-called erudite art to delimit a place of exception and privilege, we have recently seen arise

several proposals on the border between art and health. The terrain of madness and mental health seems to be asserting itself, especially in this context, retaking under a new paradigm the historical importance exerted by the meeting of critics and modernist artists with the production of psychiatric patients in occupational therapy workshops.

The “discovery” of such production in Europe in the early 1920s contributed to the defense of the “expressive” value of modern art against the prevailing naturalistic academicism, but did not call into question the confinement of its authors for long periods, if not for all life. However, since the 1960s, the initiatives of Franco Basaglia in Trieste and David Cooper and Ronald Laing in England have led to Antipsychiatry and Democratic Psychiatry, boosting an anti-mental institution movement and psychiatric reform around the world. The diagnostic delimitation of the person with severe psychic distress was denounced as part of a power device used by the medical discourse, as shown by the masterful *History of Madness in the Classical Age* by Michel Foucault, in 1972, and mental institutions began to be fought as institutions that, under the guise of places of “treatment” for disorder, have shown themselves as part of a disciplinary system that produces social exclusion, segregation, and suffering. From ‘patients’, subjects who are said to be ‘crazy’ and considered by many to be incapable, they began to be reinvested as social actors

capable of actively and relevantly taking part in society. In this context, today it would be naive – or rather violent and segregating – to make them incarnate the figure of the genius subtracted from cultural life, the “brute” or the “virgin” artist (to use Jean Dubuffet’s terminology in the expression *art brut* and his review by the Brazilian critic Mário Pedrosa). What sense could such a qualification have in the field of contemporary production, in which neither the technical training nor the reception by critics guarantees the place of a non-“brute” “authentic artist”? Although there are still galleries of “brute art” around the world, it seems problematic today to incense the production of *outsider* artists and seek to shed light on them, as this paradoxically enhances their supposed distinction from “artists”, in general. So what are the current artistic proposals in the field of mental health? To confine art to the supposed curative goals of “art therapy”? In the case of projects of artistic residency or other interventions in mental health institutions, would it be appropriate to speak of clinical actions in culture, or even of artistic-political

Artur Bispo do Rosário

Alvo 627, Orfa [Target 627, Oprah]

Metal, tecido e linha [Metal, fabric and thread], 15 × 12 cm

Coleção [Collection] Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea/ Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro

Foto [Photo] Rodrigo Lopes



Artistas, curadores e produtores culturais lidam hoje com a difícil tarefa de efetivar e defender a potência de resistência e emancipação da arte diante da onipresença da indústria cultural— consolidada nas últimas décadas do século XX como convergência consumada entre produção artística e marketing – e da profissionalização e internacionalização do mercado de arte, que faz da obra um fetiche e uma espécie de bastião da mais-valia, mesmo quando ela busca ativamente questionar as condições econômicas e sociais vigentes. A partir do fim do século passado, as propostas relacionais transformadoras que já marcavam os anos 1960 ajustavam seu foco de maneira a encarar questões geopolíticas e sociais, ao mesmo tempo em que tentavam construir modelos de relação e sociedade em um nível micropolítico. Nos últimos anos, essa busca ajudou a esgarçar as fronteiras do campo da arte em prol de experiências vivenciais, sociais e políticas, atualizando o sonho modernista de unir arte e vida em chave política e levando a um notável questionamento sobre as condições de exposição e transmissão de tais ações.

Nesse campo tão rico e problemático, que recoloca hoje em discussão a questão do que é arte e de seu papel na vida das pessoas, assim como recusa a pretensão da arte dita erudita de delimitar um lugar de exceção e privilégio, vimos surgirem recentemente propostas diversas na fronteira entre arte e saúde. O terreno da loucura e da saúde mental parece afirmar-se em especial nesse contexto, retomando sob novo paradigma a importância histórica exercida pelo encontro de críticos e artistas modernistas com a produção de pacientes psiquiátricos em ateliês de terapia ocupacional.

A “descoberta” de tal produção na Europa no início dos anos 1920 contribuiu para a defesa do valor “expressivo” da arte moderna contra o academicismo naturalista vigente, mas não pôs em questão a internação de seus autores por longos períodos, quando não por toda a vida. Desde a década de 1960, porém, as iniciativas de Franco Basaglia em Trieste e de David Cooper e Ronald Laing na Inglaterra levaram à Antipsiquiatria e à Psiquiatria Democrática, impulsionando, ao redor do mundo, o Movimento Antimanicomial



interventions in the field of mental health? In short, how can the interaction between these fields have emancipatory effects on the subject in culture today?

The theoretical and historiographical reflection itself constantly bumps in the trap that would lead it to confirm exclusionary borders and idealizations, under the justification of the objective description of facts and the exploration of already demarcated territories. Therefore, the approach of this field requires us to recognize the ideological and political implications of thought itself, as well as to try to direct it ethically, assuming a propositional dimension – what we will try to do here, taking the exhibition *Lugares do delírio* [Places of Delirium] as a platform of reflection and historical revision to return to the question of the relationship between madness and art within the scope of the current artistic production.¹ Without claiming to provide an exhaustive overview of recent initiatives in this field in the city of

Rio de Janeiro, this essay will only briefly present some of the fundamental axes that branch out today in *places* where art and mental health are critically connected in culture and operate as subversive models of reconfiguration of reality and the subject, with micropolitical reach.

Delirium

We are going to use the term “delirium” to address such places, avoiding the term “madness” because it reifies a “condition” of alterity in relation to a supposed “normal” and carries the medicalization that places it in the diagnostic category of “psychosis” and its subdivisions and derivations. Severe psychic suffering is not a “disease”, and the mapping of organic substrates that positive science never ceases to produce is not based on evidence of pathologies, consisting of discursive boundaries of medical categories with biopolitical incidence. It is a complex social fact, which we must approach in a macro and

Lugares do delírio [Places of delirium], 2017
Vista da exposição no [Exhibition view]
Museu de Arte do Rio – MAR
Foto [Photo] Elisa Mendes

e a Reforma Psiquiátrica. A delimitação diagnóstica do portador de sofrimento psíquico grave foi denunciada como parte de um dispositivo de poder ao qual serve o discurso médico, como mostrava a magistral *História da Loucura na Idade Clássica*, de Michel Foucault, em 1972, e os hospícios começaram a ser combatidos como instituições que, sob a designação de locais de “tratamento” de distúrbios, revelam-se parte de um sistema disciplinar produtor de exclusão social, segregação e sofrimento. De “pacientes”, os sujeitos ditos “loucos” e tomados por muitos como incapazes começaram a ser reinvestidos como atores sociais capazes de tomar parte na sociedade de modo ativo e pertinente. Nesse contexto, hoje seria ingênuo – ou melhor, violento e segregador – fazê-los encarnarem a figura do gênio subtraído da vida cultural, do artista “bruto” ou “virgem” (para usar a terminologia de Jean Dubuffet na expressão *art brut* e sua revisão pelo crítico brasileiro Mário Pedrosa). Que sentido poderia ter tal qualificação no campo da produção contemporânea, na qual nem a formação técnica, nem a recepção por parte da crítica garantem o lugar de “artista autêntico”, não “bruto”? Apesar de ainda existirem galerias de “arte bruta” mundo afora, parece-nos problemático, hoje, incensar a produção de artistas “outsiders” e buscar lançar luz sobre eles, pois isso realça, paradoxalmente, sua suposta distinção em relação aos “artistas” em geral. Então de que se trata nas propostas artísticas atuais no campo da saúde mental? De confinar a arte aos supostos objetivos curativos da “arteterapia”? Nos casos de projetos de residência artística ou outras intervenções em instituições de saúde mental, seria pertinente falar em ações clínicas na cultura, ou ainda em intervenções artístico-políticas no campo da saúde mental? Em suma, como pode hoje a interação entre esses campos ter efeitos emancipatórios sobre o sujeito na cultura?

A própria reflexão teórica e historiográfica esbarra, a todo o tempo, na armadilha que a levaria a confirmar fronteiras e idealizações excludentes, sob a justificativa da descrição objetiva de fatos e da exploração

de territórios já demarcados. A abordagem desse campo obriga-nos, portanto, a reconhecer as implicações ideológicas e políticas do próprio pensamento, bem como a tentar direcioná-lo eticamente, assumindo uma dimensão propositiva – o que tentaremos aqui fazer, tomando a exposição *Lugares do Delírio* como uma plataforma de reflexão e revisão histórica para buscar recolocar a questão da relação entre loucura e arte no âmbito da produção artística atual.¹ Sem ter a pretensão de apresentar um panorama exaustivo das iniciativas recentes nesse campo na cidade do Rio de Janeiro, este ensaio se limitará a apresentar brevemente alguns dos eixos fundamentais que hoje se ramificam em *lugares* nos quais arte e saúde mental se conectam de forma crítica na cultura e operam como modelos subversivos de reconfiguração da realidade e do sujeito, com alcance micropolítico.

Delírios

Utilizaremos o termo “delírio” para abordar tais lugares, evitando o termo “loucura” por este reificar uma “condição” de alteridade em relação a um suposto “normal” e carrear a medicalização que a positiva na categoria diagnóstica da “psicose” e em suas subdivisões e derivações. O sofrimento psíquico grave não é uma “doença”, e o mapeamento de substratos orgânicos que a ciência positiva não cessa de produzir não se baseia na comprovação de patologias, consistindo em delimitações discursivas de categorias médicas com incidência biopolítica. Ele é um fato social complexo, do qual devemos nos aproximar em um movimento macro e micro, em uma espécie de sanfona *crítico-clínica*: buscando o singular (uma história específica, pessoas únicas, um dado microcontexto), sem perder de vista o comum (a todos nós: o amplo e complexo campo social e político no qual esse fato se produz).

A “loucura” diz respeito a todos nós. Ela é uma importante dimensão do humano e nos lembra que “o ser tem estados inumeráveis e cada vez mais perigosos” – na expressão de Antonin Artaud que Nise da Silveira gostava de citar.² Os modos de “estarmos” no

micro-movement, in a kind of *clinical-critical* accordion: seeking the singular (a specific story, unique people, a given microcontext), without losing sight of the common (to all of us: the broad and complex social and political field in which such a fact takes place).

“Madness” concerns us all. It is an important dimension of the human being and reminds us that “the being has innumerable and increasingly dangerous states”—in Antonin Artaud’s expression that Nise da Silveira liked to quote.² The ways of “being” in the world are plural, involving suffering (as well as pleasure) in unique ways, without a prior and universal norm to delimit “pathology” in the dense field of “passions” (*pathos*), from where it derives its etymology. However, if the field of severe suffering in mental health is thus refracted in a thousand directions and almost dissolves into the infinite diversity of singular “states,” it shows, like no other, something fundamental: the fact that reality, in some “states of being,” transforms itself; therefore, it is not the independent evidence of our passions, but it seems to be, to some extent, built by them. The hallucinations and the delirium experienced by many of us demonstrate that perception itself is actively and affectively constituted by traces, discrete impressions, and not simply grasped in the way of reproducing an evident and unquestionable reality.

Replacing “madness” with the term *delirium* thus seems to allow us to align with the problematization of reality and representation actively operated by subjects undergoing psychotic experiences. Before being appropriated by the psychiatric discourse as a symptom, the etymology of the word refers to what comes out of the grooves of conventionally accepted thought, which deviates or presents itself as a parallel path to that already established. Thus, delirium is outside the paths of the hegemonic thought, but it is nonetheless a thought, a systematized construction.

The traditional psychiatric discourse emphasizes its distance from the so-called “normal,” but Sigmund Freud demonstrated, conversely, its constructive and curative power. He stated, as early as 1910, that delirium is a remarkable work of reconstructing the fabric of reality that would have been frayed by a deeply disorganizing experience in the triggering of a psychosis.³ It is not an error, a deviation to be eventually corrected, but rather an attempt to (re)construct reality procedurally and uniquely, in the face of the weakening of the affective connection with the world. With the term “delirium,” we highlight what intense psychic suffering can produce as a political power for the construction of the subject and the world, inaugurating different modalities of “reality.”

Moreover, the term goes beyond the field of suffering, is occasionally used to characterize intense moments that may involve pleasure, joy, invention. Delirium can appear at a party, at a play, but also at a rebellion, at a revolt against an unjust and violent society. It arises in the Carnival, for example, suspending one’s social place and gender; or in slang and poetry, which twist the language and make it say something else, transforming itself. It appears and operates, perhaps in a privileged way, in art—for it is also largely about getting out of the grooves of conventionally accepted thinking and proposing other configurations of reality.

In the key to delirium, art and madness thus intertwine as fields in the culture in which *reality* is *constructed* (since it is always lacking, always redoing itself) and plural places are formed, in which singularities are set in motion—and in contact with themselves.

Modern Art and the expression of the “crazy”

If the figure of the madman and the production of patients of psychiatric institutions interested the artistic vanguards of the first half of the twentieth century, it

happened insofar as madness embodied a potential for criticizing the representation that met modernist aspirations. Alongside the art of children and *naïve* artists, the art of madmen—brought to light by Marcel Réja, Walter Morgenthaler and Hans Prinzhorn in Europe, but also by Ulysses Pernambucano, Osório Cesar and later Nise da Silveira in Brazil—stood out from this broader field because it made explicit the deep split of the subject that went hand in hand with the language transformations proposed by the modernist artists.

The ideology that has dominated this field and to this day persists in the common sense and practice of some “art therapists,” resisting even among artists, critics and theorists, is that of the madman as a subject capable of “free” expression, devoid of the academic bonds of the professional artist. Although the artistic production by patients of psychiatric institutions has shown to the modernists, between the 1920s and 1950s, sophisticated language variations and possibilities for constructing unconventional modes of representation of the world—that is, unfolding the power of delirium in all its vigor—, their works used to be seen through the lens of the naturalization of the human being “in the brute form.” The isolation and exclusion to which the psychiatric institution system subjected them turned in “freedom” from cultural protocols, and even if it consists of a certain idealization that echoes the figure of the mad genius, the face of Romanticism, it carries the clear violence of denying them full belonging to a culture.

In Brazil, some psychiatrists followed this path, becoming interested in the spontaneous production of patients. Osório Cesar, who worked at the Hospital of Juqueri, in São Paulo, was the one who took this interest further and stimulated, in the 1930s, the contact of artists such as Flávio de Carvalho and Tarsila do Amaral with the works of the inmates. In 1949 he founded in the institution, together with dr. Mário Yahn, the Fine Arts Section,

mundo são plurais, envolvendo sofrimento (e também prazer) de formas únicas, sem que uma norma prévia e universal possa delimitar a “patologia” no denso campo das “paixões” (*páthos*), que lhe fornece a etimologia. Contudo, se o campo do sofrimento grave em saúde mental se refrata assim em mil direções e termina quase por se dissolver na diversidade infinita de “estados” singulares, ele dá a ver, como nenhum outro, algo fundamental: o fato de que a realidade, em alguns “estados do ser”, transforma-se; ela não é, portanto, uma evidência independente de nossas paixões, mas parece ser, em alguma medida, por elas construída. As alucinações e os delírios vividos por muitos de nós demonstram que a própria percepção se constitui ativa e afetivamente a partir de traços, impressões discretas, não sendo simplesmente apreendida sob o modo da reprodução de uma realidade evidente e inquestionável.

Substituir a “loucura” pelo termo *delírio* parece-nos, assim, permitir um alinhamento com a problematização da realidade e da representação operada ativamente por sujeitos que passam por vivências psicóticas. Antes de ser apropriada pelo discurso psiquiátrico como um sintoma, a etimologia da palavra refere-se àquilo que sai dos sulcos do pensamento convencionalmente aceito, o que desvia ou se apresenta como caminho paralelo àquele já estabelecido. O delírio coloca-se, assim, fora dos caminhos do pensamento hegemônico, mas não deixa de ser pensamento, construção sistematizada.

O discurso psiquiátrico tradicional salienta sua distância em relação ao dito “normal”, mas Sigmund Freud veio demonstrar, pelo contrário, seu poder construtivo e curativo. Ele afirmou, já em 1910, que o delírio é um notável trabalho de reconstrução do tecido da realidade que teria sido esgarçado por uma vivência profundamente desorganizadora, no desencadeamento da psicose.³ Não se trata de erro, de desvio a ser eventualmente corrigido, mas sim uma tentativa de (re)construção de realidade de modo processual e único, diante do esgarçamento da ligação afetiva com

o mundo. Com o termo “delírio”, ressalta-se o que o sofrimento psíquico intenso pode produzir como potência política de construção de sujeito e de mundo, inaugurando modalidades diversas de “realidade”.

Ademais, o termo vai além do campo do sofrimento, sendo eventualmente empregado para caracterizar momentos intensos e que podem envolver prazer, alegria, invenção. O delírio pode aparecer na festa, na brincadeira, mas também na rebelião, na revolta contra uma sociedade injusta e violenta. Ele surge no carnaval, por exemplo, suspendendo o lugar social e o gênero de cada um; ou na gíria e na poesia, que retorcem a língua e a fazem dizer outra coisa, transformando-se. Ele aparece e opera, talvez de modo privilegiado, na arte – pois trata-se aí, também, em larga medida, de sair dos sulcos do pensamento convencionalmente aceito e propor outras configurações de realidade.

Na chave do delírio, arte e loucura entrelaçam-se, assim, como campos na cultura em que se *constrói realidade* (pois esta é sempre pouca, sempre a se refazer) e se conformam lugares plurais, nos quais singularidades põem-se em movimento – e em contato.

Arte Moderna e a expressão dos “loucos”

Se a figura do louco e a produção de pacientes de instituições psiquiátricas interessou às vanguardas artísticas da primeira metade do século XX, foi na medida em que a loucura encarnava um potencial de crítica da representação que ia ao encontro das aspirações modernistas. Ao lado da arte de crianças e de artistas *naïfs*, a arte dos loucos – trazida à tona por Marcel Réja, Walter Morgenthaler e Hans Prinzhorn, na Europa, mas também por Ulysses Pernambucano, Osório Cesar e, posteriormente, Nise da Silveira, no Brasil – destacava-se desse campo mais amplo por explicitar a profunda cisão do sujeito que ia de par com as transformações de linguagem propostas pelos artistas modernistas.

A ideologia que dominou esse campo e até hoje persiste no senso comum e na prática de alguns “arteterapeutas”, resistindo mesmo entre artistas, críticos e



which had the collaboration of Maria Leontina for two years, was renamed The Free School of Plastic Arts in 1956 and it worked until around 1979.

Cesar's initiative was in line with the continuing interest of European psychiatrists and artists in patient's works, which finds in the painter Jean Dubuffet, in 1945, the most striking formulation in the term "brute art" – *art brut*, which would best be translated as "raw art" – to name the production of people who would be outside the institutional circuit of art, especially psychiatric patients, characterizing them as those who, exempted from the naturalistic academicism prevailing among professionals, would take everything – theme, rhythm, material, etc. – from themselves, from their "impulses".⁴ By naturalizing the confinement and exclusion of those who produce it, "brute art", understood as a pure and autonomous invention made only for the benefit of those who produce it, even opposes, in Dubuffet's vocabulary, "cultural arts."

Although the Surrealists simultaneously had been sustaining a clear criticism of the psychiatric institutions' system since the 1920s, the artistic world, in general, did not even propose, in the following decades, a direct work with patients, merely incensing their works without reaching to articulate with them a transforming discourse of the exclusion device.

The history of the encounter between art and madness in Rio de Janeiro begins at the same moment, but it must be highlighted as striking and founder of a unique path in relation to the one that was consolidated in Europe. In 1946, Nise da Silveira founded the painting studio at the National Psychiatric Center (later renamed Pedro II Psychiatric Center, now the Nise da Silveira Municipal Health Care Institute), as a discourse against new treatments such as electroshock, insulin shock, and lobotomy. Her emphasis on affection and respect for "clients" (as she proposes to call the interns who participated in the studio) thus marks the role of

Lívia Flores e João Wladimir Bernardes
Carro-coração [Heart car], 2017
 Vídeo realizado com Clóvis dos Santos e Bloco Carnavalesco Império Colonial [Video produced with Clóvis dos Santos and Império Colonial Carnival Block]

teóricos, é aquela do louco como sujeito capaz de expressão “livre”, desprovida das amarras acadêmicas dos artistas profissionais. Apesar de a produção artística realizada por pacientes de asilos psiquiátricos ter mostrado aos modernistas, entre as décadas de 1920 e 1950, sofisticadas variações de linguagem e possibilidades de construção de modos não convencionais de representação do mundo – ou seja, ter desdobrado a potência do delírio em todo o seu vigor –, suas obras costumavam ser vistas pela lente da naturalização do humano “em estado bruto”. O isolamento e a exclusão a que lhes submetia o sistema asilar revirava-se em “liberdade” em relação aos protocolos culturais, e, mesmo que esta consista em certa idealização que ecoa a figura do gênio louco, cara ao Romantismo, ela carrega a violência patente de negar-lhes pleno pertencimento à cultura.

No Brasil, alguns psiquiatras seguiram essa trilha, interessando-se pela produção espontânea de pacientes. Osório Cesar, que trabalhava no Hospital de Juqueri, em São Paulo, foi quem levou mais longe tal interesse e suscitou, na década de 1930, o contato de artistas como Flávio de Carvalho e Tarsila do Amaral com as obras dos internos. Em 1949, ele fundou na instituição, ao lado do dr. Mário Yahn, a Seção de Artes Plásticas, que contou com a colaboração de Maria Leontina por dois anos, foi renomeada Escola Livre de Artes Plásticas em 1956 e funcionou até cerca de 1979.

A iniciativa de Cesar alinhava-se ao interesse continuado de psiquiatras e artistas europeus por obras de pacientes, que encontra com o pintor Jean Dubuffet, em 1945, sua formulação mais marcante no termo “arte bruta” – *art brut*, que seria melhor traduzida como “arte crua” – para denominar a produção de pessoas que estariam fora do circuito institucional de arte, especialmente pacientes psiquiátricos, caracterizando-os como aqueles que, isentos do academicismo naturalista vigente entre os profissionais, tirariam tudo – tema, ritmo, material etc. – de si mesmos, de suas “impulsões”.⁴ Naturalizando o confinamento e a exclusão daqueles que a produzem, a “arte

bruta”, entendida como pura e autônoma invenção feita apenas para o proveito de quem a produz, chega a se opor, no vocabulário de Dubuffet, às “artes culturais”. Apesar de os surrealistas sustentarem simultaneamente, desde a década de 1920, uma clara crítica ao sistema asilar, o mundo artístico em geral não chega a propor, nas décadas seguintes, um trabalho direto com pacientes, limitando-se a incensar suas obras, sem chegar a articular com elas um discurso transformador do dispositivo de exclusão.

A história do encontro entre arte e loucura no Rio de Janeiro começa no mesmo momento, mas deve ser ressaltada como marcante e fundadora de um caminho singular em relação àquele que se consolidava na Europa. Em 1946, Nise da Silveira funda o ateliê de pintura no Centro Psiquiátrico Nacional (depois rebatizado como Centro Psiquiátrico Pedro II, hoje Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira), de saída, como discurso contrário aos novos tratamentos, como o eletrochoque, o choque insulínico e a lobotomia. Sua ênfase no afeto e respeito pelos “clientes” (como ela propõe chamar os internos que participavam do ateliê) marca, assim, o papel da iniciativa como precursora do movimento antimaniacomial e de sua articulação com a arte.

