



segundapessoa

ano 4 | número 2 | mar-abr-mai 2014

distribuição gratuita | venda proibida



Paulo Rossi, da série Salas de cinema de São Paulo, 2002-2006

PAULO ROSSI é paulistano radicado em João Pessoa há seis anos. É fotógrafo e professor de fotografia. Lecionou no curso de Bacharelado em Fotografia do Senac-SP. Foi coordenador dos cursos de fotografia da Casa das Artes Visuais (João Pessoa). Atualmente é professor no IESP, e no curso Fotógrafo do Pronatec, do IFPB. É membro do Conselho editorial da Segunda Pessoa. Foi curador associado do ciclo de debates presenciais e on-line Corpo Imagem dos Terreiros: experiência ritual, produção de presença do programa Cultura e Pensamento do Ministério da Cultura (2010). Também foi curador da exposição **Variações do feminino: bastidores do universo trans** em 2010 e 2013, e do projeto **Novíssimos: talentos da fotografia autoral na Paraíba**, 2013.

Como fotógrafo autoral participou de várias exposições coletivas, dentre as quais a mostra **Setembro Fotográfico: Fotografia Paraibana**, 2011, **deVERcidade 2010** (iFOTO), Fortaleza, e **10ª Muestra de Documentales y Fotografia de América-Latina – 2010**, Espanha. Em dezembro de 2011 foi selecionado para o **Visionado Photoespaña** em Santo Domingo, República Dominicana.

“São vazios preenchidos por gente de toda espécie, gente que não fica, apenas passa. Passa longas horas ou alguns minutos, de um avião para outro, de um saguão para outro ou de um aeroporto para outro, experimentando sempre a espera”, disse Paulo Rossi sobre sua exposição **Em trânsito**, em cartaz na Estação das Artes Luciano Agra, em João Pessoa.

Obs. As obras da série Salas de cinema de São Paulo (2002-2006), aqui publicadas, foram realizadas em equipamento analógico.

pjrossi@gmail.com
www.paulorossifotografia.com.br

editorial

Nestes dias, recebemos correspondências (email) de duas instituições, uma do Norte e outra do Centro-Oeste do país. Ambas elogiavam (forma e conteúdo) a revista **Segunda Pessoa** e solicitavam números anteriores. O que pode parecer uma simples "carta de leitor", na verdade, para nós significa muito mais: primeiro, temos leitores nestas regiões; segundo, agradamos a alguém. Pronto. Isso já é motivo suficiente para insistirmos na tarefa – árdua, mas prazerosa – de propor reflexão, estudo e divulgação sobre artistas, instituições e movimentos que fazem (ou fizeram) história no país.

Já dissemos, o que nos move mesmo é a necessidade de sempre ampliar (número de leitores e áreas artísticas, por exemplo) a revista. Também, oferecer espaço para professores, críticos e artistas que queiram divulgar suas pesquisas e trabalhos, acadêmicos ou não, de todos os segmentos das artes visuais, da economia criativa...

Nesta edição há dois artigos que tem origem nos intercâmbios acadêmicos entre instituições educacionais de Portugal e do Nordeste do Brasil. Ambos analisam experiências nos dois países (e na África), seja na qualidade de verificar/comparar atividades museais – caso do Inhotim, no Brasil, e do Museu de Serralves, em Portugal –, por **Robson Xavier da Costa**, ou na reflexão sobre o movimento intercultural **Identities**, com atuação em Cabo Verde, Moçambique e Conceição das Crioulas (Pernambuco), por **Madalena Zaccara**.

Raul Córdula analisa a atualíssima "arte pública" – o grafite –, enquanto resgata ações e atores pelo Nordeste, especialmente. Um artigo, do editor Dyógenes Chaves, faz relato detalhado sobre a vitoriosa experiência do Prêmio Energisa de Artes Visuais, evento ocorrido entre 2011-2014 em João Pessoa. Colaborador assíduo, **Almandrade**, escreve sobre a Bienal de Arte da Bahia. E, por fim, o artista e esteta, **César Romero**, "explica" o profissional artista: o que é e o que faz...

Ah, quem ilustra nossa capa (e algumas páginas) é um ilustre **paulistaibano**, o fotógrafo Paulo Rossi.

Boa leitura.

Índice

Arte & utopia na sociedade do espetáculo: refletindo sobre a arte relacional do movimento intercultural IDENTIDADES , por Madalena Zaccara	4
O impacto do público/visitante no Instituto de Arte Contemporânea do Inhotim (Brasil) e no Museu de Serralves (Portugal) , por Robson Xavier da Costa	12
No rastro da 3ª Bienal da Bahia , por Almandrade	16
Grafite: urbano e rupestre , por Raul Córdula	18
Prêmio Energisa de Artes Visuais: formato inovador de salão de arte? , por Dyógenes Chaves Gomes	21
O artista , por César Romero	30



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura



Este projeto foi contemplado com o Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010

Arte & utopia na sociedade do espetáculo: refletindo sobre a arte relacional do movimento intercultural IDENTIDADES

Madalena Zaccara

madazaccara@gmail.com

Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais a alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para caminhar.”¹

Sabemos que as novas formas de soberania capitalista desenham, na contemporaneidade, a cartografia do poder econômico tornando os mais ricos cada vez mais ricos e os mais pobres cada vez mais pobres. Dentro deste contexto os excluídos são arremessados dentro de muralhas invisíveis, mas não irreais, que delimitam o seu campo de existência e de exclusão.

Fazemos parte de um mundo onde os critérios de importância do indivíduo e das sociedades estão ligados à sua capacidade de consumir e onde ambos são descartados a partir do momento em que não correspondem às regras neoliberais que regulam esse “admirável mundo novo” globalizado.

Esta é uma sociedade, de contornos ideológicos-econômicos forjados pelo Ocidente, onde o mercado dita as regras. Ela promove, embasada no poder das mídias e do capital, a solidão, a instabilidade e o individualismo e tem o consumismo como religião anulando ideologias que se afastem dos conceitos dominantes. Como forma de controle, se utiliza da manipulação e do estilhaçamento das identidades fundindo os seus fragmentos num todo onde se juntam os refugiados, os deslocados, os emigrantes, os socialmente marginalizados. Enfim, aqueles que desempenham neste contexto o papel que lhes cabe: o de excluídos.