Com esse discurso inovador, o ateliê do Engenho de Dentro instala-se em um contexto já informado pela noção de expressão criativa como capacidade humana a ser estimulada em uma espécie de desenvolvimento pessoal, podendo eventualmente ser utilizada com fins terapêuticos, como já ocorria em algumas iniciativas nos Estados Unidos e na Europa. Tratava-se, nas palavras de Nise, de mobilizar “a surpreendente eficácia da expressão plástica como verdadeira modalidade de psicoterapia”.⁵ Em suas atividades, foi decisiva a presença do jovem artista Almir Mavignier, que era funcionário da instituição psiquiátrica e levou até lá outros artistas, como Abraham Palatnik e Ivan Serpa. Após a primeira exposição de obras dos internos, organizada por Mavignier no Ministério da Educação em 1947, o grande crítico de arte e homem político



Gina Ferreira e Hélio Carvalho

Fora do corpo [Out of the body], 2017

Fragments de relatos escolhidos

da **Estruturação do Self** (1980-2017)

[Fragments of selected stories of the
Structuration of the Self]

Exposição Lugares do delírio [Exhibition view
Places of delirium], Museu de Arte do Rio – MAR

the initiative as a precursor of the anti-psychiatric institution movement and its articulation with art.

With this groundbreaking discourse, the Engenho de Dentro studio is set in a context already informed by the notion of creative expression as a human capacity to be stimulated in a kind of personal development, and to be occasionally used for therapeutic purposes, as was already the case with some initiatives in the United States and Europe. It was about, in Nise's words, mobilizing "the astonishing efficacy of plastic expression as a true modality of psychotherapy"⁵ In her activities, the presence of the young artist Almir Mavignier, who was an employee of the psychiatric institution and brought other artists, such

as Abraham Palatnik and Ivan Serpa, was decisive. After the first exhibition of works by inmates, organized by Mavignier at the Ministry of Education in 1947, the great art critic and politician Mário Pedrosa also began following and attending the studio.

With Pedrosa and the young artists, Nise's studio was configured as a kind of plastic experimentation laboratory, operating close to what is currently sought in the artistic residency initiatives. In contrast to the position of the psychiatrist – who soon became a faithful follower of Carl Gustav Jung's ideas and defended the virtues of the "pure" expression of the unconscious – the critic elaborated and discussed with artists a true critical review of the notion of expression, ripping it from the syntax of inspiration and the mechanical gush of images from the unconscious to make it a rigorous device of decentering from oneself for the sake of the other and the power of art as a construction of the common.

We will not have room here to scrutinize the critical debate and theoretical reflection that make explicit the position of Pedrosa, who, moreover, will remain in tension with that of Nise da Silveira for years, without both of them involved in a public discussion about the issue. Let us just mention that the innovative Pedrosian proposal about expression was naturally articulated with its aesthetic and political ideas, leading to the defense of abstract art. Being underground throughout the assertion of concrete art in the 1950s, it will surface at the end of the decade, with the proposals of the neoconcrete group. The debates between "Paulistas" and "Cariocas"; much more than reaffirming anecdotal characterizations between the two cities have to do, in my view, with the mark that the "madness" of Nise da Silveira's clients impresses upon Pedrosa's thought.

It is especially in the contact with Rafael Domingues that the expression will show the critic a fundamental twist. The artist's work process fascinates him, as he says in a late 1959 text, as a "wonderful and

Mário Pedrosa começou também a acompanhar e frequentar o ateliê.

Com Pedrosa e os jovens artistas, o ateliê de Nise configurou-se como uma espécie de laboratório de experimentação plástica, com funcionamento próximo do que é atualmente buscado nas iniciativas de residência artística. Em contraponto ao posicionamento da psiquiatra – que logo se tornou uma fiel seguidora das ideias de Carl Gustav Jung e defendia as virtudes da “pura” expressão do inconsciente –, o crítico elaborava e discutia com os artistas uma verdadeira revisão crítica da noção de expressão, arrancando-a da sintaxe da inspiração e do jorro mecânico de imagens provenientes do inconsciente para fazer dela um rigoroso dispositivo de descentramento de si em prol do outro e da potência da arte como construção do comum.

Não teremos aqui espaço para esmiuçar o debate crítico e a reflexão teórica que explicitam a posição de Pedrosa, que, de resto, manter-se-á em tensão com a de Nise de Silveira durante anos, sem que ambos assumam uma discussão pública sobre o tema. Mencionemos apenas que a inovadora proposta pedrosiana a respeito da expressão se articulava, naturalmente, com seu ideário estético e político, desembocando na defesa da arte abstrata. Subterrânea ao longo da afirmação da arte concreta nos anos 1950, ela virá à tona no fim da década, com as propostas do grupo neoconcreto. Os debates entre “paulistas” e “cariocas”, muito mais do que reafirmar caracterizações anedóticas entre as duas cidades, dizem respeito, a meu ver, à marca que a “loucura” dos clientes de Nise da Silveira imprime no pensamento de Pedrosa.

É especialmente no contato com Rafael Domingues que a expressão mostrará ao crítico uma torção fundamental. O processo de trabalho do artista o fascina, como ele diz em texto de fins de 1959, como um “*jogo* maravilhoso e autêntico”, no qual se passaria o lápis ou pincel de uma mão à outra, pelas costas, para deixar o braço “correr livremente pelo painel”, na “conclusão de um gesto que vinha de longe”.⁶ A chave da

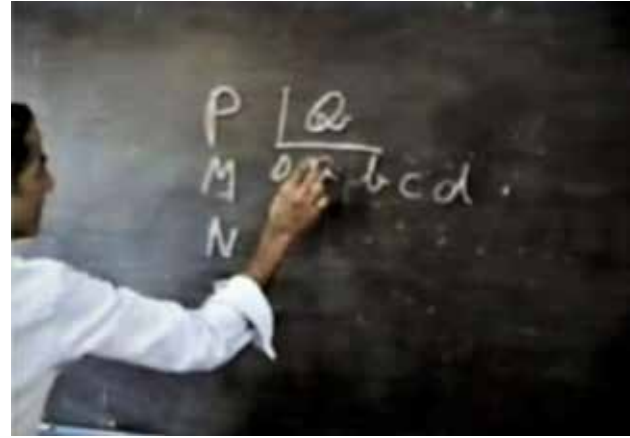
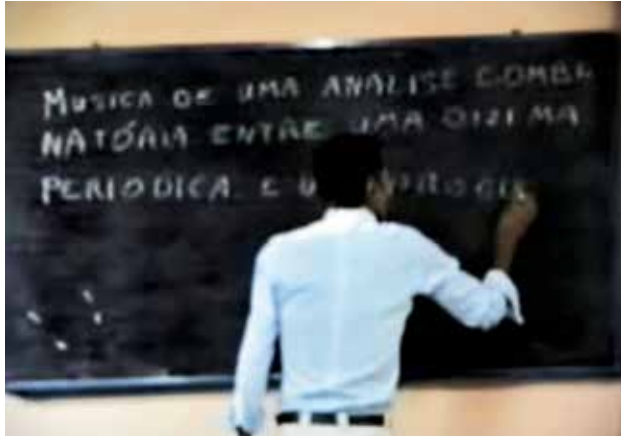
autenticidade “expressiva” é localizada por Pedrosa na dissociação psicótica, em contraste com a afirmação da personalidade do artista que estará em jogo nas propostas tachistas e expressionistas abstratas. É ali, quando o gesto “vem de longe” e não de seu agente – ali, quando se está “fora de si” –, que se trataria de encontrar uma singularidade fundamental, uma *presença* autêntica do sujeito.

Ele afirma assim, de modo único e inovador, a loucura como posicionamento ético de abertura para o *outro em si mesmo* – em um gesto crítico cuja incidência sobre a produção artística fornecerá as bases para a potente afirmação neoconcreta da arte como convite ao outro e reflexão propositiva sobre a alteridade. O surgimento do Neoconcretismo – e com ele, a abertura das vias fundamentais para a produção contemporânea, especialmente no Rio de Janeiro – passa, portanto, pelo Engenho de Dentro, como bem nota Paulo Herkenhoff.⁷ A relação entre arte e loucura assim refez-se, entre os anos 1940 e 1960, em uma articulação inovadora e marcante para a produção contemporânea brasileira. Dela partirão fios que se ramificam e geram novos entrelaçamentos atuantes até hoje, dos quais traremos aqui algumas notícias.

Da Estruturação do Self à Psiquiatria Poética:

Lygia Clark, Gina Ferreira e Lula Wanderley

A prática de Lygia Clark com seu método de *Estruturação do Self*, proposto como processo terapêutico individualizado oferecido em seu apartamento, radicaliza a aproximação da arte ao campo da saúde mental de maneira coerente ao desdobramento da obra da artista, que, desde o início, punha em prática uma quebra da superfície convencional de representação em busca da construção de um espaço vivencial que se acompanha de uma vigorosa problematização do eu.⁸ A *Estruturação do Self* situa-se na fronteira entre terapia e proposição artística e se reinventa a cada sessão, com cada cliente singular, visando atingir o nível anterior à fala e levar a uma elaboração progressiva e estruturante do eu através



authentic *game*” in which one would pass the pencil or brush from one hand to the other behind his back to leave his arm “run freely through the panel” in the “conclusion of a gesture from afar”.⁶ The key to “expressive” authenticity is located by Pedrosa in the psychotic dissociation, in contrast to the affirmation of the artist’s personality that will be at stake in abstract tachist and expressionist proposals. It is there, when the gesture “comes from afar” and not from its agent –there when one is “out of one’s mind” – that one would find a fundamental singularity, an authentic *presence* of the subject.

In this unique and innovative way, he affirms madness as an ethical position of openness to *the other in one’s self* – in a critical gesture whose focus on artistic production will provide the basis for the potent neoconcrete affirmation of art as an invitation to the other and a propositive reflection about otherness. The emergence of Neoconcretism –and with it, the opening of the fundamental pathways for contemporary production, especially in Rio de Janeiro –therefore goes through Engenho de Dentro, as noted by Paulo Herkenhoff.⁷

The relationship between art and madness was thus remade, between 1940 and 1960, in an innovative and striking articulation for contemporary Brazilian production. From it will come threads that

branch out and generate new interweaving still at work today of which we will bring some news here.

From the Structuring of the Self to the Poetic Psychiatry: Lygia Clark, Gina Ferreira, and Lula Wanderley

Lygia Clark’s practice with her method – *Structuring of the Self*, proposed as an individualized therapeutic process offered in her apartment, radicalizes the approach of art to the field of mental health in a manner consistent with the unfolding of the artist’s work, which, from the beginning, put in practice a break from the conventional surface of representation in search of the construction of a living space that is accompanied by a vigorous problematization of the self.⁸ The *Structuring of the Self* is on the borderline between therapy and artistic proposition and is reinvented with each individual client, in each session, aiming to reach the level prior to the speech and lead to a progressive and structuring elaboration of the self through the sensorial experience with simple, homemade objects (called by Clark “relational objects”), which create relationships with the body through texture, weight, size, sound, and movement, triggering the subject’s “affective memory” and fantasies. The method, practiced from 1976 to close to her death in 1988, seems especially effective to the artist with *borderline* cases,

Roberto Garcia

(colaboração de [collaboration of]

Lula Wanderley e [and] Leandro Freixo)

Análise combinatória entre uma dízima periódica e uma progressão geométrica [Combinatorial

analysis between a periodic tithe and a geometric progression], anos 1990 [90’s]

Vídeo [Video], 16’

da vivência sensorial com objetos simples e de confecção caseira (chamados por Clark de “objetos relacionais”), que criam relações com o corpo por meio de textura, peso, tamanho, sonoridade e movimento, desencadeando a “memória afetiva” e as fantasias do sujeito. O método, praticado de 1976 até perto de sua morte, em 1988, parece à artista especialmente efetivo com casos ditos *borderline*, situados na fronteira entre “normalidade” e psicose. “Nunca trate um psicótico como um louco, mas sim como um artista sem bagagem”, dizia Lygia. E completava: “Acho que o verdadeiro ‘doente’ é o neurótico assimilado ao sistema, e considero o ‘borderline’ o sadio que inventa a cultura através da criação.”⁹

Formados por ela no método no início dos anos 1980, Gina Ferreira e Lula Wanderley logo começaram a empregá-lo no campo do tratamento do sofrimento psíquico grave em atendimento individual em consultório e em instituição psiquiátrica.

Gina Ferreira é psicóloga clínica e, antes de aproximar-se de Lygia Clark já havia trabalhado durante cinco anos com Nise da Silveira na Casa das Palmeiras, além de ter trabalhado com Ronald Laing em Londres, em 1980. Após oito meses de processo pessoal de *Estruturação do Self* com Clark, passou a realizá-lo com clientes encaminhados por ela e sob sua supervisão até 1987. É de sua autoria o objeto relacional *Gota de Mel*, que Lygia incorporou a sua própria prática. Mais recentemente, sentiu necessidade de oferecer a *Estruturação do Self* em instituição de serviço público em saúde mental e realizou, de 2014 a 2017, o projeto *Arte, Corpo e Sensibilidade* no Museu de Imagens do Inconsciente. Gina acredita que todos temos, além de um “núcleo saudável”, um “núcleo psicótico”, que nem sempre se manifesta. Segundo ela, a *Estruturação do Self* possibilitaria que esse núcleo incitasse o potencial criativo, pela produção imagética, na busca por soluções diante dos conflitos da vida.

Nesse processo, o papel do proponente, do “terapeuta”, não o coloca necessariamente na posição de “artista”, segundo Gina, que recusa tal caracterização

em seu caso. Longe de nos levar a considerar o método como recurso terapêutico e destacá-lo do campo da arte, sua posição de “não artista” nos parece antes apontar para a radicalização do questionamento e do alargamento das fronteiras da arte como uma das principais características de tais práticas situadas na interseção da arte com os serviços de saúde mental. Neste sentido, diríamos que não apenas uma artista como Lygia Clark, ao propor-se a atuar como “terapeuta”, continua a fazer arte de maneira deslocada, multiplicando seus *lugares* e contaminando-os, como, de forma complementar, uma terapeuta como Gina Ferreira, ao atuar como proponente de processos de *Estruturação do Self*, contamina os lugares da atenção em saúde mental, fazendo arte ali onde ela não seria esperada. Esse duplo movimento de deslocamento ecoa e reduplica o movimento do eu ao revirar-se no outro – tarefa que Lygia atribui ao artista/proponente (“Somos os proponentes; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência/Somos os proponentes: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor”)¹⁰ e que Gina encarna no terapeuta ao fazer dele uma “dobra” que sai “de seu próprio eu para entender a possibilidade de reconstruir minimamente um outro eu.”¹¹

Na articulação desses dois deslocamentos, algo se dobra e reconfigura de modo plural e móvel a cartografia dos terrenos da arte e da loucura – não se trata apenas de pôr no plural seus lugares, mas de instabilizar as fronteiras. Do eu com o outro ao eu *como* outro, revira-se o próprio eu, e, nesse acontecimento, ele só se inscreve fora de si, e assumindo-se como delírio em si (e por toda parte).

Médico de formação, Lula Wanderley, desde muito jovem, trabalhava como artista gráfico. Foi um dos criadores do movimento Nuvem 33, em Recife, nos anos 1970, antes de se envolver com o campo da psiquiatria por meio de Nise da Silveira, que lhe disse para tomar “sua sensibilidade como instrumento de trabalho.”¹² A partir de seu processo pessoal de



Lula Wanderley

Psiquiatria poética [Poetic psychiatry], 2016

(Detalhe de Insônia (eu horizontal × eu vertical), em colaboração com [Insomnia detail (horizontal self vertical self) in collaboration with] Wanderlei Ribamar

Instalação em Lugares do delírio [installation at Places of delirium], SESC-Pompéia, São Paulo, 2018

Foto [Photo] Everton Ballardin

situated on the boundary between “normality” and psychosis. “Never treat a psychotic like a madman, but rather as an artist with no luggage,” Lygia used to say. And she added: “I think the real ‘sick’ is the neurotic assimilated to the system, and I consider the “borderline” the healthy one who invents culture through creation”⁹

Trained by her in the method in the early 1980s, Gina Ferreira and Lula Wanderley soon began to employ it in the field of the treatment of severe psychic distress both in individual care in the office and in a psychiatric institution.

Gina Ferreira is a clinical psychologist and, before approaching Lygia Clark, had worked for five years with Nise da Silveira at the Casa das Palmeiras, and had worked with Ronald Laing in London in 1980. After eight months of a personal process of *Structuring of the Self* with Clark, she began to use it with clients referred by her and under her supervision until 1987. She is the author of the relational object *Gota de Mel* [Honey Drop] that Lygia incorporated into her own practice. More recently, she has felt the need to offer the *Structuring of the Self* in a public service mental health institution and has conducted, from 2014 to 2017, the project *Arte, Corpo e Sensibilidade* [Art, Body, and Sensitivity] at the Museu de Imagens do Inconsciente [Museum of Images of the Unconscious]. Gina believes that we all have, besides a “healthy nucleus”, a “psychotic core” that doesn’t always manifest itself. According to her, the *Structuring of the Self* would make it possible for this nucleus to stimulate the creative potential, through imagery production, in the search for solutions in the face of life’s conflicts.

In this process, the role of the proposer, the “therapist,” does not necessarily place him or her in the position of “artist,” according to Gina, who refuses such characterization in her case. Far from leading us to consider the method as a therapeutic resource and to detach it from the field of art, her position as a “non-artist” seems to us to point rather to the radicalization of

Estruturação do Self e da colaboração com Lygia Clark ao longo da década de 1980, segue aplicando esse método e criando outras proposições sensoriais em seu trabalho terapêutico-poético com pacientes graves no *Espaço Aberto ao Tempo*, serviço que criou com Carmen Lúcia Bragança Sobreira em fins dos anos 1980, no mesmo centro hospitalar que continua abrindo o Museu de Imagens do Inconsciente. A eles, veio se juntar o psiquiatra e escritor Edmar de Souza Oliveira e outros profissionais, além de colaboradores externos, dentre os quais se destacam a bailarina e coreógrafa Angel Vianna e o crítico inglês Guy Brett.

Wanderley denomina *Psiquiatria poética* esse trabalho multifacetado, que se dá de modo singularizado e sempre em colaboração com os pacientes, desenvolvendo proposições individuais ou coletivas e gerando performances, vídeos e objetos, em atividades variadas que compõem a “arquitetura vivencial” do EAT. Trata-se, segundo ele, de “uma prática e uma teoria a partir do encontro”. Lula diz deixar-se “sentir a partir do sofrimento do outro” e criar uma resposta poética propositiva, em um processo clínico-artístico que, muitas vezes, gera resultados terapêuticos e é empregado mesmo em situações de crise aguda. O fundamental na posição do proponente é “um olhar acolhedor” e colaborativo, ao qual são agregados elementos diversos oriundos do campo da arte, dentre os quais a poesia e o cinema, incluindo, eventualmente, proposições de Lygia Clark, tomadas como “instrumento” para a comunicação com os clientes, a fim de gerar acontecimentos singulares, em um processo que vai “acumulando histórias”.¹³

Com Roberto Garcia, por exemplo, em fins da década de 1980, Lula começa a estudar a questão da dízima periódica, que se ligava à ideia de “espirais de memória” formulada pelo cliente em seu delírio. Como mostra o vídeo *Análise combinatória entre uma dízima periódica e uma progressão geométrica* (c. 1990), Garcia começa, então, a fazer pinturas utilizando análise combinatória a partir das dízimas periódicas, usando um sistema que logo transporá

em música, em colaboração com Leandro Freixo. Segundo Wanderley, ao desenvolver esse sistema, o cliente ia ressignificando seu corpo e invertendo um movimento de queda, redirecionando-o para a vida. Podemos dizer que, pela psiquiatria poética, põe-se em marcha, assim, um processo que agrega aos caminhos delirantes apresentados pelo cliente certas ações artísticas que, de alguma maneira, potencializam-no e o tornam colaborativo, realizando a façanha de favorecer dinâmicas relacionais tradicionalmente tidas como inviáveis com pacientes psicóticos. Trata-se, para Lula, de “um diálogo subjetivo, poético, que é terapêutico em si na medida em que a subjetividade que passa entre nós é muito produtiva e poética”.¹⁴

Vemos que essa prática artística é simultaneamente clínica: ela se origina de um profundo conhecimento e vivência da experiência do sofrimento mental grave e busca constituir alianças poéticas com as estratégias delirantes dos próprios clientes, a fim de colaborar na construção de um lugar de sujeito singular, e, no entanto, compartilhado. Por meio de proposições artísticas, a potencialidade de construção de um lugar de sujeito pelo delírio é assim reconhecida, e, talvez, alargada, pela participação de outros (o “terapeuta”, mas eventualmente outros clientes e membros da equipe, e, em alguns casos, o “público” em geral). A arte parece aqui ampliar as possibilidades da clínica ao abrir a singularidade do caminho delirante para a possibilidade de compartilhamento; ao fazê-lo, reconfigura a própria noção de “participação”, tão importante na prática inaugurada por Lygia Clark e outros, como Hélio Oiticica, radicalizando sua incidência no próprio campo da arte.

Em 1994, foi criado, no EAT, com ampla colaboração de membros da equipe e pacientes, o *Grupo de ações poéticas*, que, em 2005, passou a denominar-se *Grupo de ações poéticas: sistema nervoso alterado*, com extensa atuação em performance e música, atualmente prosseguindo na música como *Sistema Nervoso Alterado Jazz Band*, com direção musical de Leandro Freixo.

the questioning and the widening of the frontiers of art as one of the main characteristics of such practices situated at the intersection of art with mental health services. In this sense, we would say that not only an artist like Lygia Clark, in proposing to act as a “therapist”, continues to make art in a displaced manner, multiplying her *places* and contaminating them, but, in a complementary way, a therapist like Gina Ferreira, acting as a proponent of the *Structuring of the Self* processes, contaminates the places of mental health care, making art where art would not be expected. This double movement of displacement echoes and reduplicates the movement of self as it turns into the other – a task that Lygia attributes to the artist/proposer (“We are the proposers; we are the mold; it is up to you to breathe inside that mold: the sense of our existence/We are the proposers: our proposition is the dialogue. Alone we do not exist; we are at your disposal”)¹⁰ and which Gina incarnates in the therapist by making her a “fold” that comes “out of her own self to understand the possibility of minimally reconstructing another self”¹¹

In the articulation of these two displacements, something bends and reconfigures in plural and mobile way the cartography of the fields of art and madness – it is not just a matter of putting their places in the plural, but of disrupting the borders. From the self with the other to the self as the other, the self turns, and in this event, it only inscribes itself outside itself and assuming itself as delirium in itself (and everywhere).

Lula Wanderley, a medical doctor, worked as a graphic artist from a young age. He was one of the creators of the *Nuvem* [Cloud] 33 movement in Recife in the 1970s, before getting involved with the field of psychiatry through Nise da Silveira, who told him to take “his sensitivity as a working tool.”¹² From his personal process of the *Structuring of the Self* and his collaboration with Lygia Clark throughout the 1980s, he keeps on applying this method and creating other sensory propositions in

his therapeutic-poetic work with critically ill patients in the *Espaço Aberto ao Tempo – EAT* [Space Open to Time], a service he created with Carmen Lucia Bragança Sobreira in the late 1980s, in the same hospital center that continues to house the Museu de Imagens do Inconsciente. They were joined by psychiatrist and writer Edmar de Souza Oliveira and other professionals, as well as external collaborators, among which stand out the dancer and choreographer Angel Vianna and the English critic Guy Brett.