Na modernidade eles, os deslocados, estavam destinados aos abatedouros puristas. Era uma espécie de anomalia a ser corrigida. Na contemporaneidade pós-moderna segundo Zygmunt Bauman (1998:43), estabelece-se uma distinção na forma de tratar os excluídos que ele denomina de “estranhos”:

A diferença essencial entre as modalidades socialmente produzidas de estranhos modernos e pós-modernos (...) é que, enquanto os estranhos modernos tinham a marca do gado da aniquilação, e serviam como marcas divisórias para a fronteira em progressão da ordem a ser constituída, os pós-modernos, alegre ou relutantemente, mas por consenso unânime ou por resignação, estão aqui para ficar.

Ou seja: são marginais úteis ao sistema, quase que fabricados para tanto, na medida em que se constituem num exemplo para quem foge às regras e adequações econômicas que estabelecem a ideologia contemporânea. Mantidos a parte por um capital que não tem pretensões assistencialistas de bem estar social, o seu custo-benefício não interessa a uma sociedade onde os deuses são simbolizados pelo consumo e pelo espetáculo. E nada de radicalismo moderno no sentido de extermínio de excluídos. Afinal, como afirma Giorgio Agamben (2012): “É mais simples manipular a opinião das pessoas através da mídia e da televisão do que dever impor em cada oportunidade as próprias decisões com a violência”. O resultado é que os excluídos estão em cada esquina do que se estabeleceu rotular de primeiro mundo e não mais em guetos, campos de extermínio ou segregados aos espaços do planeta rotulados como “terceiro mundo”.

Este é o modelo social vigente e destinado a todos, dentro do contexto neoliberal, em longo ou médio prazo. A todos que não correspondem às expectativas dos novos tempos, da nova ordem. A alternativa é desemprego, exclusão e insegurança. Já não existe lugar para se arcar com custos sociais e humanos na nova ordem econômica.

Dentro desta realidade o conceito de desenvolvimento significa **a priori** o de desenvolvimento econômico, sinônimo de desejo de consumo. O seu oposto é o subdesenvolvimento, o excluído, aquele que já não funciona como objeto de extermínio explícito ou de apoio social, mas que é comodamente escondido nas estatísticas oficiais, ou diluído em meio às imagens banalizadas pela mídia. Imagens de estranhos distantes do universo de conforto de um espectador para quem a violência já não comove mais entre uma publicidade e outra.

Sobre arte, política e utopias

Nesta realidade contemporânea globalizada onde as novas formas de soberania capitalista desenham cartografias, inclusões, corações e mentes qual o poder da arte para agir, restabelecer identidades e fortalecê-las nas fissuras deste mundo e como ela se situaria entre a utopia e a realidade?

Para Canclini (1995) um futuro parece possível. Os processos de hibridização cultural, nos quais a arte se incluiria, seriam tão intensos que mobilizariam a construção de novas identidades bem como o reconhecimento e a valorização das diferenças culturais apesar da consciência das relações de poder. Já para Marc Jimenez (2009) o contexto cultural atual globalizado tende a absorver tudo, inclusive a arte, que tente se opor a um mecanismo institucional mediático e mercantil. Adolfo Pedro Arribas Montejo (2010), por sua vez, acredita que a arte ainda mantém relação com a utopia pela esperança que ela constrói enquanto que para o olhar de Jacques Rancière (2009) a arte é um agente transformador pela sua capacidade de reconfigurar o sensível. As práticas artísticas seriam, portanto, para a maioria dos teóricos mencionados uma possibilidade de interferir na realidade ou, pelo menos, tornar uma utopia menos distante. Através de ações micropolíticas poder-se-ia tentar mudar a dinâmica do **mainstream**.

A história da relação entre arte e política é ponto crucial desde os seus primórdios. A arte sempre foi política se pensarmos, por exemplo, em seus comprometimentos com religião ou propaganda dos muitos Estados aos quais ela se atrelou. Hoje esse envolvimento com a política corresponde a iniciativa de artistas que mergulham no campo ampliado da criatividade humana onde o caráter político é relacionado ao fato de uma integração do trabalho artístico com a vida. O trabalho da arte, nas suas novas formas, ultrapassou a antiga produção de objetos destinados a serem vistos. Nas palavras de Jacques Rancière (2010:108): “a ação artística identifica-se então com a produção de subversões pontuais e simbólicas do sistema”

A arte arrasta sempre a magia na sua sombra, o encanto do enigmático, a inquietação das mentes insubmissas, a incompletude do estabelecido, a procura da transcendência, a vontade de superação do conseguido. Em si isso se constitui em um alento nesse mundo de pouca esperança. O artista pode abrir caminhos, resistindo e isolando-se do ruído circundante do grande espetáculo que é promovido para lhe retirar essa capacidade de gerar propostas e ressonâncias.

Nicolas Bourriaud (2009) teorizou a proposta de uma arte ligada a uma estética relacional que cria diferença no

consenso legitimado de mundo e religa vínculos sociais perdidos. Uma estética que se pauta em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam. O mundo da arte e da vida está cada vez mais fundido e a estética, como ciência do sensível, está em consonância com esse novo olhar.

Talvez a melhor definição da prática artística que opta pela ação política, traga mesmo em si o discutido conceito de utopia. Em meio às diversas teorias o fato é que ela, a utopia, permite a ideia de outro lugar. Ela reflete um questionamento crítico da ordem existente e abriga a ideia de outro território, ou comportamento, humano possível. Ela poderia, portanto, propor alternativas a mecânica ocidental através de uma interculturalidade baseada em trocas em que a solidariedade e a participação não se limitem ao contexto mercantilista colonialista anterior ou ao neoliberal excludente atual.