Wanderley calls *Poetic Psychiatry* this multifaceted job, which occurs uniquely and always in collaboration with patients, developing individual or collective propositions and generating performances, videos, and objects, in various activities that make up the “experiential architecture” of the EAT. According to him, it is “a practice and a theory from the encounter”. Lula says he allows himself to “feel from the suffering of the other” and create a purposeful poetic response, in a clinical-artistic process that often generates therapeutic results and is used even in acute crisis situations. The fundamental in the proposer’s position is “a welcoming and collaborative look,” to which various elements from the field of art are added, including poetry and cinema, possibly including Lygia Clark’s propositions, taken as an “instrument”: to communicate with clients in order to generate unique events, in a process that “accumulates histories.”¹³

With Roberto Garcia, for example, in the late 1980s, Lula began to study the issue of a periodic tithes, which was linked to the idea of “spirals of memory” formulated by the client in his delirium. As the video *Análise combinatória entre uma dízima periódica e uma progressão geométrica* [Combinatorial analysis between a periodic tithes and a geometric progression] (c. 1990) shows, Garcia then begins to make paintings using combinatorial analysis from periodic tithes, using a system that he will soon transpose into music, in collaboration with Leandro Freixo. According to Wanderley, when

developing this system, the client was reframing his or her body and reversing a downward movement, redirecting it to life. We may say that, through poetic psychiatry, a process is set in motion that adds to the delirious ways presented by the client certain artistic actions that, in some way, leverage it and make it more collaborative, performing the feat of favoring relational dynamics traditionally considered unfeasible with psychotic patients. For Lula, it is “a subjective, poetic dialogue, which is therapeutic in itself insofar as the subjectivity that passes between us is very productive and poetic.”¹⁴

We see that this artistic practice is simultaneously clinical: it originates from a deep knowledge and perception of the experience of severe mental suffering and it seeks to form poetic alliances with the delirious strategies of the clients themselves, in order to collaborate in the construction of a singular and yet shared place of the subject. Through artistic propositions, the potentiality of the delirium in constructing a subject’s place is thus recognized and may be extended, by the participation of others (the ‘therapist’, but possibly other clients and team members, and, in some cases, the “general public”). Art here seems to expand the possibilities of the clinic by opening the uniqueness of the delusional path to the possibility of sharing; in so doing, it reconfigures the very notion of “participation,” so important in the practice inaugurated by Lygia Clark and others, such as Hélio Oiticica, radicalizing its incidence in the field of art itself.

In 1994, the *Grupo de ações poéticas* [Poetic action group] was created in the EAT, with extensive collaboration of staff members and patients, which in 2005 was renamed *Grupo de ações poéticas: sistema nervoso alterado* [Poetic action group: altered nervous system], with extensive action in performance and music, currently pursuing in music as *Sistema Nervoso Alterado Jazz Band* [Altered Nervous System Jazz Band], with musical direction by Leandro Freixo.

À pergunta sobre se seria artista ou terapeuta, Lula Wanderley responde ser um e, uma preposição aditiva. Trata-se de uma não afirmação de lugar:

“É muito difícil. Você tem que oscilar entre duas coisas, está em trânsito. Eu me identifico também com os pacientes, para poder me desidentificar deles, para poder tratá-los. Então eu sou múltiplo, né? Eu fiz um trabalho, chamado *Todo artista é um impostor*, sobre esta multiplicidade do artista, pensando minha posição no EAT.”¹⁵

A *Psiquiatria Poética* não deixa, portanto, de reverberar na atuação constante de Wanderley como artista visual fora do campo psiquiátrico, que foi mantida ao longo de toda sua trajetória e levou a sua participação em numerosas exposições. Talvez seja artificial separá-las tão claramente, pois ambas são facetas de uma mesma densa proposição artística, que Lula explicita na última página de seu livro *O Dragão pousou no espaço*, na qual cita Clark, afirmando “E assim a VIDA lentamente ocupa o lugar do que há muito tempo se chamava ARTE”, para acrescentar: “que ocupa o lugar do que antes se chamava ‘LOUCURA’”.¹⁶ Nesse encadeamento loucura-arte-vida, explicita-se a radicalidade e singularidade de sua proposta: trata-se de transformar a “loucura” em arte, no diapasão da busca vanguardista pelo alargamento do campo da arte em prol da própria vida; e, na transformação incessante do sofrimento em arte e da arte em vida, trata-se de experienciar a alteridade em si e no outro, disseminando no mundo gestos poético-delirantes.

Dentre as ramificações do trabalho de Nise da Silveira no instituto que hoje carrega seu nome, ainda devemos citar, ao lado da continuidade dos ateliês no Museu de Imagens do Inconsciente – atualmente coordenados por arte-terapeutas de maneira bem menos permeada pela presença de artistas atuantes no circuito de arte da cidade –, práticas híbridas de diversidade e mobilidade, como o bloco de carnaval *Loucura Suburbana*, criado em 2001 por Ariadne

Mendes, que congrega pacientes, equipe e moradores dos arredores da instituição e tem atuação significativa no carnaval carioca. Outra iniciativa recente e muito significativa foram a *Universidade Popular de Arte e Ciência* e o *Teatro DyoNises*, coordenados, a partir de 2012, por Vitor Pordeus, médico, pesquisador e ator, tendo ele, infelizmente, encerrado suas atividades na instituição em 2016. A companhia de teatro formada por pacientes e equipe montou espetáculos como *Auto da Paixão da Dra. Nise da Silveira* e *Hamlet*, em cujo processo, apresentado no filme *Stultifera Navis* (2014), dirigido por Dudu Maфра, Pordeus afirma que “o teatro e a poesia são a linguagem do delírio”. No âmbito de ação da Universidade, foram também criados o Hotel e o Spa da Loucura, que trouxeram para o interior da instituição coletivos diversos em arte e mobilização social e política, que realizavam atividades e experiências variadas, entrecruzando públicos diversos. Ressalta-se, nessas experiências, a construção de um notável dispositivo artístico incitador de abertura institucional, produzindo a circulação de pessoas diversas no interior do IMAS Nise da



Nise da Silveira e C. G. Jung na inauguração da exposição do Museu do Inconsciente, por ocasião do II Congresso Internacional de Psiquiatria, Zurique [Nise da Silveira and C.G. Jung at the opening of Unconscious Museum, during the II international Congress of Psychiatry in Zurich], 1957
Foto de [Photo] Almir Mavignier



When asked if he would be an artist or therapist, Lula Wanderley answers that he is one *and*, an additive preposition. It is a no-place statement:

“It is very difficult. You have to swing between two things, you are in transit. I also identify myself with patients, to be able to disidentify myself from them, so that I can treat them. So I’m multiple, right? I did a work, called *Todo artista é um impostor* [Every artist is an impostor], about this multiplicity of the artist, thinking about my position in the EAT.”¹⁵

Therefore, *Poetic Psychiatry* reverberates in Wanderley’s constant acting as a visual artist outside the psychiatric field, which was maintained throughout his career and led to his participation in numerous

exhibitions. Perhaps it is artificial to separate them so clearly, for both are facets of the same dense artistic proposition, which Lula spells out on the last page of his book *O Dragão pousou no espaço* [The Dragon landed in space], in which he quotes Clark, stating: “And so LIFE slowly occupies the place long ago called ART”, then add: “Which takes the place of what was previously called ‘MADNESS’.”¹⁶ In this chaining madness-art-life, the radicality and uniqueness of his proposal is explained: it is a matter of transforming “madness” into art, in the forefront of the avant-garde pursuit of widening the field of art in favor of life itself; and in the incessant transformation of suffering into art and art in life, it is a matter of experiencing otherness in oneself and in the other, disseminating delirious poetic gestures in the world.

Artur Bispo do Rosário

Grande veleiro [Great sailboat]

Madeira, plástico, tecido, metal e linha
[Wood, plastic, fabric, metal and thread],
100 × 155 × 96 cm

> **Semblantes** [Countenances]

Tecido, linha, plástico e metal [Fabric, thread,
plastic and metal], 95 × 150 × 5 cm

Coleção [Collection] Museu Bispo do Rosário
Arte Contemporânea/ Prefeitura da Cidade
do Rio de Janeiro

Fotos [Photos] Rodrigo Lopes



Silveira – especialmente na proposta do *Sarau Tropicacos* pelo coletivo Norte Comum.

Pordeus formula a pergunta fundamental para as proposições artísticas em contexto institucional em saúde mental:

“a arte do manicômio vai romper com os valores instituídos do manicômio ou ela vai reproduzir os valores instituídos do manicômio, que são aqueles da hierarquia, da submissão, da dominação do outro?”¹⁷

“Eu acredito que a arte está no centro desta questão”, prossegue, pois “a arte é o viver, é a relação”. O fundamental, no imbricamento entre arte e saúde mental, seria, portanto, atentar para a qualidade das relações que se aí se desenvolvem – tarefa clínica por excelência e que explicita assim, talvez, sua faceta artística.

Arthur Bispo do Rosário

O reconhecimento da obra de Bispo do Rosário dá-se no início dos anos 1980, inscrevendo-se nos momentos inaugurais do movimento de luta antimanicomial no Brasil. No contexto da denúncia das condições sub-humanas nas quais se mantinham os pacientes nos hospícios, o jornalista Samuel Wainer Filho realiza uma matéria sobre a Colônia Juliano Moreira, que foi ao ar no programa *Fantástico* em maio de 1980. Por meio dessa emissão, o crítico e curador Frederico Moraes teve seu primeiro contato com “a figura de um homem negro, já desgastado pela idade e pela doença, sozinho em meio a uma barafunda de objetos os mais variados, bordando palavras, nomes, datas, imagens”¹⁸ Tal “barafunda” será reconhecida como *arte* pelo crítico, graças, sem dúvida, à ressonância que apresenta com certas

Among the ramifications of Nise da Silveira's work at the institute that bears her name today, we must further mention, along with the continuity of the workshops at the Museu de Imagens do Inconsciente – currently coordinated by art therapists in a much less permeated manner by the presence of acting artists in the city's art circuit –, hybrid practices of diversity and mobility, such as the *Loucura Suburbana* street Carnival group, created in 2001 by Ariadne Mendes, which brings together patients, staff and residents from the outskirts of the institution and has a significant performance in the Rio Carnival. Another recent and very significant initiative was the *Universidade Popular de Arte e Ciência* [Popular University of Art and Science] and the *Dyonises Theater*, coordinated, as of 2012, by Vitor Pordeus, a doctor, researcher, and actor, who unfortunately ended his activities at the institution in 2016. The theater company comprised of patients and staff has put together shows like *Auto da Paixão da Dra. Nise da Silveira* and *Hamlet*, in whose process, presented in the film *Stultifera Navis* (2014), directed by Dudu Mafra, Pordeus states that “theater and poetry are the languages of delirium”. Within the scope of action of the University, the Hotel and Spa of Crazyness were also created, which brought to the interior of the institution diverse collectives in art, and social and political mobilization, which carried out varied activities and experiences, intersecting diverse audiences. These experiences highlight the construction of a remarkable artistic device that encourages institutional openness, producing the circulation of diverse people within the IMAS Nise da Silveira – especially in the proposal of the *Sarau Tropicais* by the collective Norte Comum.

Pordeus formulates the fundamental question for artistic propositions in an institutional context in mental health:

“Will the art of psychiatric institutions break with the instituted values of the

institution or will it reproduce them, which are those of the hierarchy, submission, and domination of the other?”¹⁷

“I believe art is at the heart of this issue,” he continues, because “art is living, it is relationship”. The fundamental thing, in the intertwining between art and mental health, would be, therefore, to pay attention to the quality of the relationships that are developed there – a clinical task par excellence and which thus perhaps explains its artistic facet.

Arthur Bispo do Rosário

The recognition of the work of Bispo do Rosário occurs in the early 1980s, as part of the inaugural moments of the anti-psychiatric institution struggle movement in Brazil. In the context of the denunciation of the subhuman conditions under which patients were kept in mental institutions, journalist Samuel Wainer Filho conducts a story about the Colônia Juliano Moreira, which was aired on the *Fantástico* program in May 1980. Through this program, the critic and curator Frederico Moraes had his first contact with “the figure of a black man, already worn out by age and illness, alone amid a riot of various objects, embroidering words, names, dates, images”.¹⁸ Such a “muddle” will be recognized as *art* by the critic, thanks, no doubt, to the resonance with certain experiences present in the international art scene since the 1960s, such as the use of banal and “poor” elements, and everyday objects, performed by artists linked to movements such as Fluxus in the United States and Arte Povera in Italy. In 1982, Frederico Moraes included Bispo's banners in the exhibition *At the Margin of Life*, which featured in the Rio de Janeiro Museum of Modern Art works by prisoners, inmates of nursing homes, children in rehabilitation institutions and psychiatric patients. In the same year, photographer and psychoanalyst Hugo Denzart made, with funding from the Ministry of Health, the documentary *O Prisioneiro da Passagem* [The Prisoner of the Passage],

which makes Bispo an emblematic figure for the anti-psychiatric institution movement in Brazil.

Moraes proposes to Bispo to hold an individual exposition to present his works, but he refuses, claiming, according to the critic, that “they were only records and he could not be separated from them”.¹⁹ Only after his death in 1989, the exhibition *Registros de minha Passagem pela Terra* [Records of My Journey Through the Earth] was held at Parque Lage, with a significant body of work that then traveled to other Brazilian cities. Despite adopting the term “record” in this title, the difference between this and the notion of “work of art” is thus relativized by the critic himself, insofar as Bishop's works are, at first, presented as the work by a leading artist who “indisputably dialogues with most currents of postmodern art, from the Dada by Marcel Duchamp, to the different trends of post-1950 contemporary art – Pop-Art, New Realism, Conceptual Art, Povera Art and the archaeological aspect of French art”.²⁰ It is important to note that in this “dialogue” it inscribes, in the field of art, a singularity – by giving itself as a record of a trajectory that is confused with the artist's own life, his desires and his tragedy – which heralds a nascent trend in the field of art that will take strength throughout the 1980s with names like Louise Bourgeois. The use of embroidery often appears in the artists of this strand, which, in Brazil, has in Leonilson – who recognizes the direct influence of Bispo in his production – one of his most prominent names.

Occasionally, in the talk of critics and laypeople, there is some identification of Bispo with the figure of the “pure” artist, of the isolated genius, and his work still raises isolated questions about the legitimacy of considering as art a work that was not intentionally constructed as a set of objects intended for an audience, according to the traditional structure of the art circuit. In the face of Bispo's production, however, the question of the expression that underpinned the modernist view of

experiências presentes na cena artística internacional desde os anos 1960, como o uso de elementos banais e “pobres”, e de objetos do dia a dia, realizadas por artistas ligados a movimentos como o Fluxus, nos Estados Unidos, e a Arte Povera, na Itália. Em 1982, Frederico Moraes inclui os estandartes de Bispo na exposição *À Margem da Vida*, que apresentava, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, trabalhos de presidiários, idosos de asilos, crianças internas em instituições de reabilitação e pacientes psiquiátricos. No mesmo ano, o fotógrafo e psicanalista Hugo Denizart realizava, com verba do Ministério da Saúde, o documentário *O Prisioneiro da Passagem*, que faz de Bispo uma figura emblemática para o movimento antimanicomial no Brasil.

Moraes propõe a Bispo a realização de uma individual para apresentar suas obras, mas este recusa, alegando, segundo o crítico, que “eram apenas registros e não poderia separar-se delas”.¹⁹ Somente após sua morte, em 1989, foi realizada a exposição *Registros de minha passagem pela Terra*, no Parque Lage, com um significativo conjunto de trabalhos que, em seguida, fez itinerância por outras cidades brasileiras. Apesar de adotar o termo “registro” nesse título, a diferença entre este e a noção de “obra de arte” é, então, relativizada pelo próprio crítico, na medida em que os trabalhos de Bispo são, de saída, apresentados como a obra de um artista de peso, que “dialoga, de forma incontestável, com a maioria das correntes da arte pós-moderna, desde o Dada de Marcel Duchamp, passando pelas diferentes tendências da arte contemporânea pós-1950 – Pop-art, Novo Realismo, Arte Conceitual, Arte Povera e a vertente arqueológica da arte francesa”.²⁰ É importante notar que, nesse “diálogo”, ela inscreve, no campo da arte, uma singularidade – ao dar-se como registro de uma trajetória que se confunde com a própria vida do artista, em seus desejos e sua tragicidade – que anuncia uma tendência nascente no campo da arte e que tomará força ao longo dos anos 1980 com

nomes como Louise Bourgeois. O uso do bordado não raro aparece nos artistas dessa vertente, que, no Brasil, tem em Leonilson – que reconhece a influência direta de Bispo em sua produção – um de seus nomes mais destacados.

Persiste, eventualmente, na fala de críticos e leigos, alguma identificação de Bispo com a figura do artista “puro”, do gênio isolado, e sua obra ainda gera questionamentos isolados sobre a legitimidade de se considerar como arte uma obra que não foi construída intencionalmente como conjunto de objetos destinados a um público, segundo a estrutura tradicional do circuito de arte. Diante da produção de Bispo, entretanto, não cabe mais a questão da expressão que embasava o olhar modernista sobre a obra dos “loucos”. No contexto de contaminação e crítica da noção de autoria expandidas pela produção artística contemporânea, a obra do paciente da Colônia Juliano Moreira assume outro papel: ela relança e talvez alargue algumas das questões em pauta, ajudando-nos a vislumbrar novas vias de reflexão crítica, especialmente no que diz respeito ao lugar de sujeito que a arte constrói na cultura. De fato, a proposição de Bispo – tomada não como “obra” destacada de seu contexto de produção, mas, em toda a sua complexidade, como *situação* que se constrói em uma série de agenciamentos – acentua uma outra instância, diferente daquela do “gênio” expressivo modernista: aquela que, no Brasil, ganha sua formulação mais potente com a frase de Hélio Oiticica “seja marginal, seja herói”.²¹ A figura do *outsider* nela reaparece em uma posição distinta do estereótipo do gênio fora da cultura (e cuja exclusão do circuito artístico é assim naturalizada). Em chave ética e política, ela se configura como busca do “outro” que a sociedade oprime e exclui a tentativa de deslocamento *para o outro* da própria instância de produção da arte: o “espectador” sendo convidado a tornar-se agenciador, produtor de transformações éticas no mundo.

the work of the “crazy” no longer fits. In the context of the contamination and the criticism of the notion of authorship expanded by contemporary artistic production, the work of the patient of Colônia Juliano Moreira takes on another role: it relaunches and perhaps broadens some of the issues at hand, helping us to glimpse new avenues of critical reflection, especially in relation to the place of the subject that art builds in culture. In fact, Bispo’s proposition – taken not as a “work” detached from its context of production, but in all its complexity as a *situation* built on a series of assemblages – accentuates another instance, different from that of the expressive modernist “genius”: the one that, in Brazil, gains its most potent formulation with the phrase of Hêlio Oiticica “be marginal, be a hero.”²¹ The figure of the *outsider* reappears in a position distinct from the stereotype of the genius outside the culture (and whose exclusion from the artistic circuit is thus naturalized). In ethical and political terms, it is configured as a search for the “other” that society oppresses and excludes in the attempt of displacement to the *other* of the art production instance itself: the “spectator” being invited to become an agent, a producer of ethical transformations in the world.

It is in the context in which Oiticica’s proposition can be seen as a kind of paradigm – whose path is nevertheless marked, from the neoconcrete opening, by Nise da Silveira’s experience and the reflection she incited in Mário Pedrosa – that the Bispo do Rosário *situation* must be examined. She embodies and attempts to shift the production instance to the “marginal” and states that the “museum” can indeed be everywhere, including in a mental hospital. It strongly confirms the broadening of the field of art targeted by the artists themselves, highlighting art from its institutional conditions to an uncertain terrain and with extremely porous borders. The figure of the “crazy” here ends a dense process of questioning and destabilization of the “I” in and through art while radicalizing

its dissemination in punctual events or complex socio-cultural situations that put art out of itself.

But that is saying little. We have to look – at least briefly, given the limits of this essay – on Bispo’s artistic arrangements, which show highly complex singularities, going far beyond the aforementioned use of ‘poor’ materials. Among them, one should stress a remarkable contamination between image and word, bringing, with renewed force, the question of the object in its relation to language, making sensitive the arbitrariness of representation and destabilizing the world. The serialization of objects and the presence of appropriate text fragments, in a kind of parodic fragmentation of any possibility of building unified narratives, oscillate the status of the object and the image, and problematize the “reality”, which seems to be duplicated through apparently mimetic procedures, but in a way that makes the very idea of representation strange.

Bispo’s work seems to lie in the open crack of the world, in the “little reality” (as André Breton puts it) in which we live. It is on this ruined ground that it builds a *work in progress* that entirely coincides with its delirium, if we recognize in this, as we propose here with Freud, a process of reconstruction of reality, which deviates from the dominant representative pathways in favor of the mobile edification of one (other) place to an other-subject. In this sense, if Bispo’s work fuses with the artist’s own life, it does not mean that it represents his personal memories or experiences, simply because it does not consist in *representations* of a given reality, but in an incessant process of (re)presentation – always unfinished because infinite – of a plural world. This operation subverts the classical representational system and especially the subject position upon which it is based: that of the punctual self, the fixed eye embodying a point of view external to the representation. The delirium is a device in which this place is vacant; or rather, the delusional construction does not start from a subject

as its agent, but is a device in which the subject constructs itself simultaneously with objects, images and words, and is mixed with them. It may not be fair to say in this sense that the delirium distorts the world to build a *place* for the subject, as we have done so far. The delirium builds *plural places as a subject*; it gives place to it as an event, refusing its unity and locating it from the start on the ground of the other – or rather *of the others* – in dispersion. With Bispo do Rosário, the relationship between art and madness thus goes, we would say, from *expression to dispersion*.

Therefore, Bispo is his work only to the extent that his infinite work – the world which it builds – presents him to us in the world, while presenting itself *as a world*. This work calls for this life, as Merleau-Ponty says about Cezanne,²² but far from marrying in a unity, life and work here come together in the dispersion, in the schism – fragmentation – that constituted them outside themselves. Through the lens of this work, contemporary art is a foundation of scattered and deviant worlds. In it, the figure of the “crazy” no longer corresponds to that of a *given* schizophrenic, but to the incarnation of *the subject in his schism*.

It is important to stress, in this sense, that Bispo’s artistic production had a micropolitical reach that allowed him, despite the class and racial violence that confined him to a mental institution for much of his life, to keep in touch with events of his time (as a frequent reference in many of his works shows) and building for himself a place of recognition – first, within the institution itself; then out of it. His assemblages are micropolitical and aesthetic at the same time. In addition, the artist’s unstable “muddle” (which in his cells in the colony was always moving elements, problematizing the delimitation of singular works and also rejecting the idea of fixed “installation”) spells out constructive lines of force that may perhaps be taken as one of the strategies of delirium as an aesthetic-political device. Unlike that of the “scene” that usually

É no contexto no qual a proposição de Oiticica pode ser vista como uma espécie de paradigma – cujo trilhamento não deixa de ser marcado, a partir da abertura neoconcreta, pela experiência de Nise da Silveira e a reflexão por ela incitada em Mário Pedrosa – que a *situação* Bispo do Rosário deve ser examinada. Ela encarna e realiza a tentativa de deslocamento da instância de produção para o “marginal” e afirma que o “museu”, de fato, pode estar em toda parte, inclusive em um hospital psiquiátrico. Ela confirma, com força, o alargamento do campo da arte visado pelos próprios artistas, destacando a arte de suas condições institucionais para um terreno incerto e de fronteiras extremamente porosas. A figura do “louco”, aqui, arremata um denso processo de questionamento e instabilização do “eu” *na e pela* arte, ao mesmo tempo em que radicaliza a disseminação desta em acontecimentos pontuais ou complexas situações socioculturais que põem a própria arte *fora de si*.