Essa prática levaria mesmo a uma (re)conceitualização da palavra utopia: uma atualização de sentido. Ela seria uma práxis mais perto do chão. Possível. E necessária, pois, afinal, não é que a utopia tenha o monopólio da perspectiva histórica, mas a sua ausência em qualquer momento, inclusive no que vivemos, significa uma falha dos agrupamentos humanos comunitários. Uma falha para com a esperança. Para Jaques Rancière (2010:61) a utopia “também é a configuração de um bom lugar, de uma partilha não polêmica do universo sensível, onde o que se faz, se vê e se diz se ajustam exatamente”

O neoliberalismo consolidou um cenário de legitimação artística que dispõe da força criativa da arte que passa por um processo de seleção devidamente celebrado e glamourizado, quase hipnótico, onde traduzida em consumo ela, a arte, se identifica com a vida veiculada pela publicidade e pela cultura de massa. Um tipo de relação de poder que se dá basicamente por meio do feitiço da sedução ampliado pela mídia que dita o olhar e valida a estética de ocasião. Talvez seja necessário, em nossa contemporaneidade fragmentada, desenvolver uma nova leitura da arte e das forças que determinam a sua produção.

A liberdade conceitual, imaginativa e perceptiva das práticas artísticas que envolvem a política pode abrigar um sonho para além das servidões e uma promessa de



Paulo Rossi, da série Salas de cinema de São Paulo, 2002-2006

reconciliação com o humano em sua expressão maior. Sua proposta encontra-se para além das múltiplas grades com as quais o capital burocratiza e regula a arte incidindo em sua produção.

Para essa nova situação o envolvimento do artista segundo José Carlos de Paiva e Silva (2009) deve procurar modelos que ultrapassem as fragilidades e invistam nas possibilidades utópicas do mundo contemporâneo. A partir desta situação ele descreve uma ação que já esta acontecendo através do movimento IDENTIDADES, ação esta que se processa: "em contextos sociais precisos, onde, estabelecendo relações interculturais, se promoveu uma aproximação epidérmica com o modo como os jovens estudantes de arte, os artistas emergentes, os agentes culturais e as populações lidam de modo isolado, em grupo e em comunidade, com os constrangimentos ao seu desenvolvimento" (PAIVA, José Carlos, 2009: 53)

Artistas ou grupos de artistas já se inserem em um universo múltiplo de práticas que, dentro de um circuito micropolítico, faz frente à estética e à ideologia dominante. Sua ação interfere em todos os aspectos da vida cotidiana. A reação das mentes insubmissas é o que pode levar à quebra do feitiço do consumo logo existo. Isto pode ser observado nas, ainda raras, estratégias de resistência, individual ou coletiva, nos centros hegemônicos ou na periferia que vem acontecendo nos últimos anos. Mas, poucos, muito poucos se dão conta, ou se importam, com a medida do poder do mito de Midas implícito no canto sedutor do mercado neoliberal.

Sobre o movimento IDENTIDADES e suas ações interculturais

É trabalhando neste intervalo micropolítico, que o movimento intercultural IDENTIDADES, nascido em Porto, Portugal, se manifesta. Trata-se de um movimento artístico, atuante desde os anos 90, mais precisamente concebido em 1996, que participa dos conflitos da era pós-colonial tendo como objetivo as relações culturais diretas em vários espaços geográficos do planeta de histórico colonial português.

Ao longo de sua história, que ora contabiliza dezessete anos de atividades, ele, o movimento, tem por intenção, nas

palavras de um de seus fundadores José Carlos de Paiva e Silva: “promover este movimento intercultural enquanto espaço de partilhas múltiplas que possibilitasse a cada um dos seus membros (em si) absorver as experiências vividas e entender os acontecimentos. Trata-se de dirigir os esforços colectivos de modo a que cada um dos intervenientes possa incorporar o vivido no seu repertório cultural e saborear uma maior consciência de si próprio perante um universo de conhecimento alargado a culturas que lhe são distantes” (PAIVA, José Carlos, 2009: 57).

Atuando em comunidades situadas em três espaços geograficamente distintos e com características específicas, ele, o movimento, mobiliza artistas, professores e estudantes de arte que, fora do seu espaço de conforto buscam, através da reflexão partilhada, interagir nestes três espaços sociais. A partir de Porto, como já foi dito anteriormente, ele se relaciona com Moçambique, Cabo Verde e Conceição das Crioulas, comunidade quilombola no Nordeste do Brasil.

O movimento IDENTIDADES é constituído por indivíduos que se congregam em um grupo não homogêneo tanto no que diz respeito a objetivos pessoais ou forma de criação e expressão. Têm em comum o interesse pelo resgate de um perfil de identidade cultural fragmentado, destruído ou em processo de destruição, procurando um sentido para a ação artística estabelecendo vínculos relacionais adequados aos interesses das comunidades em que atuam.

A lógica do predador se ajusta a um mundo onde a ilusão tem um lugar bem mais aceitável que a realidade do despertar. E tem o poder de remeter para o estigma da anormalidade tudo o que ela não dilui ou absorve. A tentativa do artista de não realizar tão somente o inofensivo, de não investir no decorativo, de não originar apenas um valor de mercado, de não gerar um espelho de Narciso a partir da sedução do sucesso imediatista é o caminho no qual uns poucos, uns raros apostam como alternativa e resistência. Entre eles aqueles que formam o movimento IDENTIDADES.

E nesse terreno intercultural “onde a história confere posturas próprias e um tempo particular perante o contemporâneo” (PAIVA, José Carlos, 2009: 58) que os membros do grupo se assumem enquanto artistas e

enquanto cidadãos. “A arte devia preparar ou anunciar um mundo futuro” afirma Bourriauld (2009:18). É neste futuro que se inserem as propostas e esperanças do movimento.

Nestes tempos pós-modernos – onde vigora a uniformização das ideias e ações, inclusive as artísticas – a liberdade conceitual, imaginativa e perceptiva pode abrigar um sonho para além das servidões e uma promessa de reconciliação com o humano em sua expressão maior. As ações artísticas de grupos como o IDENTIDADES procuram, portanto, construir e realizar modelos de ação dentro da realidade existente que tenham como objetivo maior fazer a diferença.

De Moçambique a Conceição das Crioulas passando pelas ilhas de Cabo Verde

Sobre Moçambique

Moçambique, oficialmente República de Moçambique, é um país localizado no Sudeste da África. Entre o primeiro e o quinto século d.C., povos bantos migraram de regiões do Norte e Oeste para essa região. Portos comerciais existiram no litoral moçambicano até a chegada dos europeus. A área foi conhecida por Vasco da Gama em 1498 e em 1505 ela foi anexada pelo Império Português.

Depois de mais de quatro séculos de domínio português, Moçambique tornou-se independente em 1975, transformando-se na República Popular de Moçambique pouco tempo depois. Após apenas dois anos de independência, o país mergulhou em uma guerra civil intensa e prolongada que durou de 1977 a 1992. Em 1994, o país realizou as suas primeiras eleições multipartidárias e manteve-se como uma república presidencial relativamente estável desde então.

A sua população de cerca de 24 milhões de pessoas é composta predominantemente por povos bantos. Em sua atual capital Maputo, anteriormente chamada Lourenço Marques durante o domínio português, estabelece-se as bases de seu governo. Esse é o perfil oficial da antiga colônia portuguesa. Mas, não é nesta imagem oficial que o movimento IDENTIDADES encontra seu foco de interesse, mas sim em um espaço onde: “O caos, a quantidade

impressionante de moradores nas periferias desurbanizadas da cidade, a implantação urbana caótica, fruto do modo espontâneo como se ergueu, o trânsito, o ruído, o calor e a humidade, antecipam a entrada na cidade do cimento, onde o luxo colonial da elite branca, as avenidas guarnecidas de jacarandás lilazes e de acácias rubras, foi ocupado pela população nativa que a vive do modo como quer e pode. "(PAIVA, José Carlos, 2009: 90)

Em 1996 se estabeleceu um primeiro contato entre o professor José Carlos de Paiva, futuro líder do movimento, e a Escola Nacional de Artes Visuais (ENAV). Intercâmbios foram projetados. Um grupo de estudantes e docentes da FBAUP (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto) respondeu ao convite daquela instituição e assumiu as primeiras trocas artísticas que passaram a acontecer desde 1997 e que acontecem até os dias que correm. Foi esta a gênese do movimento IDENTIDADES.

Em março de 1997, desembarca em Maputo o primeiro grupo que iniciou as ações do movimento. Chegou carregado de equipamentos e expectativas em relação ao estabelecimento de interações entre artistas lusos e moçambicanos. O mergulho na cultura do país marcou esse início relacional. Oficinas diversas de múltiplas formas de expressão artística localizadas na ENAV estabelece o espaço físico para as primeiras partilhas. Viagens, pelo interior de Moçambique, contribuíram para dimensionar melhor a força de sua cultura bem mais diluída em Maputo. De acordo com Paiva: "a partir de então (1997) o IDENTIDADES alojou a sua base de trabalho em Moçambique na ENAV, escola que passou a integrar o movimento. Gradualmente estabeleceram-se entre os protagonistas elevados níveis de confiança e uma sólida amizade que soldou a presença, particularmente de alguns docentes da FBAUP, no quotidiano da ENAV." (PAIVA, José Carlos, 2009: 83)

Foi a partir da escola, portanto, da ENAV, que se estabeleceram as ações do movimento que investe nos diálogos proporcionados pelo intercâmbio artístico e nas relações culturais caracterizadas pelas trocas. Esses momentos relacionais aconteceram e acontecem desde 1997 tanto em Moçambique quanto em Portugal num clima onde impera principalmente a cumplicidade.

As palavras do português, radicado em Maputo, Ciro Jorge Pereira, com formação artística pela Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa sintetiza a ação do IDENTIDADES naquele país. Respondendo a nossa pergunta de como definiria o movimento ele responde que este se constitui "na arte de dentro traduzida em amizade e solidariedade, vontade de ajudar a crescer."²

Sobre Cabo Verde

País insular africano cuja descoberta se deu no século XV, mais precisamente em 1460. Nele a colonização portuguesa começou logo depois. As ilhas serviram como ponto de escala para os navios portugueses e para o tráfico e comércio de escravos, que começava a crescer por essa época. Abolido o tráfico, em 1876, findou-se em paralelo, o interesse para o país que só voltou a ter importância a partir da segunda metade do século XX. Seu povo é constituído de europeus e africanos numa mestiçagem que gerou características próprias.

Sua insularidade e suas estíagens fizeram do arquipélago uma terra de fome onde sobreviver era – e ainda é – o grande desafio. Ao longo de sua história pouco foi feito para transformar essa situação, sendo do interesse colonial aproveitar apenas suas condições geoestratégicas, no quadro da expansão econômica e política da Europa colonial.

Cabo Verde, pelas suas singularidades geográficas e antropológicas, traz em si um espaço de laboratório ideal para o exercício das confrontações culturais que atraem, na contemporaneidade, artistas que se interessam e trabalham com relações interculturais.

Em Outubro de 1996, o IDENTIDADES partiu para Mindelo, que juntamente com a capital, Praia, são as duas maiores cidades do país. Um grupo de estudantes e quatro docentes da FBAUP do Porto juntamente com outro grupo de alunos e dois docentes da ENAV, de Moçambique juntos voltaram-se para a troca de conhecimentos através de um conjunto de oficinas artísticas de cerâmica, serigrafia, xilogravura, desenho, artes digitais, vídeo, fotografia, batik e pedra.