Mas isso é dizer pouco. Devemos nos debruçar – ao menos rapidamente, tendo em vista os limites deste ensaio – sobre os agenciamentos artísticos de Bispo, que mostram singularidades altamente complexas, indo muito além do uso, já mencionado, de materiais “pobres”. Dentre eles, deve-se destacar uma notável contaminação entre imagem e palavra, trazendo, com força renovada, a questão do objeto em sua relação com a linguagem, tornando sensível a arbitrariedade da representação e desestabilizando o mundo. A seriação de objetos e a presença de fragmentos de textos apropriados, em uma espécie de fragmentação paródica de qualquer possibilidade de construção de narrativas unificadas, fazem oscilar o estatuto do objeto e da imagem e problematizam a “realidade”, que parece ser duplicada através de procedimentos aparentemente miméticos, mas de maneira que torna estranha a própria ideia de representação.

A obra de Bispo parece situar-se na fenda aberta do mundo, no “pouco de realidade” (segundo a

expressão de André Breton) em que vivemos. É sobre esse terreno arruinado que ela edifica um *work in progress* que coincide inteiramente com seu delírio, se reconhecemos neste, como propomos aqui com Freud, um processo de reconstrução da realidade, que se desvia das vias representativas dominantes em prol da edificação móvel de um (outro) lugar para um sujeito-outro. Nesse sentido, se a obra de Bispo confunde-se com a própria vida do artista, isso não significa que ela represente suas memórias ou vivências pessoais, simplesmente porque ela não consiste em *representações* de uma dada realidade, e sim em um processo incessante de (re)*apresentação* – sempre inacabada porque infinita – de um mundo plural. Essa operação subverte o sistema representacional clássico e, especialmente, a posição de sujeito em que se baseia: aquela do eu pontual, do olho fixo a encarnar um ponto de vista externo à representação. O delírio é um dispositivo no qual esse lugar está vago; ou melhor, a construção delirante não parte de um sujeito como seu agente, mas é um dispositivo no qual o sujeito se contrói simultaneamente aos objetos, às imagens e às palavras, e está mesclado a eles. Talvez não seja justo dizer, nesse sentido, que o delírio distorce o mundo para edificar *um lugar* para o sujeito, como fizemos até agora. O delírio constrói *lugares plurais como sujeito*; ele dá lugar a este como acontecimento, recusando sua unidade e situando-o, de saída, no terreno do outro – ou melhor, *dos outros* – em dispersão. Com Bispo do Rosário, a relação entre arte e loucura vai, portanto, nós diríamos, da *expressão* à *dispersão*.

Bispo é a seu trabalho, portanto, apenas na medida em que sua obra infinita – o mundo que ela edifica – o apresenta a nós, no mundo, ao mesmo tempo em que se apresenta *como mundo*. Essa obra pede essa vida, como dizia Merleau-Ponty de Cézanne,²² mas, longe de se esposarem em uma unidade, vida e obra aqui se unem na dispersão, na esquizofrenia – fragmentação – que as constituiu fora delas mesmas.



governs modern representation, following the clear delimitation between its various elements, the establishment of a certain hierarchy between them and the ordering of their relations outlining possible narrative lines, Bispo's construction refuses the establishment of neutral surfaces of representation. The constructed elements merge into space and blend together, preventing the marking of a place for the subject of representation (that of the scene structured by perspective, classically). The subject is confused with the material and is everywhere in this profusion of plural events that are not unified on the scene, but invite us adrift and to the uniqueness of each look, of each moment that is lived next to them. In this sense, Bispo do Rosário makes us glimpse, in contemporary art, the power of delirium as a critique of the representation and opening of deviant and *singular* spatial reconfigurations and narratives – not only in the sense of unique and marked by the one who builds them, but also in the sense that the one to whom they are addressed is invited to set in motion in the work, in a unique and unforeseeable way.

In the same Colônia Juliano Moreira, an art and creation space named Ateliê Gaia is in operation since the 1990s, integrated with the Experimental Culture, Education and Coexistence Pole, administered by the Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea [Bispo do Rosário Contemporary Art Museum]. Having gathered several artists throughout its existence, the group is composed today, in 2019, by Arlindo Oliveira, Clóvis, Gilmar, Jane Almendra, Leonardo Lobão, Luiz Carlos Marques, Patrícia Ruth, Pedro Mota, Sebastião Swaizer and Victor. The museum's curator, Diana Kolker, keeps track of the studio, in the task of encouraging and supporting the artists' production.

Going beyond the walls of the studio, the production of these artists has an impact on the institution itself – it would come, according to Raquel Fernandes, psychiatrist, and director of the Museum, "to mess up... what seemed to be a bit tidy up".²³ With the curator Ricardo Resende, the institution has been investing, in recent years, in the implementation of artists' residencies in this place, which offers the traditional field of artistic production a kind of embodiment

of otherness. "Artists come with a plan, but the place does not allow, the place is unstable, it provokes, it destabilizes," says Resende, marking the institution's power to transform artistic practices and underlining its political impact: "There art has to be thought of – made – horizontally".²⁴

Between art and madness, today, places are plural, always horizontal, tracing delirious lines and articulating the singular to the political element, to art, to life – and to the city, setting in motion and trying to subvert its geopolitics of exclusion.

Arlindo Oliveira

Navegar [Sail], s.d. [undated]
Madeira, plástico e metal [Wood, plastic and metal], 78 × 69 × 12 cm

A jato [By jet], s.d. [undated]
Madeira, plástico e metal [Wood, plastic and metal], 66 × 62 × 50 cm

Coleção [Collection] Museu de Arte do Rio – MAR
Fotos [Photos] Mario Grisolli

Pela lente dessa obra, a arte contemporânea mostra-se uma fundação de mundos dispersos e desviantes. Nela, a figura do “louco” não corresponde mais àquela de *um dado* esquizofrênico, mas à encarnação do *sujeito em sua esquizo*.

É importante ressaltar, nesse sentido, que a produção artística de Bispo teve um alcance micropolítico que permitiu a ele, apesar da violência de classe e racial que o confinou a um hospício por boa parte de sua vida, manter-se em contato com os acontecimentos de seu tempo (como demonstra a referência frequente em muitas de suas obras) e construir para si um lugar de reconhecimento – primeiro, na própria instituição; depois, fora dela. Seus agenciamentos são micropolíticos e estéticos a um só tempo. Ademais, a “barafunda” instável do artista (que, em suas celas na colônia, estavam sempre a movimentar elementos, problematizando a delimitação de obras singulares e recusando também a ideia de “instalação” fixa) explicita linhas de força construtivas, que talvez possam ser tomadas como uma das estratégias do delírio como dispositivo estético-político. Distinta daquela da “cena” que costuma reger a representação moderna, seguindo a delimitação clara entre seus diversos elementos, o estabelecimento de certa hierarquia entre eles e o ordenamento de suas relações a esboçar linhas narrativas possíveis, a construção de Bispo recusa o estabelecimento de superfícies neutras de representação. Os elementos construídos fundem-se ao espaço e se mesclam entre si, impedindo a marcação de um lugar para o sujeito da representação (aquele da cena estruturada pela perspectiva, classicamente). O sujeito confunde-se com o material e está em todos os lugares dessa profusão de acontecimentos plurais que não se unificam em cena, mas nos convidam à deriva e à singularidade de cada olhar, de cada momento que se vive junto a eles. Nesse sentido, Bispo do Rosário nos faz vislumbrar, na arte contemporânea, a potência do delírio como crítica da representação e

abertura de reconfigurações espaciais e narrativas desviantes e *singulares* – não apenas no sentido de únicas e marcadas por aquele que as constrói, mas também no sentido de que aquele a que elas se endereçam é convidado a se pôr em movimento na obra, de forma única e imprevisível.

Na mesma Colônia Juliano Moreira, funciona, desde a década de 1990, o Ateliê Gaia, espaço de arte e criação integrado ao Polo Experimental de Cultura, Educação e Convivência, administrado pelo Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Tendo reunido diversos artistas ao longo de sua existência, o grupo compõe-se, hoje, em 2019, por Arlindo Oliveira, Clóvis, Gilmar, Jane Almendra, Leonardo Lobão, Luiz Carlos Marques, Patrícia Ruth, Pedro Mota, Sebastião Swaizer e Victor. O ateliê conta com o acompanhamento da curadora pedagógica do museu, Diana Kolker, na tarefa de incentivar e oferecer suporte à produção dos artistas.

Indo além dos muros do ateliê, a produção desses artistas tem incidência sobre a própria instituição – ela viria, segundo Raquel Fernandes, psiquiatra e diretora do Museu, “para desarrumar... aquilo que parecia estar um pouco arrumado.”²³ Com o curador Ricardo Resende, a instituição vem apostando, nos últimos anos, na realização de residências de artistas neste lugar, que oferece, ao campo tradicional da produção artística, uma espécie de encarnação da alteridade. “Os artistas vêm com um planejamento, mas o lugar não permite, o lugar é instável, ele provoca, ele desestabiliza”, diz Resende, marcando a potência da instituição em transformar práticas artísticas e sublinhando sua incidência política: “ali a arte tem que ser pensada – feita – na horizontalidade.”²⁴

Entre arte e loucura, hoje, os lugares são plurais, sempre em horizontalidade, traçando delírios e articulando o singular ao político, à arte, à vida – e à cidade, pondo em movimento e tentando subverter sua geopolítica da exclusão.

Quatro mestres da escultura do século XXI

Três luzes e o pé na terra

Paulo Herkenhoff



Four masters of 21st-century sculpture. Three lights and the foot on the ground

Four septuagenarian masters of 21st-century Brazilian sculpture provide games of plasticity that are disparate and bold in their structures. In all of them there is a condition contaminated by architecture and a way of situating in the exhibition space that admits taking their production

as installation-sculpture. In the rococo construction of the Paço Imperial in Rio de Janeiro, in the neoclassical monument of the Praça do Comércio (1820) designed by Grandjean de Montigny, present-day Casa França-Brasil, or in the modern building of the Museum of Modern Art (MAM) of Rio de Janeiro conceived by Affonso Eduardo Reidy, the most spectacular museum space in the country, Lygia Pape, Ivens Machado,

Lygia Pape

Ttéia 1, C, 2003

Instalação na [Installation at]

Galeria Bergamin, SP, 2005

Foto [Photo] Paula Pape

Cortesia [Courtesy] Projeto Lygia Pape

Quatro mestres septuagenários da escultura brasileira do século XXI propiciam jogos de plasticidade, díspares entre si e audaciosos em suas estruturas. Em todos eles há uma condição contaminada pela arquitetura e um modo de se situar no espaço expositivo que admitem tomar sua produção como esculturas-instalação. Na construção rococó do Paço Imperial no Rio de Janeiro, no monumento neoclássico da Praça do Comércio (1820) projetada por Grandjean de Montigny, atual Casa França-Brasil, ou no moderno edifício do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro riscado por Affonso Eduardo Reidy, o mais espetacular espaço museológico do país, Lygia Pape, Ivens Machado, Ascânio MMM e Iole de Freitas instalam uma arquitetura dentro da arquitetura construída em patente diálogo com a espacialidade, o vazio, os materiais e os ângulos de visão oferecidos em cada prédio. “É no fazer que se vai descobrindo”, pondera Ascânio sobre seu trabalho de escultura, uma avaliação aplicável aos três demais.¹ Em todos eles, a instalação não deve ser confundida com efemeridade, posto que podem ser reinstaladas em outras circunstâncias. São provisoriiedades até que encontrem um sítio definitivo, como a *Ttéia* de Pape em seu pavilhão de Inhotim.

No século XXI, a neoconcreta Lygia Pape superou suas relações com o plurissensorial neoconcreto dos *Ballets* ao *Livro da Criação*. No panorama do projeto construtivo brasileiro, no final da década de 1950, Lygia Pape implantou a plurissensorialidade no neoconcretismo, Lygia Clark lançou as bases do conceito de infrassensorialidade e Hélio Oiticica a suprassensorialidade. Agora, sua vontade material do diáfano, do fio de ouro percebido em tramas de luz, quer o mais leve, menos tensão. Suas *Ttéias* se lançam como espaços imantados em estado de sublime desmaterialização e traçam estruturas no espaço com a pura energia lumínica.

Para Merleau-Ponty, a linguagem não apenas “nasce”, mas também é “desenvolvida na obscuridade”.² No início dos anos 1950, seus contemporâneos Zélia Salgado e Franz Weissmann lançavam desenho no espaço através de fios de arame montados como

torres e andaimes. O modelo construtivo das *Ttéias* se sustenta em labirintos de colunas enviesadas. Percebidas como desmaterializadas, as *Ttéias* evocam a *Teoria do Não-objeto* (1960) de Ferreira Gullar, definidas como aquilo que não deixa rastro. Com Pape, as formas livro e dança perdem sua hierarquia e pureza léxica. A legislação e o código – linguagem e língua – são desconstruídos no fluxo de luz e cor.

No oposto das sutilezas das *Ttéias* de Lygia Pape, Ivens Machado é o escultor mais brutalista da geração marcada pela elegância da forma abstrato geométrica (Ascânio MMM, Sergio Carmargo, José Resende, Waltercio Caldas e outros). A rudeza da matéria torna aguda sua vontade de potência que Gaston Bachelard denominaria “vontade material”.³ O construtivismo cru de Ivens Machado vem da virilidade da arquitetura favelar de equilíbrio precário, da construção para além da cota.

O *Dicionário inFormal* na internet define erroneamente que o termo *favelar* indica “deixar muito bagunçado, em desordem”.⁴ Ao contrário, a escultura favelada de Ivens Machado opera nos limites da audácia contra a física, extrai uma beleza nua de cacos de vidro, cimento armado, entulho, toras de madeira, ferro e pedra, sem qualquer recurso ao gosto burguês.

A instalação *Qualas 11* de Ascânio MMM pende no Espaço Monumental do prédio do MAM do Rio de Janeiro como um estranho objeto familiar.⁵ É quase um candelabro, com os reflexos luminosos de seus elos em alumínio, e quase uma cortina, com suas grandes dobras mais ou menos teatrais. É quase um *Penetrável* para mantermos a análise no contexto da formação de Ascânio, sendo, portanto, um quase “ambiente” como no marco histórico das obras e conceitos de Hélio Oiticica. O registro de uma herança compõe sua singularidade. *Qualas 11* aborda a questão do *site specific* ao pensar a obra para o MAM, pois Ascânio compreendeu que o chamado Espaço Monumental, projetado por Affonso Eduardo Reidy para o prédio, ofereceria a dimensão solicitada por *Qualas*. Seu apreço pelo mestre se revela quando declara que:



Ascânio MMM and Iole de Freitas install an architecture within the architecture built in patent dialogue with the spatiality, emptiness, materials and viewing angles offered in each building. “It is in doing that one finds oneself,” ponders Ascânio about his sculpture work, an assessment applicable to the three others.¹ In all of them, the installation should not be confused with ephemerality, as they may be reinstalled under other circumstances. They are provisional until they find a definitive site, such as Pape’s *Tteia* in the Inhotim pavilion.

In the 21st century, neo-concrete Lygia Pape has outgrown her relationships with the multisensory neoconcrete of her *Ballets* to her *Book of Creation*. In the panorama of the Brazilian constructive project, in the late 1950s, Lygia Pape implemented *multisensoriality* in neoconcretism, Lygia Clark laid the foundations of the concept of *infrasensoriality* and Hélio Oiticica the

supersensoriality. Now, her material will of the diaphanous, of the gold thread perceived in light threads, wants the lighter, the less tension. Her *Tteias* are launched as magnetized spaces in a state of sublime dematerialization and trace structures in space with pure light energy.

For Merleau-Ponty, language is not only “born” but also “developed in the dark.”² In the early 1950s, her contemporaries Zélia Salgado and Franz Weissmann launched design into space through wire strands mounted like towers and scaffolding. The constructive model of the *Tteias* rests on mazes of skewed columns. Perceived as dematerialized, the *Tteias* evoke Ferreira Gullar’s *Theory of Nonobject* (1960), defined as that which leaves no trace. With Pape, book and dance forms lose their hierarchy and lexical purity. Legislation and code – language and tongue – are deconstructed in the flow of light and color.

Iole de Freitas

O peso de cada um [The weight of each one], 2015
Aço inox (Stainless steel), 100 × 300 × 140 cm
Coleção da artista [Artist’s collection]
Instalação no Museu de Arte Moderna
[Exhibition view on the Museum of Modern Art], Rio de Janeiro
Foto [Photo] Sergio Araújo

Ascânio MMM

Qualas 11, 2008
Alumínio e argolas [Aluminium and rings],
590 × 560 × 630 cm
Instalação no Museu de Arte Moderna
[Exhibition view on the Museum of Modern Art], Rio de Janeiro
Foto [Photo] Wilton Montenegro



“Reidy era realmente um dos poucos arquitetos interessados na questão arquitetura e sociedade. Niemeyer só se preocupava com o volume e a forma das construções, o programa de arquitetura e a funcionalidade eram questões menores”.⁶

A arquitetura de Reidy contagiou Ascânio. Suas observações aludem à função da arquitetura museológica e à necessidade de seu diálogo receptivo com as exigências espaciais para a circulação e recepção da arte. Ascânio registra a atenção com que a funcionalidade em Reidy é o respeito devido à própria produção simbólica e à responsabilidade do edifício no processo de negociação da arte na esfera coletiva. *Qualas* reconhece o diálogo democrático da arquitetura com a arte e não o reverso autoritário da arquitetura, que força a imposição canônica do gosto pessoal do arquiteto no projeto como medida, controle e censura à liberdade e ao movimento inventivo da arte. Lucy

Lippard afirma que “lugar” é um espaço com memória.⁷ Sendo assim, *Qualas 11* consolida o lugar histórico da trajetória do artista.

Ao discutir sua escultura-instalação *O peso de cada um* (2015), no MAM do Rio de Janeiro, Iole de Freitas trata do *inesperado excelente*,

“quando o material entrega muito mais do que você pede. Neste caso, eu estava trabalhando com chapas de aço imensas, retas, pesando quase uma tonelada cada. Um material muito resistente, industrial. No entanto, vi que, quando uma chapa dessas se ergue, ela mantém seu poder de autopermanência, ou, quando é tensionada, ela perde a memória com facilidade, e não volta ao formato original. Então, que peso é este? É uma reflexão proposta. O peso, quando salta no ar, desaparece. Nestas esculturas, o peso está dissolvido no ato de suspensão ou em delicados pontos de apoio, em pontos de tensão que

In contrast to the subtleties of Lygia Pape's *Tteias*, Ivens Machado is the most brutalist sculptor of the generation marked by the elegance of the abstract geometric form (Ascânio MMM, Sergio Carmargo, José Resende, Waltercio Caldas, and others). The roughness of the matter makes his will for power acute, which Gaston Bachelard would call "material will."³ Ivens Machado's raw constructivism stems from the virility of the precarious balance of the *favelar* architecture, of constructing beyond the limits.

The *Informal Dictionary* on the internet wrongly defines the term *favelar* as "to make it very messy, in disarray."⁴ In contrast, Ivens Machado's favela sculpture operates on the edge of audacity against physics, extracting a bare beauty of shards of glass, reinforced concrete, rubble, logs of wood, iron and stone, without any recourse to bourgeois taste.

Ascânio MMM installation *Qualas 11* hangs in the Monumental Space of the Rio de Janeiro MAM building as a strange familiar object.⁵ It is almost a chandelier, with the luminous reflections of its aluminum links, and almost a curtain, with its more or less theatrical folds. It is almost a *Penetrable*, to keep the analysis in the context of the formation of Ascânio, being, therefore, an almost "environment", as in the historical framework of the works and concepts of Hélio Oiticica. The registration of a legacy makes up its uniqueness. *Qualas 11* addresses the issue of site-specific when thinking about the work for MAM, as Ascânio understood that the so-called Monumental Space, designed by Affonso Eduardo Reidy for the building, would offer the dimension requested by *Qualas*. His appreciation for the master is revealed when he declares that:

"Reidy was really one of the few architects interested in the issue of architecture and society. Niemeyer only cared about the volume and shape of the buildings; the architecture program and functionality were minor issues."⁶

Reidy's architecture contaminated Ascânio. His observations allude to the function of museological architecture and the need for its receptive dialogue with spatial requirements for the circulation and reception of art. Ascânio notes the attention with which Reidy's functionality is the respect due to the symbolic production itself and to the building's responsibility in the process of negotiating art in the collective sphere. *Qualas* recognizes the democratic dialogue of architecture with art and not the authoritarian reverse of architecture, which forces the canonical imposition of the architect's personal taste in design as a measure, control, and censorship of freedom and the inventive movement of art. Lucy Lippard states that "place" is a space with memory.⁷ Thus, *Qualas 11* consolidates the historical place of the artist's trajectory.

When discussing her sculpture-installation *O peso de cada um* [The weight of each one] (2008) at MAM in Rio de Janeiro, Iole de Freitas deals with the excellent unexpected,

"when the material delivers much more than you order. In this case, I was working with huge, straight steel plates weighing almost a ton each. A very tough, industrial material. However, I have seen that when such a plate rises, it retains its power of self-permanence, or when it is tensioned it easily loses its memory and does not return to its original shape. So what weight is this? It is a proposed reflection. The weight, when it jumps into the air, it disappears. In these sculptures, the weight is dissolved in the act of suspension or in delicate support points, in tension points that cause gravity. It is very important to open this space so that the work itself surprises the artist. And this understanding of leaving room for the unexpected is only gained through years of work. As young people, we tend to impose ourselves upon the matter, and along the way we will understand that the work has to impose itself on us."⁸

On a piece by Iole de Freitas:

"This work is almost the matrix of Iole's production. The near tension forms an almost circular line or an almost ellipse. It's almost drawing, an almost pictorial plane with oxidation chemistry, it's almost sculpture in its almost planar dimension. The sweetly crumpled plan is almost a violent Weissmann. It's almost dance. It's almost all just female. It's almost a *pas-de-deux* with Amílcar. The fold, between Oiticica and Clark, is unfolding or redoubling, almost one or almost the other. It is almost installation. It is almost three dimensional, between the second and fourth dimensions. It's almost space and almost thing, almost body, and almost air. It's almost mineral, it's almost gaseous. It is almost weightless. It's almost just mass. It's almost memory, almost trail. It is almost flow. The before is almost now. It is almost pure presence. It is almost time. Everything lies almost still and almost in motion. It is almost a becoming and almost an ontological rest. It's almost performance and almost desire. It is almost body and almost with no organs. It's almost flesh. Everything obeys an almost order and could promise a near mess. It is almost geometry and almost pure gesture. It's almost not knowing, it's almost shapeless. It is almost a feeling of world matter, almost its body. It is almost only weight. The eye almost touches, almost wrinkle, almost smooths. It is almost metaphysical. It is almost soul. It's almost a synthesis of everything – that she did. It is almost nothing. It's almost too much."⁹

Ivens Machado

Instalação [Installation], 2011

Terra, toras de eucalipto e aeromodelo

[Soil, eucalyptus logs, aeromodels]

Instalação na Casa França-Brasil

[Exhibition view at Casa França-Brasil]

Cortesia [Courtesy] Acervo Ivens Machado

Foto [Photo] Pat Kilgore



provocam a gravidade. É muito importante abrir esse espaço para que o próprio trabalho surpreenda o artista. E esse entendimento de deixar espaço para o inesperado só é conquistado com anos de trabalho. Quando jovens, tendemos a nos impor sobre a matéria, e com o tempo vamos entendendo que a obra é que tem de se impor sobre nós”⁸

Sobre uma peça de Iole de Freitas:

“Essa obra é quase matricial da produção de Iole. A quase tensão forma uma linha quase circular ou uma quase elipse. É quase desenho, quase plano pictórico com a química de oxidação, é quase escultura em sua dimensão quase planar. O plano amassado docemente é quase o Weissmann violento. É quase dança. É quase toda só o feminino. É quase um *pas-de-deux* com Amílcar. A dobra, entre Oiticica e Clark, é desdobra ou redobra, quase uma ou quase a outra.