A partir de então essas trocas permanecem. Professores e alunos de Cabo Verde se envolvem nas atividades do movimento IDENTIDADES em Porto e vice-versa. Como exemplo, um relato do coordenador do movimento José Carlos de Paiva das atividades do grupo em Cabo Verde: “diariamente um grupo desloca-se à aldeia piscatória de S. Pedro para realizar exercícios de desenho e, nesse pretexto, aproximar-se da população envolvendo-a numa acção de intervenção sobre as suas próprias casas. A proposta consiste em cativar a comunidade para que sejam pintadas as casas (auto-construídas e nunca finalizadas, apresentam um ar descuidado e não aconselhável do ponto de vista de saúde pública). A Câmara Municipal fornece os materiais e as tintas. Como acção exemplar todo o grupo IDENTIDADES se desloca num dia de sábado para a aldeia a fim de pintar a escola primária. É um dia de festa, de trabalho, de contacto com a população, de aproximação às suas problemáticas sociais e políticas.”(PAIVA, José Carlos, 2009:117)

Dento deste contexto promovido pelo movimento IDENTIDADES a vida é uma partilha coletiva vivenciada pelo grupo em relação à comunidade e por esta em relação a ele. A arte deixa de ser um exercício solitário e passa a ter uma concepção mais transcendental à medida que interage com o “outro”.

Sobre Conceição das Crioulas

De acordo com o site oficial do município de Salgueiro, Pernambuco, Nordeste do Brasil, ao qual pertence à comunidade Conceição das Crioulas³, sua gênese, divulgada através da tradição oral seria: “Segundo os moradores mais velhos, no início do século XIX, seis negras escravas que conquistaram a liberdade, chegaram à região e arrendaram uma área de aproximadamente três léguas (1 légua = 6 km) em quadra. Com a produção e fiação do algodão que vendiam na cidade de Flores, conseguiram pagar a renda e ganharam o direito à posse das terras. Em 1802, as crioulas receberam a escritura definitiva com o carimbo da Torre, dezesseis selos, feita por José Delgado, escrivão do cartório de Flores.”

Esta comunidade quilombola⁴ faz parte das já reconhecidas pelo Estado Brasileiro por meio de “certificação feita pela Fundação Cultural Palmares (FCP) (certificação do

autorreconhecimento) e da abertura de processo de regularização dos territórios quilombolas pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra)” (SILVA, Gilvania Maria da 2012 :28). Formadas a partir da reação à escravidão, essas comunidades constituíram-se em grupos de resistência negra espalhadas em quase todo o território nacional.

Apesar de suas conquistas, entretanto, setores conservadores da sociedade brasileira continuam a enxergar esses focos de resistência como “algo estático que as coloca apenas no passado” (SILVA, Gilvania Maria da 2012:37). As referidas comunidades situam-se majoritariamente em áreas rurais competindo e tornando-se, portanto, incômodas em relação ao agronegócio, mineradoras, aos grandes empreendimentos hoteleiros e à expansão urbana.

No que diz respeito a Conceição das Crioulas, sua história não foge a essas lutas pela manutenção da terra. A história oral dessa sociedade, onde o poder cabe tradicionalmente mais às mulheres, conta sobre os obstáculos enfrentados para conquistar a terra e sua demarcação. Esse pensar ligado às raízes negras, ao quilombo e ao feminino alimenta a resistência da comunidade em relação à exclusão social e à luta por uma memória que faz parte da educação das novas gerações.

No estado de Pernambuco, Conceição das Crioulas é uma das comunidades pioneiras na organização, mobilização e articulação das lutas quilombolas, sendo uma referência nos âmbitos regional, nacional e internacional. Essa consciência política que faz com que sua luta se baseie na herança negra e em sua identidade, mas, principalmente, em sua consciência política no que diz respeito a autonomia com que construiu e constrói a sua história.

O Movimento IDENTIDADES descobriu nesse cenário sertanejo brasileiro um espaço de investigação e a possibilidade de “poder partilhar com uma abnegada população a construção do seu destino.” (PAIVA 2009:141). Em 2003 estabeleceu-se o início de um relacionamento intercultural que permanece até hoje. Neste exato momento, janeiro de 2014, Elisabete Mônica Moreira Faria, doutoranda em Educação Artística pela Universidade de Porto, membro do movimento IDENTIDADES desde 2000,

desenvolve sua pesquisa na comunidade Conceição das Crioulas. Sobre essa experiência ela assim se manifesta: “na educação artística a comunidade entendeu deve integrar as diversas áreas da expressão no seu currículo, num processo de cruzamento intercultural com o IDENTIDADES. Neste contexto o projecto ‘expressões artísticas nas escolas da comunidade’ visa elaborar uma discussão construtiva e participada de um Currículo nas Artes. No encontro, apresentaremos este projecto provocando uma reflexão que desenvolva e dimensione a sua análise e favoreça o seu sucesso no desenvolvimento das crianças e dos jovens e de um futuro melhor para a comunidade.”⁵

Como se existisse uma conclusão

A proposta de uma descolonização mental pode relativizar condicionamentos a partir de uma visão mais generosa, mais sensata e mais ética de mundo. A liberdade conceitual, imaginativa e perceptiva das práticas artísticas ditas utópicas que envolvem a política pode abrigar um sonho para além das servidões e uma promessa de reconciliação com o humano em sua expressão maior. A arte pode ser o último reservatório do imaginário a escapar de ser incorporada/apropriada pelo sistema que hoje serve ao capitalismo neoliberal.

O movimento IDENTIDADES significa ação para além das teorizações. Ao tomar comunidades e suas relações interculturais como campo do fazer artístico que visa a desconstrução da subalternidade e o fortalecimento de sua identidade, o coletivo pretende encontrar outras modulações para as oposições entre periferia e centro, atrasado e desenvolvido, subalterno e dominante, popular e acadêmico, a partir de relações de reciprocidade e de diálogo. Nas palavras do coordenador do grupo José Carlos de Paiva (2011) o que diferencia a ação do coletivo da política social é que “a ação artística não prepara nenhum amanhã, lida com o que habita em cada um, amplia a capacidade de admiração, de atenção, de reflexão”.