É quase instalação. É quase tridimensional, entre a segunda e a quarta dimensões. É quase espaço e quase coisa, quase corpo e quase ar. É quase mineral, é quase gasosa. É quase sem peso. É quase só massa. É quase memória, quase rastro. É quase fluxo. O antes é quase agora. É quase pura presença. É quase tempo. Tudo está quase parado e quase em movimento. É quase um devir e quase um repouso ontológico. É quase performance e quase desejo. É quase corpo e quase sem órgãos. É quase carne. Tudo obedece a uma quase ordem e poderia prometer uma quase bagunça. É quase geometria e quase puro gesto. É quase não saber, é quase informe. É quase um sentimento da matéria do mundo, quase seu corpo. É quase só peso. O olho quase toca, quase amassa, quase desamassa. É quase metafísica. É quase alma. É quase uma síntese de tudo – que ela fez. É quase nada. É quase muito”⁹

Postais de viajantes

Paulo Herkenhoff



Travelers postcards

Saulo Laudares and Franz Manata reconstituted the São Luiz da Boa Sorte Farm, in Vassouras, as a soundscape between phonics, incidental sounds, and music. They cultivated a tree that bears arbitrary sounds on the sign/signifier/meaning axis. “The linguistic sign does not unite a thing and a name, but a concept and an acoustic image,” explains Saussure.¹ The acoustic ecology of the *place* (space with a history of slavery in the 19th century

coffee farming) – the sound production researches “what it is like to live in a world mediated by virtual experiences, which is still permeated by the memory of tradition.” What is the phonic bias in visual languages? In the face of the historic place, the eye will listen – Manata Laudares ratify Paul Claudel’s aphorism. Plurisensory, like Helio Oiticica, *what they will do is music*, that is, what they do is *sound art*. “*The social role of art has changed*”, synthesized Manata Laudares in their 20 years of “*open programs*,” marked by their

Manata Laudares

After: Nature [São Luiz da Boa Sorte], 2014

Instalação sonora realizada em fazenda no Vale do Café [Sound installation in a farm at Coffee Valley] Deck de madeira, sistema de som, trilha sonora [Wooden deck, sound system and sound track]

> Bernardo Mosqueira fotografado por Ivan Grilo na embarcação “São José III”, entre o porto de Apicum-Açu e a Ilha dos Lençóis, no Maranhão, em setembro de 2013 [Ivan Grilo photographed by Bernardo Mosqueira on “São José III” boat between Apicum-Açu e Lençóis island/ Maranhão, in September, 2013]

Saulo Laudares e Franz Manata reconstituíram a Fazenda São Luiz da Boa Sorte em Vassouras como paisagem sonora, entre a fonética, sons incidentais e a música. Cultivaram uma árvore que frutifica sons arbitrários no eixo signo/significante/significado. “O signo linguístico não une uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica”, explica Saussure.¹ A ecologia acústica do *lugar* (espaço com história de escravidão na lavoura do café do século XIX) – a produção sonora pesquisa “como é viver num mundo mediado por experiências virtuais e é ainda permeado pela memória da tradição”. Qual é o viés fônico nas linguagens visuais? Diante do lugar histórico, o olho escutará – Manata Laudares ratificam o aforismo de Paul Claudel. Plurissensoriais, como Helio Oiticica, *o que farão será música*, isto é, o que fazem é *sound art*. “O papel social da arte mudou”, sintetizaram Manata Laudares nos seus 20 anos de “programas abertos”, marcados pelo interesse no “universo do comportamento e da cultura da música eletrônica”. A psicogeografia da dupla difere da ação de Susan Philipsz que particulariza espaços com seu próprio canto, em nuances e imperfeições da voz, fixa a presença individual na construção arquitetônica sonora do sítio;² já eles operam a escrita do lugar via a multiplicidade de sons, pois são psicogeógrafos sociais em busca de paisagens, tão ficcionais quanto plausíveis, nas especificidades intrínsecas do território geográfico. O duo constrói lugares com rumores atávicos, pseudo-homofonias sonoras, o arrasto metálico de coisas, estalos secos, sons animais demarcatórios, prazeres orgânicos, *reverbs*, fragmentos de atabaques ancestrais batidos, *loops*, balbucios indistintos, notas sintéticas, melodiazinhas ecológicas, índices vocais, lamentos afro-litânicos, vozes plangentes do eito, laudares inconclusos, *pios-eletrônicos*-cantos furtivos, pois tudo reverbera imemorialmente no vale do Paraíba, não por ser som preso entre montanhas, mas por pertencimento fantasmal à história. Uma sucessão do impalpável e do invisível conforma a *Boa Sorte*. Toda paisagem é um *constructo* com composição de

assombrações sonoras e fantasmiais. Ali o imaginário paisagístico não se erige nem coincide com os fatos do real, mas surge invisível a partir deles. Todo paisagista acaba com um manata de lugares. Mais que errar, no entanto, Manata Laudares mentem, porque toda paisagem, inclusive as sonoras, é sempre uma mentira, pois é incoincidente com a natureza. A arte é garantia de sanidade (Louise Bourgeois). A arte acalma, propõem eles, e o projeto é desacelerar o visitante. O desafio “foi transmitir a sensação de toda a fazenda condensada nessa árvore” que assume o compromisso de apresentar *pars pro toto* da Boa Sorte. A fazenda é como o Estácio, pois seu signo sonoro “acalma o sentido dos erros que faço”, como Luiz Melodia canta em *Estácio*, *Holly Estácio*.



Candomblé, Brasil, caos e loucura.³

“Eu entendo essas viagens como processos experimentais de pesquisa”, escreve Bernardo Mosqueira sobre sua experiência de curador-viajante a acompanhar artistas. Ele continua “talvez como laboratórios de visão holística, de vida criativa, de novas éticas. Em todos os casos, meu lugar de atuação sempre foi o de *instigador*. Durante as viagens, éramos guiados por uma curiosidade sem fim – e os imprevistos eram objetos de grande desejo e atenção. Todos os acontecimentos eram perscrutados como



Afonso Tostes

Magia negra [Black magic], circa 1765-2013

Instalação, madeira e granito

[Installation, wood and granite]

Instalação na Casa França-Brasil [Exhibition view at Casa França-Brasil], Rio de Janeiro

> **Sala de trabalho** [Working room], 2013

Ferramentas de metal, uso, tempo e cabos de madeira esculpidos como ossos [Metal tools, use, time and wooden handles carved as bones]

Fotos [Photos] Sergio Araújo

interest in the “*universe of electronic music behavior and culture*”. The psychogeography of the duo differs from the action of Susan Philipsz that particularizes spaces with their own singing, in nuances and imperfections of the voice, fixes the individual presence in the sonorous architectural construction of the site;² they already operate the writing of the place through the multiplicity of sounds, since they are social psychogeographers in search of landscapes, both fictional and plausible, in the intrinsic specificities of the geographical territory. The duo builds places with atavistic rumors, sonic pseudo-homophonies, metallic dragging of things, dry crackling, demarcating animal sounds, organic pleasures, reverbs, beaten ancestral drums fragments, loops, fuzzy babblings, synthetic notes, ecological melodies, vocal indices, Afro-litanic laments, plaintive voices of the plantation, inconclusive laudatories, electronic stealthy tweetsongs, for everything reverberates immemorally in the Paraíba Valley, not

because it is a sound trapped between mountains, but because of its ghostly belonging to history. A succession of the impalpable and the invisible makeup *Boa Sorte*. Every landscape is a construct composed of sound and ghost haunts. There the imaginary landscape does not arise or coincide with the real facts, but arises invisible from them. Every landscaper ends up with a place rogue. More than making a mistake, however, Manata Laudares lie, because every landscape, including the sonorous, is always a lie, because it is inconsistent with nature. The art is a guarantee of sanity (Louise Bourgeois). The art calms, propose them, and the project is slowing down the visitor. The challenge “was to convey the sensation of the whole condensed farm in this tree” which is committed to presenting *pars pro toto* of *Boa Sorte*. The farm is like the *Estácio*, because its sound sign “*calms down the senses of the mistakes I make*”, as Luiz Melodia sings in *Estácio, Holly Estácio*.

Candomblé, Brazil, chaos, and madness.³

“I understand these travels as experimental research processes,” writes Bernardo Mosqueira about his traveling curator experience accompanying artists. He continues “perhaps as the laboratories of holistic vision, of creative life, of new ethics. In all cases, my role has always been that of the *instigator*. During the travels we were guided by endless curiosity – and the unforeseen were objects of great desire and attention. All events were examined as literature or as performances, all elements were considered and questioned as if they were poetry or works of art. Perhaps it is the way of understanding culture as life that allows us to see life and art in much the same way as if one were always impregnated with the other, or even *pregnant* by the other. Everything we lived was experienced and interpreted simultaneously in its many dimensions, its multiplicities, its infinite folds, and crossings. Outside of our usual contexts, we abdicated everyday temporality and spatiality, left behind the rigidity of everyday feeling

literatura ou como performances, todos os elementos eram considerados e questionados como se fossem poesia ou trabalhos de arte. Talvez seja a forma de entender cultura como vida que nos permita ver vida e arte mais ou menos da mesma maneira, como se uma sempre estivesse impregnada da outra, ou mesmo preña da outra. Tudo que vivíamos era experimentado e interpretado simultaneamente em suas muitas dimensões, por suas multiplicidades, com suas infinitas dobras e atravessamentos. Fora de nossos contextos habituais, abdicávamos da temporalidade e da espacialidade cotidianas, deixávamos para trás a rigidez do sentir e do pensar do dia-a-dia e mergulhávamos em universos encantados – e nunca algo foi tão real. Do meu ponto de vista, sempre senti como um privilégio gigante poder viver isso com os artistas. Nas viagens, eu ficava todo o tempo apontando e ressaltando elementos ou acontecimentos que poderiam ter relação com alguns interesses, pesquisa, projeto ou trabalho dos artistas. A intensidade das experiências se dava sobretudo pela densidade de encontros que nos forçavam a pensar o que antes era impensável, pela força dessa maré de significações. Durante aqueles períodos, eu me tornava um outro que estimulava cada um deles a ir além de seus limites. Do mesmo modo, eles me levavam para além de mim. A experiência com Afonso foi fundamental para que eu me iniciasse no candomblé; com Ivan, foram fundamentais para os caminhos de minha relação com o Brasil. Mazza me fez fazer as pazes com o caos e com a loucura.”

Bernardo Mosqueira: sobre a instalação *Articulação* (2013) de Afonso Tostes:⁴

“Eram mais de cem peças longas de madeira resistente ao tempo e à chuva. Havia décadas, estavam empilhadas no canto de uma fazenda próxima à cidade de Juiz de Fora. Eram as colunas, os baldrames,



as travas de segurança e as tábuas do assoalho de um paiol construído há 250 anos na Fazenda Bom Retiro, em Chapéu D’Uvas. Pareciam respirar, e quase era possível ouvir o som preso, cativo, contido em suas ranhuras. O continente, ali silente, era negro. Percebendo a força contida nos veios da madeira, fomos, aos poucos, aproximando-nos cada vez mais do tronco, até percebermos que estávamos dentro da boca de Zumbi. O paiol havia sido construído por escravos e que, por eles, foi, durante mais de um século, continuamente preenchido e esvaziado com toneladas de milho. O Brasil é considerado por muitos como a nova nação de Xangô



and thinking, and plunged into enchanted universes – and never something had been so real. From my point of view, I have always felt like a giant privilege to be able to live this with the artists. During the travels, I have kept pointing and highlighting elements or events that might have to do with some interests, research, project or work of the artists. The intensity of the experiences was mainly due to the density of the encounters that *forced us to think* of what was previously unthinkable, by force of this tide of meanings. During those times, I became *another* who spurred each one of them to go beyond their limits. In the same way, they took me beyond myself. The experience with Afonso was crucial for me to get initiated in candomblé; with Ivan, it was fundamental to the ways of my relationship with Brazil. Mazza made me make peace with chaos and madness”

Bernardo Mosqueira: On the installation *Articulation* (2013) by Afonso Tostes:⁴

“There were more than a hundred long pieces of weather and rain resistant wood. For decades, they had been stacked in the corner of a farm near the city of Juiz de Fora. They were the columns, the foundations, the safety locks and the floorboards of a storeroom built 250 years ago at Bom Retiro Farm, in Chapéu D’Uvas. They seemed to breathe, and you could almost hear the trapped, captive sound contained in their grooves. The continent, silent there, was black. Realizing the power contained in the shafts of the wood, we slowly moved closer and closer to the trunk until we realized that we were inside Zombie’s mouth. The barn had been built by slaves, and for over a century it had been continually filled and emptied with tons of corn by them. Brazil is considered by many to be the new nation of Xangô because the first axés that have arrived in our country were axés of Xangô: the symbol of Xangô is the (double-sided) ax. In consultation with Orunmilá, we found that

Xangô pointed a way for our research and was happy to have this exhibition dedicated to him, to all the orixás and to the black people. Xangô is the orixá of fire, of life, and he is not where death is. His strong presence also indicated that this exhibition recalls the death of all slaves that suffered violence and were executed in Brazil, but the exhibition is also full of the fire and life necessary for the current struggles of the black people in our country. Positioning this barn in front of the eyes of society, unveiling the memory of slavery in Brazil, shares the desire for direct action in the collective memory and, therefore, in the redesign of our democracy. Being culture the set of instruments disposed to symbolic mediation that enables approaches to the real, these objects allow us, by perceiving them as extensions and enlargements of body functions, to find criticism of the social contracts that direct these movements. It is, therefore, a sign of hypertelic social contracts fully willing to maintain

pelo fato de os primeiros axés chegados em nosso país terem sido axés de Xangô: o símbolo de Xangô é o machado (de dois lados). Em consulta com Orunmilá, descobrimos que Xangô apontava um caminho para nossas pesquisas e que estava feliz em ter esta exposição dedicada a ele, a todos os orixás e ao povo negro. Xangô é o orixá do fogo, da vida, e não está onde a morte está. Sua presença tão forte indicava, também, que esta exposição recorda a morte de todos os escravos violentados e executados no Brasil, mas que ela é plena do fogo e da vida necessários às atuais lutas do povo negro em nosso país. Posicionar esse paiol à frente dos olhos da sociedade, desvelando a lembrança da escravidão no Brasil, comunga da vontade de ação direta na memória coletiva e, portanto, no redesenho de nossa democracia. Sendo cultura o conjunto de instrumentos dispostos à mediação simbólica que possibilita abordagens do real, esses objetos nos permitem, ao percebê-los como extensões e ampliações das funções do corpo, encontrar críticas aos contratos sociais que direcionam esses movimentos. É, portanto, sinal de contratos sociais hipertélicos pleno em vontade de manutenção de laços de exploração. Mesmo que sejamos capazes de reconhecer que existem recentes vitórias para a população negra brasileira, o legado escravocrata ainda é forte demais, e esta exposição deseja poder anunciar mais. Mãe Beata de Iemanjá, uma personalidade do Candomblé no Brasil, Yalorixá líder do terreiro Ilê Omi Oju Aro a primeira música foi tocada para os eguns (mortos) ligados ao paiol. Gerações violentadas e dois séculos depois, o paiol foi desmontado. A grande força de Tronco vem do reconhecimento

Alexandre Mazza

No deserto, o oásis somos nós [In the desert, we are the oasis], 2016

Monitor de LED, moldura de madeira, vídeo (loop)

[LED monitor, wooden frame, video(loop)]

Cortesia [Courtesy] Galeria Luciana Caravello

de que o trabalho que apresentamos é fruto de uma demanda social estritamente ética.”

Bernardo Mosqueira: sobre Alexandre Mazza no projeto *No deserto, o oásis somos nós* (2016) no deserto de Atacama:

“Mesmo o início surgiu da linguagem. Houve sempre ação, criação e transformação – simultaneamente. Ainda antes do tempo, já havia tudo em potência e como chance de sentido. O Universo já nasceu da vagina dessa mulher-linguagem enquanto paria outra versão de si mesma, parturiente de uma nova Universo que seguiu o fluxo dessa constante gestação da Universo, dando à luz a cornucópia de cornucópias.⁵ Por um momento, acreditamos que onde não havia água, não poderia haver vida, lucidez, fertilidade ou vaidade. Visitamos o Pico da Loucura, subimos no mastro do perigo, batemos cabeça a Xangô no pé do poderoso Vulcão Licancabur; pensamos que talvez não voltaríamos nem ao Rio, nem ao normal. Porém, juntos, pudemos entender que no deserto o oásis somos nós: feitos 70% por água, carregamos conosco tudo o que nela pode haver. Numa tarde, à sombra de uma duna, percebemos que uma das integrantes de nossa equipe, a Falta, ardia em febre. A temperatura do corpo da Falta aumentou tanto que ela queimou à frente de nossos olhos. De suas cinzas, 3 ovos de pedra cintilante surgiram. Para que eles não dormissem, tocamos sinos e lambemos um holograma de alta tecnologia que reproduzia os poderes da Universo. Quando caímos no sono, o tempo fez seu papel e a Aurora chocou os ovos para que nascesse a entidade que procurávamos.”

“Importa muito onde alguém nasceu, para a pessoa em si – para mim, ter nascido no Rio de Janeiro, no Brasil, em 1980. Importa o fato da minha língua materna ser o português do Brasil, da minha cognição ter se formado nesta língua.”

ties of exploitation. Even if we are able to recognize that there are recent victories for the Brazilian black population, the slavocratic legacy is still too strong, and this exhibition wishes to be able to announce more. Mother Beata de Iemanjá, a Candomblé personality in Brazil, Yalorixá leader of the terreiro Ilê Omi Oju Aro presented first song at the vernissage for the eguns (dead) linked to the barn. Many generations have suffered violence and two centuries later the barn was dismantled. The great strength of the Trunk comes from the recognition that the work presented is the result of a strictly ethical social demand.”

Bernardo Mosqueira: about Alexandre Mazza in the project *In the desert, we are the oasis* (2016) in the Atacama desert:

“Even the beginning came from language. There has always been action, creation, and transformation – simultaneously. Even before the time, everything was already in power and as a chance for meaning. The Universe has been born from the vagina of this woman-tongue while giving birth to another version of herself, parturient of a new Universe that followed the flow of this constant gestation of the Universe, giving birth to

the cornucopia of cornucopias.⁵ For a moment, we believed that where there was no water, there could be no life, lucidity, fertility, or vanity. We visited the Peak of Madness, climbed the mast of danger, bumped head to Xangô at the foot of the mighty Licancabur Volcano; we thought we might not return to Rio nor to normal. However, together we could understand that in the desert we are the oasis: 70% made of water, we carry with us all that there may be in it. One afternoon, in the shadow of a dune, we noticed that one of our team members, the Lack, was burning with fever. The Lack’s body temperature increased so much that it burned in front of our eyes. From its ashes, 3 eggs of sparkling stone appeared. Lest they sleep, we rang bells and licked a high-tech hologram that reproduced the powers of the Universe. When we fell asleep, time played its part and Aurora hatched the eggs to give birth to the entity we were looking for.”

“It matters a lot where someone was born, to the person himself – for me, to be born in Rio de Janeiro, Brazil, in 1980. It matters that my mother tongue is Brazilian Portuguese, that my cognition was formed in this language.”

Alice Miceli is the cartographer of evil, of the infinite human ability to engender the terrible, to mount disasters and *plagues in abundance*, to wage war with no ethical limit and to commit crimes against humanity. Her travels explore borderless territories, from risk and horror to amputees and cancerous factories, to the two million deaths by the Khmer Rouge in Cambodia, to the radioactive contamination of Chernobyl, to the active and lethal minefields in Angola and Colombia. Miceli travels to the hells invented by man. She exposes what one does not want to see, what is uncomfortable to think about. Miceli did not come to beautify the world. It would be better to assign all this to the archives in the logic of forgetting, as Jacques Derrida argues,⁶ but the artist produces a memory of the obstructed by the power and of the psychically repressed.

Alice Miceli’s historiographic method searches for existing images (for example, of people fleeing from dread) and produces another. A nuclear reactor exploded in 1986 at Chernobyl. From 2007 to 2010, Miceli documented the radiation tragedy using lead *pin-hole* cameras and autoradiography to record the remaining radioactivity on trees and log houses in the Chernobyl Exclusion Zone. The film



Alice Miceli

Projeto Chernobyl, série documental, imagem #BW31 [Chernobyl Project, documentation series, image #BW31], 2007-2010
Impressão digital sobre papel [Digital print on paper], 30 × 40 cm

> **Em profundidade – campos minados / série de Angola #12** [In depth – mined camp / Angola #12], 2018
Impressão em pigmento mineral sobre papel Hahnemulle Matte [Print with mineral pigments on Hahnemulle Matte paper]
ed 1/5 +1PA, 110 × 72 cm



Alice Miceli é a cartógrafa do mal, da infinita capacidade humana em engendrar o terrível, de montar desastres e flagelos em abundância, de fazer guerras sem limites éticos e de praticar crimes contra a humanidade. Suas viagens exploram territórios sem fronteiras, do risco e do horror às fábricas de amputados e de cancerosos, aos dois milhões de mortos pelo Khmer Vermelho no Camboja, à contaminação radioativa de Chernobyl, aos campos de minas ativas e letais em Angola e na Colômbia. Miceli viaja aos infernos inventados pelo homem. Expõe o que não se quer ver, o que é incômodo pensar. Miceli não veio para embelezar o mundo. Melhor seria consignar tudo isso aos arquivos na lógica do esquecimento, como argumenta Jacques Derrida,⁶ mas a artista produz memória do obstruído pelo poder e do recalcado psiquicamente.

O método historiográfico de Alice Miceli busca imagens existentes (por exemplo, de fuga das pessoas sob pavor) e produz outra. Um reator nuclear de Chernobyl explodiu em 1986. De 2007 a 2010, Miceli documentou a tragédia, por meio da radiação, usando câmeras *pinhole* de chumbo e autorradiografia, para registrar a

radioatividade remanescente na Zona de Exclusão de Chernobyl em árvores e casas de madeira. O filme utilizado não era sensível à luz, só aos raios gama, não visíveis pelo olho humano. Após meses de exposição, os filmes foram sensibilizados pela radioatividade ainda existente em vários pontos.⁷ Luiz Camillo Osorio vê em Miceli a crença na “potência não ilustrativa da imagem, a imagem alegórica para Benjamin, ou quiçá o sublime para Lyotard.”⁸ Como Primo Levi e Alain Resnais, a artista pensa que a poesia depois de Auschwitz é “não só possível como necessária”, pois não crê que exista um ‘irrepresentável’ absoluto. Miceli atua onde o humanismo falhou, aqui entendido não como mera decepção idealista, mas como aquele “humanismo do outro homem” de Emmanuel Levinas.⁹ Miceli opera com irrenunciável olhar pela intempestividade do humanismo reivindicada por Levinas, o humanismo simplesmente é, e diante de situações extremas da vida nua, sua urgência conceitual e política independe da avaliação escapistas de seus significados. O discurso do humanismo e a arte se tornam então imprescindíveis.



Arthur Omar

Retire o centro e terá um universo, da série **Antropologia da face gloriosa** [Take away the center and you will have an universe, from Anthropology of the glorious face series], 1973/97
Fotografia [Photograph], 100 × 100 cm

> **Brinco de pérolas nº 1,** da série **Um olhar e sete pérolas** [Pearls earrings n. 1, from A look and seven pearls series], 2016-2018
Fotografia [Photograph], 100 × 100 cm

Os cavalos de Goethe nº 43, da série **Bouskashi,** 2002-2009 [Goethe's horses, n. 43 from Bouskashi series]
Fotografia [Photograph], 120 cm × 180 cm
Livro *Viagem ao Afeganistão* [from the book *A Trip to Afghanistan*], São Paulo: Cosac Naify, 2010

Os cavalos de Goethe nº 21, da série **Bouskashi,** 2002-2009 [Goethe's horses, n. 21 from Bouskashi series]
Fotografia [Photograph], 120 cm × 180 cm
Livro *Viagem ao Afeganistão* [from the book *A Trip to Afghanistan*], São Paulo: Cosac Naify, 2010

used was not sensitive to light, only to gamma rays, not visible to the human eye. After months of exposure, the films were sensitized by the radioactivity still present at various points.⁷ Luiz Camillo Osorio sees in Miceli the belief in “the non-illustrative power of the image, the allegorical image for Benjamin, or perhaps the sublime for Lyotard.”⁸ Such as Primo Levi and Alain Resnais, the artist thinks that poetry after Auschwitz is “not only possible but necessary” since she does not believe that there is an absolute ‘unrepresentable’. Miceli acts where humanism has failed, understood here not as a mere idealistic disappointment, but such as that “humanism of the other man” by Emmanuel Levinas.⁹ Miceli operates with an indispensable eye for the timelessness of humanism claimed by Levinas, humanism simply is, and in the face of extreme situations of bare life, its conceptual and political urgency is independent of the escapist assessment of its meanings. The discourse of humanism and art then become indispensable.

Nothing to the spurt of images, sounds, and concepts of Arthur Omar’s imaginary adventure. “Verb and figure do not separate

in this practice (and this theory):”¹⁰ He is a Warburgian artist from *Dreams and ghost stories* to his mental travels. Even if he visits places and instances – Afghanistan (*Journey to Afghanistan*), the Amazon, the abrupt passage of the Matição quilombo¹¹ to the Borel hill, *Inferno* [Hell] and memory in *Tristes Trópicos* [Sad Tropics], the Carnival (*Antropologia da face gloriosa and Resurreição* [Glorious Face Anthropology and Resurrection]) and the *Tambores do Brasil* [Brazil Drums]—his travel is a flow (*Procissão de raízes conduzindo o brilho da consciência* [Root Procession Leading the Brilliance of Conscience]) and the rapture is poetic – “everything is silent in the face of ecstasy.” Arthur Omar = Eisenstein and Bataille. “Ecstasy is a violent experience. Cinema has a shaking nature, it has a shock element,” he says. Arthur Omar, himself, does not contain his self. Slaughters the look with forms of image perception, invents audiovisual dramas based on violence and ecstasy. “A documentary image must be deconstructed to create new visual impacts on the viewer. I want to decrease the information rate to expand the emotion rate,” he says.¹² He shakes the viewer on travels to stories of fury. *Massaker* (1999) deals with the recording of Michael Jackson’s clip in Dona Marta hill¹³ and the traveler is accompanied by a German punk band, machine-gun bursts and a samba school drums. The arrival of the singer’s film paraphernalia at the slum is a massacre by the *entertainment* industry capital. The agonistic title *Resurrection* refers to the terrible impossibility of ecstasy, atonement, and catharsis before those executed without mercy. The victim of trial by the heads of the enemy traffic faction is as defenseless as a Jew in the Holocaust. These are territories outside the rule of law. The vision of the terror of tortured bodies on tires to be burned is never to forget.

Italo Calvino needed 55 fictional cities to walk in fantasy through human experience.¹⁴ To Miguel Rio Branco it took just one – *Maldicidade*, which exposes the endless immanence of evil to the eye



Nada para o jorro de imagens, sons e conceitos da aventura imagética de Arthur Omar. “Verbo e figura não se separam nessa prática (e dessa teoria).”¹⁰ É um artista warburguiano desde *Sonhos e histórias de fantasmas* às suas viagens mentais. Mesmo que visite lugares e instâncias – o Afeganistão (*Journey to Afghanistan*), a Amazônia, a passagem abrupta do quilombo de Matição¹¹ ao morro do Borel, o Inferno e a memória em *Tristes trópicos*, o carnaval (*Antropologia da face gloriosa* e *Ressureição*) e os *Tambores do Brasil* – sua viagem é fluxo (*Procisão de raízes conduzindo o brilho da consciência*) e o arrebatamento é poético – “tudo se cala diante do êxtase”. Arthur Omar = Eisenstein e Bataille. “O êxtase é uma experiência violenta. O cinema tem uma natureza de abalo, tem um elemento de choque”, avalia. Arthur Omar, ele mesmo, não se contém. Massacra o olhar com formas de percepção da imagem, inventa dramas audiovisuais pautados em violência e êxtase. “Uma imagem documental deve ser desconstruída para criar novos impactos visuais no espectador. Quero diminuir a taxa de informação para expandir a taxa de emoção”, diz.¹²

Ele abala o espectador em viagens a histórias de fúria. *Massaker* (1999) trata da gravação do clip de Michael Jackson no Morro Dona Marta¹³ e o viajante é acompanhado por uma banda punk alemã, rajadas de metralhadora e uma bateria de escola de samba. A chegada da parafernália cinematográfica do cantor à favela é um massacre pelo capital da indústria do *entertainment*. O título agônico *Ressureição* remete à terrível impossibilidade de êxtase, expiação e catarse diante dos executados sem misericórdia. A vítima do julgamento pelos chefes da facção inimiga do tráfico está tão indefeso quanto um judeu no Holocausto. São territórios fora do império da lei. A visão do terror dos corpos torturados sobre pneus a serem queimados é para nunca se esquecer.

Ítalo Calvino precisou de 55 cidades fictícias para andejar em fantasia através da experiência





Arthur Omar

Dionísia n.º 3, da série Antropologia solúvel

[Dionysic n.3, Soluble Anthropology series], 2005-2017

Fotografia [Photograph], 120 x 367 cm





Miguel Rio Branco

Bar do Beto [Beto's bar], 1976
Amaú turnaround, 1983

> Mandog / Dogman, 1979

p. 274

Olhando-me com flores amarelas
na cama [Looking at me with yellow
flowers on bed]

Centro de triagem, uma avenida
chamada Brasil [Sorting center, an
avenue called Brazil]

p. 275

Hole in the wall, 1993

Bola de cristal e cega [Crystal ball
and blind woman], 2005
Fotografia [Photograph]

and crosses social times and cultures in various economic stages, especially in the uncontrolled process of urbanization and the insane praise of the cannibal metropolis. As the Biblical curse of the second plague of Egypt (the invasion of frogs), photography has become ubiquitous in the global economy. Rio Branco's counter-Malthusianism hates the proliferation of people and images because it is the curse of contemporary man.

Miguel Rio Branco's *corpus* invites to a convulsive journey through misleading subjectivities – *beauty is convulsive or is not* (Breton). What distinguishes him on the world stage is the elegant (but unapproachably raw) image, technically refined (for the perverse demolition of taste), in a refined aesthetics as abscesses of the cruel, sexy look in the material sign, for the cursed city is populated by bodies. One cannot interrupt the travel through *Maldicidade* because Rio Branco is seductive, but, like the female spider, he devours the object of desire after copulation. He is the hacker of the wicked, the demeaning of the mediocre and of the average. His silver bullet is the right blow of the boxer without an arm.

In *Maldicidade*, hell is the other – as in Sade (“there is no other hell for man but the stupidity or wickedness of his fellows”) and in Sartre's synthesis (“l'enfer sont les autres”). *Lupus est homo homini lúpus* (man is the wolf of man – aphorism

by Plautus, Hobbes and Rio Branco), man is the disease of the world (Erasmus Carlos). In this endless metanarrative, each rectangle of Rio Branco is the whole cursed city. The only possible double of *Maldicidade* may be the production of Dado Moriyama, his São Paulo in shadow, obscure and socially unhygienic.¹⁵

This Miguel Rio Branco is a Nietzschean from *The will to power* that has his method of representing the cursed part of the world.¹⁶ Like the philosopher, he does not hesitate to mercilessly draw the suffering, the desolation, and the indignities of those who work in the *Maldicidade*. Nietzsche wishes those who worry him to remain alienated in their self-indulgence, to live the torture of self-distrust, the disaster of the vanquished. He declares that he has no mercy for them because he wishes them the only thing that can prove that someone is worthy of something or not – that is, to survive. However, Rio Branco, the pseudo-heinous, can be supportive of the underprivileged of society, the shattered by the power. In the images, a hole in a medieval wall in Barcelona or a glass sphere in Tokyo sees us, in reversibility in the molds of Merleau-Ponty.¹⁷ To paraphrase Didi-Huberman, there is something in these images that we see ourselves, but also something that targets us.¹⁸ Miguel Rio Branco's imaginary is an ordeal to the Other and to himself, for there is a strict *ethos* in *Maldicidade*.

humana.¹⁴ A Miguel Rio Branco, bastou uma: *Maldicidade*, que expõe ao olhar a interminável imanência do mal e atravessa tempos sociais e culturas em estágios econômicos diversos, sobretudo no descontrolado processo de urbanização e no insano elogio da metrópole canibal. Como a maldição bíblica da segunda praga do Egito (a invasão das rãs), a fotografia se tornou onipresente na economia global. O contra malthusianismo de Rio Branco detesta a proliferação de gente e de imagens porque é a maldição do homem contemporâneo.

O *corpus* de Miguel Rio Branco convida a uma viagem convulsiva por entre subjetividades em descaminho – *a beleza é convulsiva ou não é* (Breton). O que o distingue na cena mundial é a imagem elegante (mas inapelavelmente crua), apurada em termos técnicos (para a demolição perversa do gosto), em refinada estética como abscessos do olhar cruel, sexy no signo material, pois a cidade maldita é povoada por corpos. Não se pode interromper a viagem por *Maldicidade* porque Rio Branco é sedutor, mas, como a aranha fêmea, devora o objeto do desejo após a cópula. É o hacker do perverso, o rebaixador do medíocre e do mediano. Sua bala de prata é o golpe certo do boxeador sem um braço.

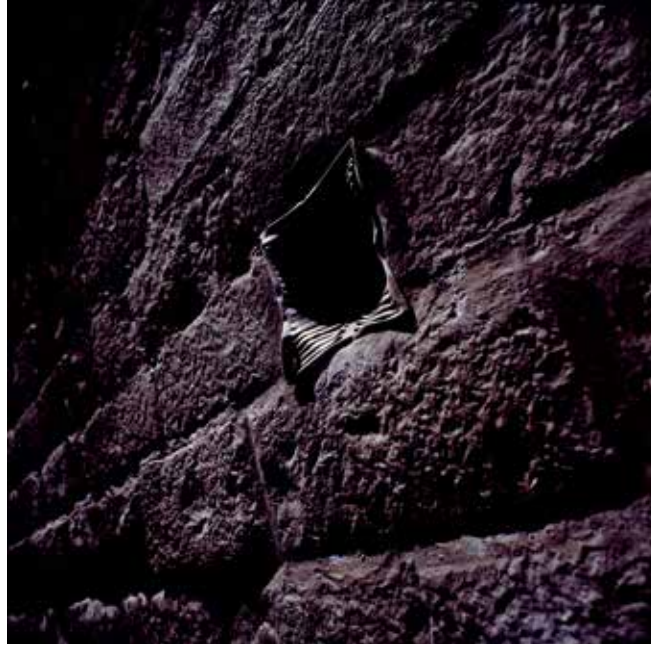
Em *Maldicidade*, o inferno são os outros – como em Sade (“não há outro inferno para o homem além da estupidez ou da maldade dos seus semelhantes”) e na síntese de Sartre (“l’enfer sont les autres”). *Lupus est homo homini lúpus* (o homem é o lobo do homem – aforismo de Plauto, Hobbes e Rio Branco), o homem é a doença do mundo (Erasmus Carlos). Nessa meta narrativa infundável, cada retângulo de Rio Branco é a cidade maldita inteira. O único duplo possível de *Maldicidade* talvez seja a produção de Dado Moriyama, sua São Paulo em sombras, obscura e sem higienização social.¹⁵

Este Miguel Rio Branco é um nietzscheano de *A vontade de potência* que tem seu método de representação da parte maldita do mundo.¹⁶ Como o filósofo, ele não hesita em desenhar impiedosamente



o sofrimento, a desolação, a indignidade dos que atuam na *Maldicidade*. Nietzsche deseja aos que lhe preocupam que permaneçam alienados em sua autocondescendência, que vivam a tortura da autodesconfiança, o desastre dos vencidos. Declara não ter piedade por eles porque lhes deseja a única coisa que pode provar que alguém é digno de algo ou não – que é sobreviver. No entanto, Rio Branco, o pseudo-hediondo, pode ser solidário aos deserdados da sociedade, aos destroçados pelo poder. Nas imagens, um buraco num muro medieval em Barcelona ou uma esfera de vidro em Tóquio nos vê em reversibilidade nos moldes de Merleau-Ponty.¹⁷ Em paráfrase de Didi-Huberman, há nessas imagens algo que nos vemos, mas também algo que nos mira.¹⁸ O imaginário de Miguel Rio Branco é provação ao Outro e a si mesmo, pois há um rigoroso *ethos* em *Maldicidade*.





NOTAS

Introdução

1 Renata Granchi. “Descoberta de sítio arqueológico em igreja do Rio surpreende”, 17 de outubro de 2007. Disponível no site <http://g1.globo.com/Noticias/Rio/o,,MUL151972-5606,00-DESCOBERTA+DE+SITIO+ARQUEOLOGICO+EM+IGREJA+DO+RIO+SURPREENDE.html>.

Rio, histórias de jardins e paisagens

- 1 BLANC, Charles. *Grammaire des Arts du Dessin: Architecture, Sculpture, Peinture*. Paris, Henri Laurens Éditeur, 1867, p. 310.
- 2 BLANC, Charles. *Grammaire des Arts du Dessin: Architecture, Sculpture, Peinture*. Paris, Henri Laurens Éditeur, 1867, p. 306.
- 3 Ver Paulo Herkenhoff, *Biblioteca Nacional, a história de uma coleção. Verbete “Shimizuno Kanji Mongatari”, um emaki do século XVII. Rio de Janeiro, Salamandra, 1996, p. 254. Paulo Herkenhoff e Priscila Freire. Guignard e o Oriente: China, Japão e Minas*. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2010, p. 34-35.
- 4 ARGAN, Giulio Carlo. *The baroque age*. New York, Rizzoli, 1989.
- 5 Rosana Palazyan em e-mail ao autor, em 8 de abril de 2010.
- 6 Michael Pollan. “Weeds are us”. *The New York Times Magazine*. Nova York, 5 de novembro de 1989.
- 7 Michael Pollan. “Weeds are us”. *The New York Times Magazine*. Nova York, 5 de novembro de 1989.
- 8 João do Rio. A alma encantadora das ruas: crônicas (1908). Op. cit., p. 171 e 234 respectivamente.
- 9 Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mil platôs*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: 34, 1995, p. 32.
- 10 Michael Pollan. *The botany of desire*. Nova York: Random House, 2002.
- 11 Michael Pollan. “Weeds are us”. *The New York Times Magazine*. Nova York, 5 de novembro de 1989.
- 12 BARTHES, Roland. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, Paris, 1980, p. 184.
- 13 FLUSSER, Villém. *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, p. 31.

- 14 Entrevista de Paulo Herkenhoff com Joelington Rios em 3 de maio de 2014. “Eu estudei boa parte no quilombo. No entanto tive que sair do quilombo para estudar na cidade do município em 2012 e volto para o quilombo novamente para estudar (...) 2017 vim estudar o último ano aqui no Rio.”
 - 15 A baía de Guanabara é uma depressão tectônica do Cenozoico e dois blocos de falha geológica.
 - 16 Na primeira página da viagem do turista aprendiz, Mario de Andrade contempla o Rio do navio e imagina uma sanguinária destruição da cidade: “um frêmito sussurrante percorre a multidão imprensada na Avenida Rio Branco. Milhares de cavalos brancos (...) surgem numa galopada imperial, ferindo gente, matando gente, gritos admiráveis de infelicidade (...). E quando a avenida é uma uniforme poça de sangue. (...) E assim que passarem as panteras rasteiras, espirrando pros lados o sangue que corre no chão.” ANRADE, Mario de. *O turista aprendiz*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1983, p. 54.
 - 17 GREENBERG, Clement. “Review of a Group Exhibition at the Art of This Century Gallery, and of Maria Martins and Luis Quintanilha” (1944). In *Perceptions and Judgements 1939-1944*. Chicago, The University of Chicago Press, 1986, vol. I, p. 210
 - 18 Na sentença final da novela *Nadja* (1928), André Breton proclama: “La beauté sera convulsive ou ne sera pas”.
 - 19 Escolas de samba cariocas fundadas em 1923 e 1947 respectivamente.
- Rio, novos modos de apresentar a história, a necessidade de saber**
- 1 *A negra* (1928) é uma pintura de Tarsila do Amaral.
 - 2 FANON, Frantz, *The Wretched of the Earth*, 1961.
 - 3 Resumo sintético de um texto de 2018 para o Prêmio Pipa.
 - 4 DIAS, Geraldo. “A longa história do encontro entre Nietzsche e D. Pedro II” (2018). Disponível no site http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-82422018000300247.
 - 5 Em conversa telefônica com o autor em 7 de junho de 2009. Walter Carvalho se

tornou mais conhecido como diretor de fotografia de cinema.

- 6 *Universidade Federal* compõe uma pentalogia com *Guarde esta ideia, O sertão é todo espera, Navego num mar de saudades e A cavidade dos olhos não aparece*.
- 7 No glossário de MV Bill e Celso Athayde. *Falcão – meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2006, p. 249-251.
- 8 São negativos de fotografia analógica.
- 9 DERRIDA, Jacques. *Archive fever, a freudian impression*. Trad. Eric Prenowitz. Chicago e Londres, The Chicago University Press, 1994, *passim*.
- 10 Também refiro a *Códices* (1994), livro com cruz preta sobre fundo preto.
- 11 FELSKI, Rita. “The invention of everyday life”. In *Cool Moves*. Londres, Lawrence & Wishart, 1999.

Arte afrocarrioca no século XXI

- 1 “Ataques a terreiros também estão frequentes no Rio”. Rio de Janeiro, *O Dia*, 9 de setembro de 2017.
- 2 Rio de Janeiro, *O Globo*, 27 de maio de 2019, p. 12.
- 3 Rio de Janeiro, *Extra*, 29 de novembro de 2017.
- 4 “Tambores de Olokun é impedido pela Prefeitura de ensaiar no Aterro do Flamengo”. Rio de Janeiro, *O Globo*, 22 de outubro de 2017.
- 5 Roberta Jansen. São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 29 de Junho de 2018.
- 6 Curadoria de Marcelo Campos e chegou a um público de 25 mil pessoas em menos de um mês.
- 7 Só um tipo de adereço de mão feito em couro, não em metal, que apresenta cores: preto, prata, dourado, cobre.
- 8 Xaxará de Obaluaé é um objeto sagrado, constituído de talos de palmeira e, geralmente adornado com couros, missangas, búzios, religiosamente preparados e imantados.
- 9 Termo para designar o conjunto de mitos, canções e histórias do povo iorubá.
- 10 Afirmações presentes no Instagram do artista. Disponível em: <https://www.instagram.com/maxwellalexandre>.
- 11 SANTOS, Milton. O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos. São Paulo: EDUSP, 2004.

NOTES

Introduction

1 Renata Granchi. “Descoberta de sítio arqueológico em igreja do Rio surpreende”, October 17, 2007. Available at <http://g1.globo.com/Noticias/Rio/o,,MUL151972-5606,00-DESCOBERTA+DE+SITIO+ARQUEOLOGICO+EM+IGREJA+DO+RIO+SURPREENDE.html>.

Rio, histories of gardens and landscapes

1 BLANC, Charles. *Grammaire des Arts du Dessin: Architecture, Sculpture, Peinture*. Paris, Henri Laurens Éditeur, 1867, p. 310.

2 BLANC, Charles. *Grammaire des Arts du Dessin: Architecture, Sculpture, Peinture*. Paris, Henri Laurens Éditeur, 1867, p. 306.

3 See Paulo Herkenhoff, *Biblioteca Nacional, a história de uma coleção*. Entry “Shimizuno Kanji Mongatari”, um emaki do século XVII. Rio de Janeiro, Salamandra, 1996, p. 254. Paulo Herkenhoff and Priscila Freire. *Guignard e o Oriente: China, Japão e Minas*. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2010, p. 34-35.

4 ARGAN, Giulio Carlo. *The baroque age*. New York, Rizzoli, 1989.

5 Rosana Palazyan in an email to the author on April 8, 2010.

6 Michael Pollan. “Weeds are us”. *The New York Times Magazine*. New York, November 5, 1989.

7 Michael Pollan. “Weeds are us”. *The New York Times Magazine*. New York, November 5, 1989.

8 João do Rio. *A alma encantadora das ruas: crônicas* (1908). Op. cit., p. 171 and 234 respectively.

9 Gilles Deleuze and Felix Guattari. *Mil platôs*. Trad. Aurélio Guerra Neto and Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: 34, 1995, p. 32.

10 Michael Pollan. *The botany of desire*. New York: Random House, 2002.

11 Michael Pollan. “Weeds are us”. *The New York Times Magazine*. New York, November 5, 1989.

12 BARTHES, Roland. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, Paris, 1980, p. 184.

13 FLUSSER, Villém. *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, p. 31.

14 Paulo Herkenhoff interview with Joelington Rios on May 3, 2014. “I have studied most part in the quilombo. However, I had to leave the quilombo to study in the city of the municipality in 2012 and return to the quilombo again to study (...) 2017 I came to study the last year here in Rio”.

15 Guanabara Bay is a Cenozoic tectonic depression and two blocks of geological fault.

16 On the front page of the apprentice tourist’s journey, Mario de Andrade contemplates Rio from the ship and imagines a bloodthirsty destruction of the city: “A humming thrill runs through the packed crowd on Rio Branco Avenue. Thousands of white horses (...) emerge in an imperial gallop, injuring people, killing people, admirable cries of unhappiness (...). And when the avenue is a uniform pool of blood. (...) And as soon as the creeping panthers pass, splashing the blood that flows on the floor.” ANRADE, Mario de. *O turista aprendiz*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1983, p. 54.

17 GREENBERG, Clement. “Review of a Group Exhibition at the Art of This Century Gallery, and of Maria Martins and Luis Quintanilha” (1944). In *Perceptions and Judgements 1939-1944*. Chicago, The University of Chicago Press, 1986, vol. I, p.210

18 In the final sentence of the novel *Nadja* (1928), André Breton proclaims: “La beauté sera convulsive ou ne sera pas”.

19 Carioca samba schools founded in 1923 and 1947 respectively.

Rio, new ways of presenting history, the need to know

1 *A negra* (1928) is a painting by Tarsila do Amaral.

2 FANON, Frantz, *The Wretched of the Earth*, 1961.

3 A synthetic summary of a 2018 Pipa Prize text.

4 DIAS, Geraldo. “A longa história do encontro entre Nietzsche e D. Pedro II” (2018). Available at http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-82422018000300247

5 In a phone conversation with the author on June 7, 2009. Walter Carvalho became better known as a cinematographer.

6 *Universidade Federal* is part of a pentalogy together with *Guarde esta ideia*, *O sertão é*

todo espera, *Navego num mar de saudades*, and *A cavidade dos olhos não aparece*.

7 In the glossary of MV Bill and Celso Athayde. *Falcão – meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2006, p. 249-251.

8 They are analog photography negatives.

9 DERRIDA, Jacques. *Archive fever, a freudian impression*. Transl. Eric Prenowitz. Chicago nd London, The Chicago University Press, 1994, *passim*.