A liberdade conceitual, imaginativa e perceptiva das práticas artísticas, ditas utópicas, que envolvem a política pode abrigar um sonho para além das servidões e uma promessa de reconciliação com o humano em sua expressão maior. Sua proposta encontra-se para além das

múltiplas grades com as quais o capital burocratiza e regula a arte incidindo em sua produção. Afinal, a arte, oferece uma alternativa para o desencanto. Trabalhando em um intervalo micro político, o movimento interage com as comunidades nas quais atua e mobiliza trabalhando o conceito de utopia no sentido de torna-la possível.

Madalena Zaccara é Doutora em História da Arte pela Université Toulouse II, França. Professora Associada da Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente se encontra em estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes do Porto, Portugal, como bolsista da CAPES.

Notas

1. GALEANO, Eduardo. **As palavras andantes**. Porto Alegre, L&M, 1994.
2. Entrevista on line concedida à autora. Novembro de 2013
3. http://www.salgueiro.pe.gov.br/munic_distritos.htm
4. Entende-se por comunidades quilombolas certificadas todas aquelas que manifestaram a afirmação da sua identidade étnica como comunidades remanescentes de quilombos e tiveram seus dados incluídos no cadastro geral junto a FCP conforme o Art. 3º do Decreto 4.887/2003: “§ 4º a autodefinição de que trata o § 1º do art. 2º deste Decreto será inscrita no Cadastro Geral junto à Fundação Cultural Palmares, que expedirá certidão respectiva na forma do regulamento”. (apud SILVA, Gilvania Maria da: 29)
5. Entrevista on line concedida à autora. Dezembro de 2013.

Referências

- ANDRÉ, João Maria. **Diálogo intercultural, utopia e mestiçagens em tempos de globalização**. Coimbra: Ariadne Editora, 2005.
- ANGABEN, Giorgio. **Deus não morreu, ele tornou-se dinheiro**. Entrevista concedida a Peppe Salvà, 2012, disponível em <http://blogdaboitempo.com.br/2012/08/31/deus-nao-morreu-ele-tornou-se-dinheiro-entrevista-com-giorgio-agamben/>. Acesso em 15 de janeiro de 2014.
- ARRIBAS, Adolfo Pedro Montejo. **Os paradoxos da imagem: arte versus visualidade**. In **É tudo mentira**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2010.
- BORRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro. Zahar Editor, 1998, p. 27.
- CANCLINI, Garcia Nestor. **Consumidores Y ciudadanos**. Conflictos multiculturales de globalización. México: Grijalbo, 1995.



Paulo Rossi, da série Natural de Aritingui, 2011

DELEUZE, Gilles, GUATARI Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Editora 34, 2004.

GALEANO, Eduardo. **As palavras andantes.** Porto Alegre, L&M, 1994.

JIMENEZ, Marc. Sur quelques défis de la Philosophie et de l'esthétique contemporaines à l'ère de la mondialisation in **Inter Art Actuel**, Résistance et integration à l'ère de la globalisation. Quebec: Les Éditions Intervention, 2009.

PAIVA, José Carlos de. **Investigar a partir da ação intercultural.** Porto: Gesto Cooperativo Cultural, CRL, 2011.

.....**ARTE/desenvolvimento.** Tese de doutoramento defendida junto a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto sob orientação do Professor Pintor Máro Bismarck. Porto. 2009.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2009.

.....**O espectador emancipado.** Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem.** 2006 in <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>

SILVA, Gilvania Maria da. **Educação como processo de luta política.** A experiência de 'Educação diferenciada' do território quilombola de Conceição das Crioulas. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília (UnB), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Políticas Públicas e Gestão da Educação. 2012.

ZACCARA, Madalena. **Sobre Política e Identidade:** vestígios do corpo como símbolo de resistência na arte contemporânea em eixos não hegemônicos in anais do XXII CONFAEB Arte/Educação: Corpos em Trânsito. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2012.

.....**Sobre identidade e interculturalidade na pós-colonização.** Coletivo de ação e investigação (ID-CAI) in Anais do 22º Encontro Nacional da ANPAP. Para: 2013. Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/htca/Madalena%20Zaccara.pdf>

O impacto do público/visitante no Instituto de Arte Contemporânea do Inhotim (Brasil) e no Museu de Serralves (Portugal)

Robson Xavier da Costa
robsonxavierufpb@gmail.com

Em um Museu Paisagem de Arte Contemporânea (MPAC) como em qualquer outra tipologia de museu de arte, o público/visitante é o foco e objetivo da programação, os espaços são pensados e cuidados, as mostras e exposições preparadas, a equipe capacitada, o material de divulgação elaborado, os catálogos e folders impressos, tudo em função da atração, manutenção e da fidelidade dos visitantes.

Guardadas as especificidades, tanto o Instituto de Arte Contemporânea do Inhotim (Brasil) como no Museu de Serralves (Portugal), são dois importantes exemplares de MPACs localizados em diferentes países, embora seus contextos culturais sejam diversos, apresentam um desempenho relativo às questões do público/visitante com um impacto semelhante. Os dois museus recebem anualmente um número significativo de público/visitante, pessoas de todo o mundo visitam esses espaços culturais, por motivos diversos e acionados pelo prestígio das marcas Inhotim e Serralves no cenário internacional das artes visuais, desta maneira, as duas instituições cuidam da sua imagem utilizando todos os artifícios de **marketing** possíveis.

Em 2013 Serralves realizou e publicou o Estudo de Públicos, em parceria com a **Porto Business School**, pesquisa parcialmente financiada pelo Programa Operacional da Região Norte, no âmbito do Projeto Educativo “Improvisações/Colaborações”, disponível no site oficial do museu, procurando definir o perfil sócio demográfico dos públicos e sua relação com a instituição e seu patrimônio, avaliando a aceitação da sua oferta diante dos visitantes, constatando que a marca Serralves é uma das mais lembradas e citadas em Portugal.

Atualmente o Instituto de Arte Contemporânea do Inhotim está desenvolvendo uma pesquisa de opinião junto aos seus públicos, que compreende um formulário respondido na saída do museu, aplicado pelos monitores, após os grupos de visitantes finalizarem o percurso no parque/jardim. Que deverá apresentar em breve os resultados.