10 I also refer to *Codices* (1994), a book with a black cross on a black background.

11 FELSKI, Rita. “The invention of everyday life”. In *Cool Moves*. London, Lawrence & Wishart, 1999.

Afrocarioca art in the 21st century

1 “Ataques a terreiros também estão frequentes no Rio” (Attacks to terreiros are also frequent in Rio). Rio de Janeiro, *O Dia*, September 9, 2017.

2 Rio de Janeiro, *O Globo*, May 27, 2019, p. 12.

3 Rio de Janeiro, *Extra*, November 29, 2017.

4 “Tambores de Olokun é impedido pela Prefeitura de ensaiar no Aterro do Flamengo”. (Tambores de Olokun is prevented from rehearsing at Aterro do Flamengo by the City Government). Rio de Janeiro, *O Globo*, October 22, 2017.

5 Roberta Jansen. São Paulo, *O Estado de São Paulo*, June 29, 2018..

6 Curated by Marcelo Campos, have reached an audience of 25,000 people in less than a month.

7 Just a kind of leather, not metal, hand ornament that comes in colors: black, silver, gold, copper.

8 Obaluê xaxará is a sacred object, consisting of palm stalks and usually adorned with hides, beads, whelks, religiously prepared and magnetized.

9 Term to designate the set of myths, songs and stories of the Yoruba people.

10 Statements on the artist’s Instagram. Available at: <https://www.instagram.com/maxwellalexandre>.

11 Santos, Milton. *O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos*. São Paulo: EDUSP, 2004.

12 Disponível em: <https://www.mundolusiada.com.br/cultura/minc-criacao-do-museu-nacional-do-valongo-resgata-a-historia-da-escravidao-e-heranca-africana-no-brasil/>.

Uma maré de possibilidades para o Rio de Janeiro

1 Documento elaborado no seminário internacional “O que é periferia, afinal?”, realizado pelo Instituto Maria e João Aleixo, na Maré, em abril de 2017. Disponível em <http://www.imja.org.br>.

Rio de Janeiro, insubordinação e as experiências anti-institucionais nas décadas de 2000 e 2010

1 Assinale-se que, por um tempo, o Rio de Janeiro lutou pela hegemonia da construção da narrativa da história da arte brasileira. Mormente depois da mudança da capital federal para Brasília, Rio e São Paulo disputaram a coroa de “centro cultural do Brasil”, o que gerou uma historiografia injusta, um tesouro crítico recheado de embates falhos: uma batalha sem vencedores entre soberbos e arrogantes. Mais interessante do que lutar pela centralidade do Rio e de qualquer outra cidade ou rivalizar de modo dualista com São Paulo, deve-se aproveitar as oportunidades para articular conhecimento sobre as singularidades dos lugares cada uma em si e em relação umas às outras, para desmanchar projetos de centralização de poder que ignoram partes da história do país para construir narrativas autocentradas falsas. O Brasil, diverso, múltiplo, híbrido e mutante, abarca uma enormidade de formas de ver e viver, uma riqueza cultural necessária a pensar o país.

2 O MAM e seus cursos foram fechados em 1986 por decisão de seu presidente Manuel Francisco de Nascimento Brito.

3 A última ação aconteceu no dia 1º de abril de 2002 e, por isso, muitas pessoas acreditaram que não seria verdadeiramente o fim.

4 Organizado no final de 2002 pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pelo Collège International de Philosophie de Paris, o Colóquio reuniu pensadores brasileiros e estrangeiros de diversas áreas para construir conhecimento coletivamente sobre o tema da produção das resistências. Seu interesse era afirmar a diversidade de modos de existir, se relacionar, pensar e criar naquele tempo de

aparente homogeneização da globalização.

5 Paulo Herkenhoff. “Fumacê do descarrego” in *Atlas América*, Rio de Janeiro, Oi Futuro, 2008, p. 93.

6 É importante ressaltar que, entre todos os grupos e movimentos até aqui listados, esse é o único movimento que assinala especificamente questões relativas ao racismo. Essa é uma grande diferença em relação aos jovens artistas de 2019. Todos os grupos listados até aqui e parte das experiências que veremos abaixo são assustadoramente compostos por grande maioria (ou totalidade em muitas vezes) de homens brancos heterossexuais.

7 Coimbra e Basbaum já haviam participado juntos do Grupo Visorama nos anos 80 e 90 (que também contava com Carla Guagliardi, Rosângela Rennó, João Modé, Valeska Soares e outros) e Basbaum foi um atuante no grupo *Moreninha* (1987) por agenciamento coletivo. Os três artistas criaram a revista *item*.

8 Opavivará! havia surgido no mesmo ano e está em atividade constante e intensa até o ano de 2019.

9 Manifesto UM: “Século vinte e um / Tudo é um / Quem acha que faz teatro ou música ou pintura / ou cinema ou performance ou fotografia / está vivendo no século passado. / Não há fotografia que não seja música / Não há poesia que não seja cinema / Nem teatro que não seja escultura. / Arte única, mais que um movimento / É uma constatação da contemporaneidade. / Tudo é um / Arte é um / Arte é viva / Não há como matar / E não faz sentido compartimentar. / Somos herdeiros de todas as vanguardas do século vinte / E também do romantismo, do iluminismo, / Do clássico, do medieval e do pré-histórico. / Tudo é um / Construtivismo surrealista / Cerâmica eletrônica / Muralismo digital / Barroco minimalista / Realismo abstrato / Tricô de fibra ótica / Humanogravura / Chanchada conceitual / Concretismo bucólico / Teatro dança de poesia visual / Vídeo pintura de dramaturgia pop / Cinemogravura de música conceitual / Escultura sonora de fotografia expressionista / Vanguarda comercial de museu alternativo / Academia experimental de galeria pop / Tudo é um / A diferença entre um pintor e um cineasta / é a mesma que entre um poeta e outro poeta. / Especificidades e individualidades existem / Categorias não / Categorias são invenções projetadas sobre o real / No real arte é uma só / Tudo é um. / O músico supor que o que faz não é teatro / E o

poeta pensar que sua arte não é sonora nem visual / Ou o pintor afirmar que arte conceitual não tem nada a ver com pintura / É o mesmo que o católico pensar que reza para um deus diferente do protestante / Ou o muçulmano julgar que sua crença é mais importante que a do budista. / Só haverá paz quando entendermos que somos um / Tudo é um / Arte é um / Não importa como se manifesta / Tudo é um / Não importa a cor da pele / Ou a referência bibliográfica / Ou se seu fazer requer mais habilidade / Da mão, da mente, do ouvido ou do corpo. / Viva a antropofagia / E viva o academicismo! / Viva as tias avós que fazem crochê rosa bebê! / E viva seus sobrinhos netos que tocam havy metal na garagem! / Viva eu, viva tu / Viva o rabo do tatu! / Viva a tradição popular, / Viva os homens de letras, / E viva os jovens rebeldes! / Todos são um, / Ou não serão nada!”

10 Com curadoria de Bernardo Mosqueira, a mostra foi realizada em março de 2010.

11 Curadoria de Bernardo Mosqueira.

12 O Hotel Spa da Loucura (2012 e 2016), criado por Vitor Pordeus, reuniu mais de 10 coletivos (e.g. Norte Comum) em oficinas de teatro, dança, poesia, canto, música, carnaval, pintura e grafite para os pacientes do Instituto Municipal Nise da Silveira e moradores do Méier, implementando a “Psiquiatria Comunitária”.

13 É importante que se diga também que movimentos similares aconteceram em outras partes do Brasil na mesma época, com outras especificidades.

14 Entre elas, estão o Barracão Maravilha, o Studio X, a Bela Maré, a Fábrica da Bhering, a Comuna/Casamata, o És uma Maluca, o ALINALICE, o Atelier Sanitário, o Espaço Ápis, a Lanchonete <> Lanchonete, a Mesa, a Boca, o Fosso, o Pence, a Desvio, a Despina, o Saracura, a Caixa Preta e o Solar dos Abacaxis, entre outros. Nem todos se encontram ainda em atividade. São casos muito diferentes, construindo riqueza ímpar de propostas e soluções. Tratar de cada um deles é assunto para outro texto.

Os fins dos tempos – futuros passados e passados futuros na arte contemporânea do Rio de Janeiro

NOTA

1 HARTOG, F. *Regime de Historicidade* [Time, History and the writing of History – KVHAA Konferenser 37: 95–113 Stockholm 1996].

12 Available at: <https://www.mundolusiada.com.br/cultura/minc-criacao-do-museu-nacional-do-valongo-resgata-a-historia-da-escravidao-e-heranca-africana-no-brasil/>

Cidade das Quebradas (City of the Broken)

1 Translator's note (T.N.): Brazilian expression meaning a generation that knocks something down, which relates to transforming a cultural image or field.

2 T.N.: Brazilian expression meaning a partnership between men.

A tide (maré) of possibilities for Rio de Janeiro

1 Document produced during the international conference "What is periphery, after all?" held by the Maria and João Aleixo Institute, at Maré, in April 2017. Available at <www.imja.org.br>.

Rio de Janeiro, insubordination and anti-institutional experiences in the decades of 2000 and 2010

1 We should observe that Rio de Janeiro fought for the hegemony of a strong narrative for Brazilian art history. Above all, Rio and Sao Paulo have been disputing over the crown of being Brazil's cultural center since the capital moved to Brasília – which resulted in an unfair historiography, a critical treasure full of flawed clashes: a no winner battle between the snob and the arrogant. Instead of fighting for a city's centrality or holding a dualistic rivalry, the fight should be seizing opportunities to articulate knowledge on the singularities of each location, each city alone and one in comparison with another. This is important to dismantle power-centralizing projects that ignore parts of the history of the country to build false self-centered narratives. Brazil, this diverse, multiple, hybrid and mutant, encompasses a multitude of ways of seeing and living, a cultural richness that is essential to think the country.

2 MAM and its courses closed in 1986 by decision of its President, Manuel Francisco de Nascimento Brito.

3 The last action happened on April 1st, 2002 and many people believed it was not a true end.

4 Organized in late 2002 by the Federal University of Rio de Janeiro and the Collège

International de Philosophie de Paris, the Colloquium brought together Brazilian and foreign academics from various areas to collectively build knowledge on the subject of resistance production. The goal was to contribute asserting the many different forms of existing, relating, thinking and creating in an era apparently captured by the homogenization of globalization.

5 Paulo Herkenhoff. "*Fumacê do descarrego*" in *Atlas América*, Rio de Janeiro, Oi Futuro, 2008, p. 93.

6 We should highlight that, among all the groups and movements listed so far, this is the only one particularly addressing racism issues. This is a turn if we think the young artists of 2019. Looking at the groups listed so far and part of the following experiences shown below, we see that they are alarmingly composed of a majority (or often entirely) of straight white men.

7 Coimbra and Basbaum have already worked together in Grupo Visorama in the 80s and 90s (which also had Carla Guagliardi, Rosângela Rennó, João Modé and Valeska Soares as collaborators) and Basbaum also took action on the Grupo Moreninha (1987) through a collective agency. They created the *Item* Magazine.

8 Opavivará! was created in the same year and is in constant and intense activity until now (2019).

9 Manifest ONE: "Twenty-first century / Everything is one / Those who think are doing theater or music or painting / or cinema or performance or photography / are living in the last century. / There is no photography that isn't music, / There is no poetry that isn't cinema, / Nor theater that isn't sculpture. / Unique art, beyond one movement / A finding of contemporaneity. / Everything is one / Art is one / Art is alive / There is no way to kill it / And there's no sense to partitioning it. / We are the heirs of all twentieth century vanguards / And from romanticism, enlightenment, / From classic, medieval and prehistoric. / Everything is one / Surrealist constructivism / Electronic ceramics / Digital muralism / Minimalist baroque / Abstract realism / Fiber optic knitting / Human engraving / Conceptual chanchada / Bucolic concretism / Dance theater of visual poetry / Video-painting of pop dramaturgy / Cinema-engraving of conceptual music / Expressionist photography sound sculpture / Commercial vanguard of an

alternative museum / Experimental academy of the pop gallery / Everything is one / The difference between a painter and a filmmaker / It is the same as between a poet and another. / Uniqueness and individualities exist / Categories don't / Categories are inventions covering the real / In real-world, art is one / Everything is one. / The musician supposing his work is not theater, / The poet thinking his art is neither sonorous nor visual / Or the painter asserting that conceptual art has nothing to do with painting / It is the same as a Catholic believing he prays for a different god than the Protestant / Or the Muslim thinking his beliefs are more important than the Buddhist. / We will only find peace when we understand that we are one. / Everything is one / Art is one / Regardless of the manifestation / Everything is one / Regardless of the skin color, / The bibliographic reference / Or if your action requires more abilities / From the hand, the mind, the ear or the body. / Here's to anthropophagy / And here's to academicism! / Here's to the great-aunts making baby pink crochet! / And here's to their grandnephews playing heavy metal in the garage! / Here's to me, here's to you / Here's to the armadillo tail! / Here's to popular tradition, / Here's to the men of letters, / And here's to young rebels! / Everyone is one, / Or will be nothing!"

10 Curated by Bernardo Mosqueira, the show happened in March 2010.

11 Curated by Bernardo Mosqueira.

12 Created by Vitor Pordeus, the Hotel Spa da Loucura (2012-2016) brought together more than 10 collectives (for example, Norte Comum) holding workshops of theater, dance, poetry, singing, music, carnival, painting and graffiti for patients of the Municipal Institute Nise de Silveira and residents of Méier, implementing a "community psychiatry".

13 It is also important pointing out that similar movements took place in other parts of Brazil at the same time, with other specificities.

14 Among them: Barracão Maravilha, Studio X, Bela Maré, Fábrica da Bhering, Comuna/Casamata, És uma Maluca, ALINALICE, Atelier Sanitário, Espaço Ápis, Lanchonete <> Lanchonete, A Mesa, Boca, Fosso, Pence, Desvio, Despina, Saracura, Caixa Preta and Solar dos Abacaxis. Some are still active. These are very different cases, which build a unique richness of proposals and solutions. Addressing each case deserves an entire new essay.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Brasiliense: São Paulo, 1985.

CANCLINI, N. G. *La sociedad sin relato – antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, 2010.

CRARY, J. 24/7 *Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Editora Loyola, 2007.

HARTOG, F. Regime de historicidade [Time, History and the writing of History – KVHAA Konferenser 37: 95–113 Stockholm 1996]. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>.

HUYSSSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

_____. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, 2000.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

TARDE, G. *Monadologia e sociologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Movimento: Porto Alegre, 2016.

Dois Zés e uma Carmen

1 LERNER, Jesse. “Of mice and men, women and ducks.” LERNER, Jesse e ORTIZ-TORRES (editors). In *How to read el Pato Pascual – Disney’s Latin America & Latin America’s Disney*. Londres, Black Dog Publishing, 2017, p. 41.

2 HARRISON, Nate. ‘Ducks in a row’. In Jesse Lerner & Ruben Ortiz-Torres. *How to Read el Pato Pascual Disney’s Latin America*, Black Dog Publishing Book, p. 63-65.

3 Fernando Lindote em e-mail a Paulo Herkenhoff, em 31 de dezembro de 2018.

4 ESPÍRITO SANTO Júnior. Lúcio Emílio. “Carmen Miranda e Wittgenstein”, 2009, disponível no site <http://www.thedrillpress.com/broca/2009-06-01/broca-2009-06-01-miranda-lsanto-01.shtml>

5 VELOSO, Caetano. “Carmen Miranda Dada”, 1991, disponível em <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/carmen-miranda-dada>.

Clarice Lispector e os diagramas de alteridade na arte do Rio de Janeiro

1 LISPECTOR, Clarice. “Mineirinho” in *Legião estrangeira*. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1964, pp. 252-257. A primeira publicação do conto Mineirinho foi na revista *Senhor*, Rio de Janeiro, 1966.

2 LISPECTOR, Clarice. *idem*

3 LISPECTOR, Clarice. *Idem*

4 AGAMBEN, Giorgio. *State of exception*. Trad. Kevin Attell. Chicago, The University of Chicago Press, 2005, p. 80.

5 LISPECTOR, Clarice. *Idem*.

6 OITICICA, Helio. *O Herói Anti-Herói e o Anti-Herói Anônimo* (1968). Exposição “O artista brasileiro e iconografia de massa” na Escola Superior de Desenho Industrial.

7 João do Rio emprega o termo “sociabilidade” na crônica “As mulheres mendigas” (1904). Em *A alma encantadora das ruas: crônicas* (1908). Op. cit., p. 182. No século XXI, o termo acumula novos sentidos sociais, políticos e antropológicos.

8 Ver do autor. “Paula Trope e a casa fraca (arte e sociedade no Brasil contemporâneo)”. Em Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça Artes Plásticas – Mostra itinerante 1005/2006. Brasília: CNI/SESI, 2006, p. 29-32.

9 E-mail de Mauricio Dias a Paulo Herkenhoff em 13 de junho de 2006.

10 São autores das maquetes e colaboradores de Trope: Nelcirlan Souza de Oliveira (Beicho), Maycon Souza de Oliveira (Maiquinho), José Carlos da Silva Pereira (Júnior), Luciano de Almeida, Rodrigo de Macedo Perpétuo, Paulo Vitor da Silva Dias (Tovi), Raniere Dias, Renato Dias Figueiredo (Naldão), Felipe de Souza Dias (Lepê), Marcos Vinicius Clemente Ferreira (Negão), David Lucio de Araújo, Esteives Lúcio de Araújo (Teibe), Gustavo José dos Santos (Djou), Leandro de Paiva Adriano (Lê), Leonardo de Paiva Adriano (Nem), Irlan Silva dos Santos (Plin-Plin) e Bruno Silva dos Santos, que já lidavam com tecnologias da imagem, tendo atravessado a ponte da exclusão digital. Já produziram vídeo criativo de apresentação de sua própria obra.

11 PALAZYAN, Rosana. Sem título, manuscrito, 2004: “No período em que frequentei essa instituição, percebi que sua direção era diferenciada das outras existentes no Rio de Janeiro e que existia a intenção em levar adiante o real sentido de ressocialização, mesmo diante das dificuldades. Após a mudança da direção e com as modificações ocorridas neste sentido, não me senti à vontade para visitar novamente a instituição.”

12 PALAZYAN, Rosana. *Idem*

13 Eduardo Frota em e-mail a Paulo Herkenhoff em 6 de setembro de 2005.

14 Como argumenta Jean-Joseph Goux, in “Théorie d’ensemble”. Paris, Seuil, 1968, p. 188-190.

15 Eduardo Frota, em e-mail a Paulo Herkenhoff em 6 de setembro de 2005.

16 Eduardo Frota, *idem*

17 As citações de Igor Vidor foram extraídas de seu e-mail a Paulo Herkenhoff a 17 de fevereiro de 2019.

18 LISPECTOR, Clarice. *Idem*.

19 LISPECTOR, Clarice. *Idem*.

20 LISPECTOR, Clarice. *Idem*.

Lugares do delírio – loucura e arte no Rio de Janeiro

1 Com projeto original de Paulo Herkenhoff, a pesquisa curatorial iniciou-se em dezembro de 2014 e resultou em diversas ações até a inauguração da exposição em fevereiro de 2017 no Museu de Arte do Rio (MAR).

2 Apud SILVEIRA, Nise. “Artaud: um Homem em Busca do seu Mito. Depoimento” In: Mello (org.) *Encontros*. Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 82.

3 FREUD, Sigmund. “Notas Psicanalíticas sobre um Relato Autobiográfico de um Caso de Paranóia (Dementia Paranoides)” (1911). In Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, vol. XIII.

4 DUBUFFET, Jean. (1949) *L’Art Brut préféré aux Arts Culturels* (Catálogo da exposição realizada na Galeria René Drouin, Paris), s./p. Disponível em https://monoskop.org/images/b/b1/Compagnie_de_l_Art_Brut_L_art_brut_preferé_aux_arts_culturels_1949.pdf

5 Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro: MinC/Funarte/Ed. UFRJ, 1994, p. 13.

The ends of times – future pasts and past futures in contemporary art scene of Rio de Janeiro

NOTE

- 1 HARTOG, F. Historicity regime [Time, History and the writing of History – KVHAA Konferenser 37:95–113 Stockholm 1996].
- 2 Translator's note (T.N.): A reference to the book of the Brazilian poet João Cabral de Melo Neto, *Educação pela pedra*.

BIBLIOGRAPHY

- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Brasiliense: São Paulo, 1985.
- CANCLINI, N. G. *La sociedad sin relato – antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- CRARY, J. *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Editora Loyola, 2007.
- HARTOG, F. *Regime de historicidade* [Time, History and the writing of History – KVHAA Konferenser 37: 95–113 Stockholm 1996]. Disponível em: <http://www.ffch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>.
- HUYSSSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- _____. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, 2000.
- KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- TARDE, G. *Monadologia e sociologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Movimento: Porto Alegre, 2016.

Two Zés and one Carmen

- 1 LERNER, Jesse. "Of mice and men, women and ducks." LERNER, Jesse and ORTIZ-TORRES (editors). In *How to read el Pato Pascual – Disney's Latin America & Latin America's Disney*. London, Black Dog Publishing, 2017, p. 41.

2 HARRISON, Nate. "Ducks in a row". In Jesse Lerner & Ruben Ortiz-Torres. *How to Read el Pato Pascual Disney's Latin America*, Black Dog Publishing Book, p. 63-65.

- 3 Fernando Lindote in an email to Paulo Herkenhoff, on December 31, 2018.
- 4 ESPÍRITO SANTO Júnior. Lúcio Emilio. "Carmen Miranda e Wittgenstein", 2009, available at: <http://www.thedrillpress.com/broca/2009-06-01/broca-2009-06-01-miranda-lsanto-01.shtml>.
- 5 VELOSO, Caetano. "Carmen Mirada Dada", 1991, available at <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/carmen-miranda-dada>.

Clarice Lispector and the alterity diagrams in the art of Rio de Janeiro

- 1 LISPECTOR, Clarice. "Mineirinho" in *Legião estrangeira*. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1964, pp. 252-257. The first publication of the short story Mineirinho was in the magazine *Senhor*, Rio de Janeiro, 1966 n.
- 2 LISPECTOR, Clarice. *idem*
- 3 LISPECTOR, Clarice. *Ibidem*
- 4 AGAMBEN, Giorgio. *State of exception*. Transl. Kevin Attell. Chicago, The University of Chicago Press, 2005, p. 80.
- 5 LISPECTOR, Clarice. *Ibidem*
- 6 OITICICA, Helio – *O Herói Anti-Herói e o Anti-Herói Anônimo (1968)* – exhibition "O Artista Brasileiro e Iconografia de Massa" at the Escola Superior de Desenho Industrial.
- 7 João do Rio uses the term "sociability" in the chronicle "As mulheres mendigas" ["The beggar women"] (1904). In *A alma encantadora das ruas: crônicas (1908)*. Op. cit., p. 182. In the 21st century, the term accumulates new social, political and anthropological meanings.
- 8 See from the author. "Paula Trope e casa fraca (arte e sociedade no Brasil contemporâneo)". In Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça Artes Plásticas – traveling exhibit 1005/2006. Brasília: CNI/SESI, 2006, p. 29-32.
- 9 Email from Mauricio Dias to Paulo Herkenhoff on June 13, 2006.
- 10 These are the authors of the scale models and Trope's collaborators: Nelcirlan Souza de Oliveira (Beijo), Maycon Souza de Oliveira (Maiquinho), José Carlos da Silva Pereira (Júnior), Luciano de Almeida, Rodrigo de Macedo

Perpétuo, Paulo Vitor da Silva Dias (Tovi), Raniere Dias, Renato Dias Figueiredo (Naldão), Felipe de Souza Dias (Lepé), Marcos Vinicius Clemente Ferreira (Negão), David Lucio de Araújo, Esteives Lúcio de Araújo (Teibe), Gustavo José dos Santos (Djou), Leandro de Paiva Adriano (Lê), Leonardo de Paiva Adriano (Nem), Irlan Silva dos Santos (Plin-Plin) and Bruno Silva dos Santos, who were already dealing with imaging technologies, having crossed the bridge of digital exclusion. They have already produced a creative video presentation of their own work.

- 11 PALAZZAN, Rosana. *Untitled*, manuscript, 2004. "During the period I attended this institution, I realized that its direction was different from others in Rio de Janeiro and that there was an intention to carry on the real sense of resocialization, even in the face of difficulties. After the change of direction and the changes that took place, I was not comfortable visiting the institution again."
- 12 PALAZZAN, Rosana – *Ibidem*
- 13 Eduardo Frota in an email to Paulo Herkenhoff on September 6, 2005.
- 14 As Jean-Joseph Goux argues, in 'Theorie d'ensemble'. Paris, Seuil, 1968, pp. 188-190.
- 15 Eduardo Frota in an email to Paulo Herkenhoff on September 6, 2005.
- 16 Eduardo Frota, *idem*
- 17 Igor Vidor's quotes were taken from his e-mail to Paulo Herkenhoff on February 17, 2019.
- 18 LISPECTOR, Clarice. *Ibidem*
- 19 LISPECTOR, Clarice. *Ibidem*
- 20 LISPECTOR, Clarice. *Ibidem*

Places of Delirium – Madness and Art in Rio de Janeiro

- 1 With an original project by Paulo Herkenhoff, the curatorial research began in December 2014 and resulted in several actions until the inauguration of the exhibition in February 2017 in the Art Museum of Rio (MAR).
- 2 Apud SILVEIRA, Nise. "Artaud: um Homem em Busca do seu Mito. Depoimento". In: Mello (org.) *Encontros. Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p. 82.
- 3 FREUD, Sigmund. "Notas Psicanalíticas sobre um Relato Autobiográfico de um Caso de Paranoia (Dementia Paranoides)" (1911). In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XIII.

6 PEDROSA, M. “Da abstração à autoexpressão”, in Arte. Ensaios: Mário Pedrosa (org. Mammì, L.). São Paulo: CosacNaify, 2015. pp. 345-346.

7 Em entrevista que nos concedeu em 2009 para o vídeo *Ensaio sobre o sujeito na arte contemporânea brasileira*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GjxXi_XzmfM>. Acesso em: 2 maio 2019.

8 Ver Tania Rivera. “A Fantasia e o Espaço: Lygia Clark”. In *O Avesso do Imaginário*. São Paulo: CosacNaify, 2013.

9 Lygia Clark. *Memória do Corpo* (org. Gina Ferreira). Inédito.

10 CLARK, Lygia. “1968: Nós somos os propositores”. In Lygia Clark, Rio de Janeiro: Funarte, 1980. p. 31.

11 Depoimento ao documentário *Cuidado como método nos lugares do delírio* (2017). Direção: Jessica Gogan e Daniel Leão (projeto comissionado pela exposição *Lugares do delírio*, MAR – Museu de Arte do Rio de Janeiro).

12 Depoimento presente no mesmo documentário.

13 Idem.

14 Idem.

15 Ibid.

16 WANDERLEY, Lula. O Dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

17 Depoimento presente no documentário *Cuidado como método nos lugares do delírio* (2017), op. cit.

18 MORAIS, Frederico. Arthur Bispo do Rosário. Arte além da Loucura (org. Flávia Corpas). Rio de Janeiro: Nau, 2013. p. 23.

19 Ibid., p. 24. Lula Wanderley, que estava presente em uma das conversas de Morais com Bispo, matiza em declaração oral a fala de Bispo, afirmando que esta não lhe pareceu uma firme recusa. Podemos supor que sua prática clínica lhe permitiu outra escuta.

20 Ibid., p. 109.

21 Inscrição presente no estandarte apresentado pela primeira vez em 1968, no evento Bandeiras na Praça General Osório.

22 MERLEAU-PONTY, Maurice. “A Dúvida de Cézanne”. In: O Olho e o Espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

23 Depoimento presente no documentário *Cuidado como método nos lugares do delírio* (2017), op. cit.

24 Ibid.

Quatro mestres da escultura do século XXI – três luzes e o pé na terra

1 Em conversa com o autor, 29 de setembro de 2009.

2 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1987, p. 449.

3 BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris, Librairie José Corti, 1947.

4 Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/favelar/>

5 Este texto sobre Ascânio MMM foi publicado em HERKENHOFF, Paulo. *Ascânio MMM: poética da razão*. São Paulo, BEI Editora, 2012, p. 402.

6 Ascânio MMM em e-mail ao autor, 8 de junho de 2008.

7 LIPPARD, Lucy. *The Lure of the Local: the Sense of Place in a Multicentered Society*. New York: The New Press, 1998.

8 “Iole de Freitas celebra 70 anos com exposição no Museu de Arte Moderna”. Entrevista a Mariana Filgueiras. In *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 de julho de 2008.

9 HERKENHOFF, Paulo. “Quase”. In *Manobras radicais*. Co-curadoria de Heloisa Buarque de Hollanda. Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo, 2006.

Postais de viajantes

1 SAUSSURE. Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* (1916). Paris, Payot, 2005, p. 98.

2 A respeito de Susan Phillips, ver Paulo Herkenhoff. *Strangers/Étrangers*. Nova York, P.S.1 at Clocktower Gallery, 2001, *passim*.

3 Bernardo Mosqueira em e-mail a Paulo Herkenhoff, em 8 de maio de 2019, sobre suas viagens com Ivan Grilo ao Maranhão, Afonso Tostes à Fazenda Bom Retiro e Alexandre Mazza ao deserto de Atacama. A escolha dos dois últimos se deveu à sua condição de moradores do Rio de Janeiro à época das viagens.

4 MOSQUEIRA, Bernardo. *Tronco*. Rio de Janeiro, Casa França-Brasil, 2013. Excertos sobre o projeto de transporte de um paiol de milho construído por escravos há 250 na

região de Juiz de Fora para o Rio de Janeiro, nas cercanias do Cais do Valongo, em diálogo com o artista Afonso Tostes.

5 MOSQUEIRA, Bernardo. *Alexandre Mazza/ No deserto, o oásis somos nós*. Rio de Janeiro, Galeria Luciana Caravello, 2016. Excertos sobre a viagem ao deserto de Atacama com o artista Alexandre Mazza.

6 DERRIDA, Jacques. *Archive fever, a freudian impression*. Trad. Eric Prenowitz. Chicago e Londres, The Chicago University Press, 1994.

7 Resumo da introdução. Ao diário de viagem de Alice Miceli. Rio de Janeiro, Zum, 2018.

A artista pesquisou no Instituto de Radioproteção e Dosimetria do Rio e integrou um grupo de pesquisa médica autorização a viajar a Chernobyl.

8 Conversa com Alice Miceli por Luiz Camillo Osorio (2016). Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/alice-miceli/>>

9 LEVINAS, Emmanuel. *Humanismo do Outro Homem*. Trad. Pergentino S. Pivatto e outros. Petrópolis, Editora Vozes, 1993.

10 Arthur Omar em e-mail ao autor em 8 de junho de 2009.

11 Matição (*Piper angustifolium*) é um arbusto que tem frutos drupáceos e folhas adstringentes usadas na medicina popular.

12 Celso Fioravante, “Arthur Omar leva êxtase e violência a Nova York”, *Folha de S. Paulo*, 16 de setembro de 1999.

13 Entrevista de Arthur Omar ao autor em 3 de setembro de 2009.

14 CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Turim, Einaudi, 1972.

15 Articulados, Rio Branco fez o livro sobre *Tokyo e Moryama São Paulo*. Tóquio, Taka Ishii Gallery e Gestuyosha, 2008.

16 A referência aqui é a BATAILLE, Georges. *La part maudite* (1949). Paris, Les éditions de minuite, 1967.

17 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l’invisible* (1964). Claude Lefort (ed.). Paris, Gallimard, 2004, p.309-310.

18 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Les éditions de minuit. 1992.

- 4 DUBUFFET, Jean. (1949) *L'Art Brut préféré aux Arts Culturels* (Catalog of the exhibition held at René Drouin Gallery, Paris), s./p. Available at https://monoskop.org/images/b/b1/Compagnie_de_l_Art_Brut_L_art_brut_prefere_aux_arts_culturels_1949.pdf.
- 5 *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: MinC/Funarte/Ed. UFRJ, 1994, p. 13.
- 6 PEDROSA, M. "Da abstração à autoexpressão", in *Arte. Ensaio: Mário Pedrosa* (org. Mammi, L.). São Paulo: CosacNaify, 2015. pp. 345-346.
- 7 In an interview given to us in 2009 for the video Ensaio sobre o sujeito na arte contemporânea brasileira [Essay about the subject in contemporary Brazilian art]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=GjxXi_XzmfM>. Access on: May 2, 2019.
- 8 See Tania Rivera. "A Fantasia e o Espaço: Lygia Clark". In *O Averso do Imaginário*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- 9 Lygia Clark. *Memória do Corpo* (org. Gina Ferreira). Unpublished.
- 10 CLARK, Lygia. "1968: Nós somos os propositores". In *Lygia Clark*, Rio de Janeiro: Funarte, 1980. p. 31.
- 11 Testimonial to the documentary *Cuidado como método nos lugares do delírio* [Care as a method in places of delirium] (2017). Directed by: Jessica Gogan and Daniel Leão (project commissioned by the exhibition *Lugares do delírio*, MAR – Art Museum of Rio de Janeiro).
- 12 Testimonial present in the same documentary.
- 13 Idem.
- 14 Idem.
- 15 Ibid.
- 16 WANDERLEY, Lula. *O Dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- 17 Testimonial in the documentary *Cuidado como método nos lugares do delírio* (2017), op. cit.
- 18 MORAIS, Frederico. *Arthur Bispo do Rosário. Arte além da Loucura* (org. Flávia Corpas). Rio de Janeiro: Nau, 2013. p. 23.
- 19 Ibid., p. 24. Lula Wanderley, who was present in one of Morais's conversations with Bispo, blends Bispo's speech in an oral declaration, stating that it did not seem to him a strong refusal. We can assume that his

clinical practice allowed him another way of listening.

- 20 Ibid., p. 109.
- 21 Inscription present in the banner presented for the first time in 1968, at the event *Bandeiras na Praça General Osório* [Flags in General Osorio Square].
- 22 MERLEAU-PONTY, Maurice. "A Dúvida de Cézanne". In: *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- 23 Testimonial in the documentary *Cuidado como método nos lugares do delírio* (2017), op. cit.
- 24 Ibid.

Four masters of 21st-century sculpture. Three lights and the foot on the ground

- 1 In a conversation with the author, September 29, 2009.
- 2 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1987, p. 449.
- 3 BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris, Librairie José Corti, 1947.
- 4 Available at: <https://www.dicionarioinformal.com.br/favelar/>
- 5 This text about Ascânio MMM was published in HERKENHOFF, Paulo. *Ascânio MMM: poética da razão*. São Paulo, BEI Editora, 2012, p. 402.
- 6 Ascânio MMM in an email to the author on June 8, 2008.
- 7 LIPPARD, Lucy. *The Lure of the Local: the Sense of Place in a Multicentered Society*. New York: The New Press, 1998.
- 8 "Tole de Freitas celebra 70 anos com exposição no Museu de Arte Moderna". Interview with Mariana Filgueiras. In *O Globo*, Rio de Janeiro, July 18, 2008.
- 9 HERKENHOFF, Paulo. "Quase". In *Manobras radicais*. Co-curated by Heloisa Buarque de Hollanda. Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo, 2006.

Travelers postcards

- 1 SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* (1916). Paris, Payot, 2005, p. 98.
- 2 On Susan Phillips, see Paulo Herkenhoff. *Strangers/Étrangers*. New York, P.S.1 at Clocktower Gallery, 2001, *passim*.
- 3 Bernardo Mosqueira in an e-mail to Paulo Herkenhoff, on May 8, 2019 about his travels with Ivan Grilo to Maranhão, Afonso Tostes and

to Bom Retiro Farm and with Alexandre Mazza to the Atacama Desert. The choice of the last two was due to their condition as residents of Rio de Janeiro at the time of the travels.

- 4 MOSQUEIRA, Bernardo. *Tronco*. Rio de Janeiro, Casa França-Brasil, 2013. Excerpts of the project of transporting a corn storeroom built by slaves 250 years ago in the Juiz de Fora region to Rio de Janeiro, near the Valongo Wharf, in a dialogue with the artist Afonso Tostes.
- 5 MOSQUEIRA, Bernardo. *Alexandre Mazza/No deserto, o oásis somos nós*. Rio de Janeiro, Luciana Caravello Gallery, 2016. Excerpts from the Atacama Desert travel with artist Alexandre Mazza.
- 6 DERRIDA, Jacques. *Archive fever, a freudian impression*. Trad. Eric Prenowitz. Chicago and London, The Chicago University Press, 1994.
- 7 Introduction Summary to Alice Miceli's travel journal. Rio de Janeiro, Zum, 2018. The artist researched at the Rio Institute of Radioprotection and Dosimetry and was part of a medical research group authorized to travel to Chernobyl.
- 8 Conversation with Alice Miceli by Luiz Camillo Osorio (2016). Available at: <http://www.premiopipa.com/pag/artistas/alice-miceli/>.
- 9 LEVINAS, Emmanuel. *Humanismo do Outro Homem*. Transl. Pergentino S. Pivatto and others. Petrópolis, Editora Vozes, 1993.
- 10 Arthur Omar in an email to the author on June 8, 2009.
- 11 Maticão (*Piper angustifolium*) is a shrub that has drupaceous fruits and astringent leaves used in folk medicine.
- 12 Celso Fioravante, "Arthur Omar leva êxtase e violência a Nova York", *Folha de S. Paulo*, September 16, 1999.
- 13 Arthur Omar's interview to the author on September 3, 2009.
- 14 CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Turim, Einaudi, 1972.
- 15 Articulated, Rio Branco did the book on Tokyo and Moryama São Paulo. Tokyo, Taka Ishii Gallery and Gestuyosha, 2008.
- 16 The reference here is to BATAILLE, Georges. *La part maudite* (1949). Paris, Les éditions de minuite, 1967.
- 17 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible* (1964). Claude Lefort (ed.). Paris, Gallimard, 2004, p.309-310.
- 18 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Les éditions de minuit. 1992.

RIO XXI – uma coleção

O projeto da Fundação Getúlio Vargas de abordagem da cultura visual do Rio de Janeiro no século XXI se estende por um vasto temário, que deve abranger cerca de duzentos artistas. A coleção compreenderá novos volumes com convite a outros críticos e especialistas.

[The Rio de Janeiro 21st century visual culture approach editorial project designed by Fundação Getúlio Vargas deals with a wide range of topics, which should gather about two hundred artists. The collection will comprise new volumes for which other critics and experts will be invite to contribute.]

Volume II

Conterá abordagens já definidas e artistas definidos (mas sujeitos a reclassificação geracional):

[the Volume II is mostly defined regarding the approaches and artists, but subject to a generational classification]

Primeira geração construtiva no Rio

[First Constructive generation in Rio]

Abraham Palatnik
Almir Mavignier
Amilcar de Castro
Arthur Amora
Franz Weissmann
Hélio Oiticica
Hércules Barsotti
Ivan Serpa
João José Costa
José Maria Dias da Cruz
Lygia Clark
Lygia Pape
Osmar Dillon
Paiva Brasil
Rubem Ludolf
Willys de Castro

Segunda geração construtiva no Rio

[Second Constructive generation in Rio]

Abelardo Zaluar
Ana Vitória Mussi
Anna Bella Geiger
Anna Maria Maiolino
Antonio Dias
Ascânio MMM
Athos Bulcão
Carlos Vergara
Carlos Zilio
Cildo Meireles
Claudio Paiva
Eduardo Sued
Evany Fanzeres
Iole de Freitas
Israel Pedrosa
Ivens Machado
João Carlos Galvão
Manfredo Souzanetto
Maria do Carmo Secco
Paulo Roberto Leal
Raymundo Colares
Ronaldo do Rego Macedo
Sérgio Camargo
Umberto Costa Barros
Waltercio Caldas
Wanda Pimentel

Terceira geração construtiva no Rio

[Third Constructive generation in Rio]

Alex Gama
Alexandre Dacosta
Ana Linnemann
Antônio Manuel
Armando Mattos
Beatriz Milhazes
Carlos Bevilacqua
Chico Fortunato
Daniel Feingold
Daniel Senise
Ernesto Neto
Fernanda Gomes
Frida Baranek
João Carlos Goldberg
José Bechara

Marco Veloso
Milton Machado
Nelson Felix
Paulo Paes
Raul Mourão
Ricardo Becker
Rubem Grilo
Tunga

Quarta geração construtiva no Rio

[Fourth Constructive generation in Rio]

Adriana Eu
Adriana Maciel
Adriana Varejão
Alexandre Vogler
Amalia Giacomini
Angelo Venosa
Antonio Bokel
Beth Jobim
Bruno Veiga
Cadu
Eduardo Coimbra
Enrica Bernardelli
Igor Vidor
Ismael Monticelli
Jarbas Lopes
Joana Traub Csekő
João Modé
Luiz Zerbini
Marcelo Macedo
Michel Groisman
Valeria Costa Pinto

Pintura, pintura – alguns mestres

[Paint, paint – some masters]

Abraham Palatnik
Antonio Dias
Carlos Vergara
Flavio Shiró
Glauco Rodrigues
Gonçalo Ivo
Israel Pedrosa
José Maria Dias da Cruz
Katie van Scherpenberg
Osmar Dillon
Paiva Brasil
Roberto Magalhães
Ronaldo do Rego Macedo

Urbanismo de artista

[Artist's urbanism]

Guerreiro do Divino Amor

Guga Ferraz

Hélio Oiticica

Jarbas Lopes

Leandra Espírito Santo

Meninos do Morrinho

Milton Machado

Móveis paisagem: irmãos Campana,

Lattoog, Jaime Leirner

Performance Carioca

[Carioca performance]

Postais de viajantes II

[Travelers postcards II]

Federico Herrero

Giselle Beiguelman

Güler Ates

Leila Danziger

Leonardo Finotti

Lygia Pape

Mirosław Balka

Peter Coffin

Piotr Uklanski

Regina de Paula

Sarah Morris

Outros volumes [Other volumes]

Estão entre os planos da Fundação

Getúlio Vargas a organização de outros volumes e eventualmente com outros enfoques, sempre dependendo da existência de patrocínios para financiamento.

[Fundação Getúlio Vargas plans to organize new editions and eventually with new approaches, always depending on sponsorships for financing the editions]

Arte e Ciência [Art and Science]

Ascânio MMM

Beatriz Milhazes

Cildo Meireles

Eduardo Kac

Ernesto Neto

Otávio Schipper

Tunga

Walmor Corrêa

Arte e Física [Art and Physics]

Alexandre Murucci

Ana Holck

Carla Gagliardi

Cildo Meireles

Cristina Salgado

David Cury

Ernesto Neto

Frida Baranek

Iole de Freitas

João Goldberg

Josely de Carvalho

Mariana Manhães

Pedro Paulo Domingues

Tatiana Grinberg

Postais de Viajantes III

[Travelers postcards III]

Painel na estação do metrô da Estação

Siqueira Campos, saída Figueiredo de Magalhães [Panel at subway station

Siqueira Campos, exit Figueiredo Magalhães]

Caio Reiszewitz

Daniel Escobar

Dora Longo Bahia

Rodrigo Braga

Muros da cidade: pichação e grafite

[City walls: graffiti]

Celacanto provoca maremoto

Lerfamu

Malala Yousafzai

Panmela Castro

Profeta Gentileza

Toz

O q faço é música [What I do is music]

Abraham Palatnik

Adriana Calcanhoto

Aluisio Carvão

Arto Lindsay

Beatriz Milhazes

Bernardo Damasceno

Cabelo

Chelpe Ferro

Cildo Meireles

Hélio Oiticica

Jocy de Oliveira

Lilian Zaremba

Manata Laudares

McMarechal

Michel Groisman

Otávio Schipper

Paulo Bevilacqua

Waltercio Caldas

Pintura, pintura – pós 80

[Paint, paint, after '80s]

Arjan Martins

Beth Jobim

Claudio Tobinaga

Cristina Canale

Daniel Feingold

Flavia Metzler

Gabriela Machado

Heleno Bernardi

Lucia Laguna

Marcus André

Maria Klabin

Maria Lynch

Pensamento esférico no Rio

[Spheric thinking in Rio]

Carlos Bevilacqua

Cildo Meireles

Igor Vidor

Paula Gabriela

Roberto Magalhães

Simone Michelin

Waltercio Caldas

Retratística [Portraits]

Adriana Varejão

Ana Stewart

Jarbas Lopes

Leandra Espírito Santo

Arte e culturas indígenas

contemporâneas [Contemporary art and indigenous culture]

Aldeia Maracanã

Anna Dantes e Selvática

Cildo Meireles

Denilson Baniwa

Eliane Potiguara

Ernesto Neto

Félix Karáí

Gabriela Noujaim

Lygia Pape

Museu do Índio

Zé Guajajara

A coleção contemporânea do MAR

[The contemporary art collection of the Rio Art Museum]

Palavra de artista: arte conceitual e poesia visiva [Artist's word: conceptual art and visual poetry]

Cildo Meireles
Claudio Paiva
Denilson Baniwa
Eduardo Kac
Essila Paraíso
Jorge Duarte
Mana Bernardes
Neide Sá
Sonia Andrade
Waltercio Caldas
Wilson Piran
Wlademir Dias Pino
Xico Chaves

Histórias do presente [Present history]

Arjan Martins
Bruno Miguel
Cildo Meireles
Daniel Lannes
Denilson Baniwa
Gustavo Speridião
Laércio Redondo
Lula Wanderley
Matheus Rocha Pitta
Maxwell Alexandre
Milton Guran
Pedro Varela
Regina de Paula
Rosana Palazyan
Yuri Firmeza

Fios da memória [Memory strings]

Adriana Eu
Ana Linnemann
Ana Miguel
Anna Maria Maiolino
Bispo do Rosário
Célia Shalders
Daisy Xavier
Daniel Albuquerque
Renato Bezerra de Mello
Rosana Palazyan

Carnavalesca [Carnival makers]

Gabriel Haddad e Leonardo Bora
Gentil Carioca
Jack Vasconcelos
João Edson Pereira

Laíla
Leandro Vieira
Marcia e Renato Lage
Paulo Barros
Rosa Magalhães

Arquitetura de espaços expositivos no Rio [Architecture of exhibition spaces in Rio]

Lição de coisas cariocas esquisitas ou intrigantes [Lesson of peculiar or intriguing Carioca things]

Adriana Tabalipa
Barrão
Brígida Baltar
Carlos Bevilacqua
Efrain Almeida
Fernanda Gomes
Jorge Duarte
José Bechara
José Damasceno
Laura Lima
Marcos Chaves
Maria Nepomuceno
Matheus Rocha Pitta
Rubem Grilo
Thiago Rocha Pitta
Escola de Artes Visuais – Parque Lage
Fundação Eva Klabin – projeto Respiração [Breathing Project]
Museus Castro Maya – esculturas do século XXI [21st century sculptures]

Vídeo e cinema experimental

[Video & experimental film]
Alexandre Mazza
André Parente
Brigida Baltar
César Oiticica Filho
Katia Maciel

Este livro teve textos compostos em
Thesis Serif e Thesis Sans e impresso em
Munken Lynx 120g/m² (miolo) e Supremo AA 350g/m² (capa),
pela gráfica Ipsis, São Paulo, em novembro de 2019.