1. A reação do público/visitante no Inhotim (Brasil)

O público/visitante além do contato intenso com as obras de arte contemporâneas tem o contato direto com a

coleção botânica do parque/jardim, entre uma galeria e outra, uma obra e outra, pode-se respirar entre os caminhos verdes cheios de flores. As obras são distribuídas propositalmente espalhadas ao longo dos caminhos do parque, forçando a deambulação do público/visitante, todos são convidados a tornar-se **flanêur** ou a interagir com algumas obras, passar por elas sem ser tocado é quase impossível.

Depois da terceira galeria, me senti num parque temático de arte contemporânea. Um **Universal Studios Islands of Adventure** cabeça – em que as atrações não são brinquedos, mas galerias de artistas. (Até brinqueei: põe uma montanha russa, e dá pra inaugurar uma filial na Flórida!) (FREIRE, 2010).

Com a expansão das obras, galerias e pavilhões no parque/jardim e a alocação dos **site specific** (em galerias) em pontos distantes do núcleo central do complexo arquitetônico, a visita completa ao Inhotim não é mais possível em apenas um dia, a orientação é que seja feita uma visita de pelo menos dois dias inteiros para se conhecer todas as obras e os lugares do parque/jardim. O trajeto é feito mediante caminhadas seguindo as trilhas calçadas e identificadas no parque/jardim, aos pontos mais distantes se tem acesso por meio dos carrinhos de golfe, com roteiros fixos e estacionados em pontos estratégicos do parque/jardim, serviço cobrado como acréscimo do valor do ingresso, exceto para pessoas com dificuldade de locomoção, nas segundas feiras o museu está fechado para o público/visitante e nas terças-feiras a entrada no museu é gratuita para todos.

Durante o mês de julho de 2010, o Inhotim bateu o recorde de público desde a sua abertura, em outubro de 2006, recebendo mais de 21 mil pessoas, um aumento de 25,6% em relação a Julho de 2009, quando 17 mil pessoas visitaram o museu.

Desde 2012 o Inhotim ampliou suas atividades culturais para o alcance social junto à população local. No ano de 2012 implantou o “Programa Inhotim para todos”, disponibilizando ingressos gratuitos, transporte e almoço para os grupos de visitantes incluídos no programa, ampliou também os convênios com escolas públicas de Brumadinho e Belo Horizonte, permitindo o acesso gratuito



Invenção da cor, Penetrável, Magic Square #5, De Luxe, obra de Hélio Oiticica



Público visitando a obra Desvio para o vermelho, de Cildo Meireles

Apresentação de música no parque do Inhotim



ao Instituto de mais de 500 crianças por dia, atendendo, entre 2008 e 2009, cerca de 30.000 alunos. O Inhotim é uma instituição cultural brasileira que recebe anualmente mais de 500 mil pessoas.

(...) é um museu dinâmico, com um acervo nunca antes visto no Brasil, responsável por importantíssimo salto de qualidade na cena artística mineira e nacional. Além disso, parece, ele busca se abrir a um público mais diversificado, e procura honestamente relacionar-se positivamente com seu entorno, principalmente com a população de Brumadinho (NUNES, 2009).

O Inhotim atende também programas sociais para as comunidades quilombolas da região, assistentes sociais e educadores trabalham em projetos de geração de renda, desenvolvimento comunitário e sustentabilidade, uma grande parcela dos funcionários do Inhotim é oriunda dessas comunidades atendidas.

2. Arte e paisagem para o público/visitante em Serralves (Porto - Portugal)

Em março de 2013 a Fundação de Serralves, publicou o resultado do "Estudo dos Públicos", pesquisa científica coordenada pelo Prof. Dr. Carlos Melo Brito, no âmbito do Projeto Improvisações/Colaborações, do Setor Educativo da Fundação, com o objetivo de desenhar o perfil sociodemográfico dos públicos e identificar as formas de relação com o museu e seu patrimônio, visando:

1. Compreender as atitudes e comportamentos dos públicos em Serralves;
2. Identificar a percepção que os públicos têm da estratégia que vem sendo seguida;
3. Analisar as fontes de valor da marca Serralves no nível da notoriedade, imagem e lealdade (BRITO 2013, p. 20).

A pesquisa citada utilizou o conhecimento qualitativo e quantitativo, no primeiro aplicaram-se três questionários, questionário presencial com o grupo de frequentadores e de não frequentadores, e a pesquisa on-line, com frequentadores acima dos 16 anos, entre fevereiro e março de 2012.

A análise de conteúdo foi baseada nos depoimentos dos participantes, utilizando técnicas de análise do discurso, baseadas nas vivências em Serralves do público residente em Portugal, com idade superior a 16 anos. Recolhendo-se 2.567 questionários válidos, sendo 502 de frequentadores, 500 de não frequentadores e 1.165 por meio do **web survey**. No estudo qualitativo foram realizadas 12 entrevistas semiestruturadas com os principais **stakeholders** (hotéis, agentes, operadores, transportadores etc.) da Fundação de Serralves, no primeiro semestre de 2012, este estudo apontou, entre outras, para as seguintes conclusões:

1. Serralves é frequentado por um público relativamente jovem, entre 16 até 45 anos, 26% ficam em torno dos 26 a 35 anos, apenas 7% dos frequentadores tem mais de 65 anos.
2. O nível de escolaridade dos frequentadores é bastante elevado, 85% possui curso superior completo, 14% têm o Ensino Médio completo e 2% o Ensino Fundamental completo.
3. A profissão mais representada é a dos professores 13,3%, 20% do público são estudantes com mais de 16 anos, 11% são aposentados.



Casa de Serralves, Sede da Fundação de Serralves, Porto



Passeio no parque de Serralves

4. 45% dos frequentadores costuma visitar pelo menos uma vez por mês, destes 20% frequenta mais de uma vez ao mês, 35% declarou que costuma visitar com a família, 22% com o companheiro ou companheira, ¼ dos visitantes costuma frequentar com os amigos, apenas 15% frequenta sozinho.
5. Cerca de 88% declararam frequentar Serralves pelo parque, 80% devido às exposições no Museu e 2/3 do público frequenta Serralves em Festa.
6. 92% das pessoas destacam o parque e as exposições como principais atividades desenvolvidas em Serralves, 82% destaca Serralves em Festa como a principal atividade da Fundação.
7. O público costuma associar Serralves à cultura e natureza, ao parque (denominado pela população jardim), às exposições e à arquitetura de Álvaro Siza.

Serralves é um dos museus de arte mais relevantes do Norte de Portugal, todos os anos o aumento do número de visitas é significativo, em 2007 foi de 363.765 e em 2011 foi de 493.903. O serviço educativo em 2007 atendeu cerca de 92.492 pessoas e em 2011 cerca de 143.430 pessoas.

Dois grandes eventos realizados anualmente em Serralves costumam atrair multidões ao parque e museu. "Serralves em festa" (que é realizado desde 2004), que apresenta uma vasta programação com duração de 40 horas ininterrupta de espetáculos, com mais de 200 apresentações sendo realizada e a "Festa do outono", durante esses eventos, acontece uma vasta programação que inclui artes visuais, dança, música, teatro, performance, cinema, videoinstalações, feira de livros e design de objetos,

intervenções no parque, abrindo espaço para novos artistas em contato com artistas consagrados. Em 2013 Serralves em Festa contabilizou mais de 77.000 visitantes de todas as idades e classes sociais.

A Fundação de Serralves é uma instituição cultural de âmbito europeu ao serviço da comunidade nacional, que tem como missão sensibilizar o público para arte contemporânea e o ambiente, através do museu de arte contemporânea, como centro pluridisciplinar, do parque como património vocacionado para educação e animações ambientais e o auditório como centro de reflexão e debate sobre a sociedade contemporânea (MARTO, 2008, p.1).

Considerado um dos mais bens sucedidos empreendimentos culturais de Portugal, Serralves é detentor de um importante acervo histórico sobre arte contemporânea, arquitetura e paisagem, que é um verdadeiro oásis no coração do Porto. Apresentando uma vasta e diversificada programação, com exposições temporárias realizadas em parceria com a Tate Modern (Londres); MoMA (Nova York) e o Museu Ludwig (Colônia). Seu potencial de maximização da atração de público/visitante é inegável, ao longo dos seus mais de 20 anos de existência Serralves tem cumprido sua missão, desde 1999, ano de sua fundação, foi visitado por mais de três milhões de pessoas, o museu mais visitado em Portugal. Além das exposições, da loja, da livraria e da biblioteca, Serralves organiza todos os anos, uma série de eventos.

Museu Serralves (obra de Álvaro Siza)



3. Considerações finais

Uma série de variáveis é responsável pelo sucesso de público/visitante em Serralves e no Inhotim, a alta qualidade das propostas artísticas apresentadas; as mudanças constantes na cenografia dos museus, que se transformam a cada exposição; a diversificação das ofertas de lazer; a localização; o **marketing** e a publicidade inteligente; as parcerias firmadas com empresas de turismo e outros centros culturais no mundo; todas essas variáveis procuram otimizar, atrair e fidelizar o público/visitante nas suas duas vertentes os residentes e os não residentes.

As duas instituições culturais estudadas são exemplos concretos de como o investimento na formação permanente de público é central para a valorização das ações desenvolvidas pelos MPACs, favorecendo, não só, a fidelidade dos visitantes, como também, a frequentação continuada. A formação de público para a arte contemporânea nos dois países passa, necessariamente, pelos espaços dos museus e das instituições culturais.

Robson Xavier da Costa é Doutor em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFRN); ex-bolsista Erasmus Mundus (UMinho Portugal); Mestre em História (PPGH UFPB); Licenciado em Artes Plásticas (DAV UFPB). Coordenador do Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais (UFPB/UFPE) e Professor - Pesquisador do Departamento de Artes Visuais (UFPB).

Referências

BRITO, Carlos Melo (Coord.). Estudo de públicos. Porto - Portugal: Fundação de Serralves e Diário do Porto Ltda., 2013.
MARTO, Bárbara. Fundação Serralves. Apresentação em “mesa redonda actores de sucesso na organização de produtos turísticos nacionais”. Seminário Internacional Touring e Patrimônio, Tomar - Portugal, 2008. Disponível em:
http://www.turismodeportugal.pt/touringepatrimonio/userfiles/file/Barbara_Marto.pdf. Acesso em: 30.07.2013.

Sites consultados

FREIRE, Ricardo. O melhor passeio que você ainda não fez. 22 de setembro de 2010. Disponível em:
<http://www.viajnaviagem.com/2010/09/inhotim-o-melhor-passeio-que-voce-ainda-nao-fez/>. Acesso em: 16.07.2013.

FULARNETO, Audrey. Inhotim mira a classe C: maior centro de arte do país completa dez anos com novos pavilhões e ações sociais para atrair público além da elite. Jornal o Globo: Cultura. 26.06.2012. Disponível em:
<http://oglobo.globo.com/cultura/inhotim-mira-classe-c-5313154>. Acesso em: 16.07.2013.
Inhotim, um projeto de interesse público, resposta do Inhotim as notícias veiculadas na imprensa recentemente. Canal Contemporâneo. Site sobre notícias de arte contemporânea. 18 de setembro de 2009. Disponível em:
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002515.html>. Acesso em: 16.07.2013.
NUNES, Hélio. Instituto Inhotim. Disponível em:
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002515.html>. Acesso em: 16.07.2013.
O INHOTIM bate recorde de público. Jornal o Tempo. Minas Gerais, 02 de agosto de 2010. Disponível em:
<http://www.otempo.com.br/capa/inhotim-bate-recorde-de-p%C3%BAblico-1.237336>. Acesso em: 16.07.2013.

No rastro da 3ª Bienal da Bahia

Almandrade

almandrade2008@gmail.com

A arte interroga a nossa relação com o mundo. Numa sociedade regida pelo mau humor, exige-se cuidados com a fala para evitar deslizes. Interrogar sobre a cor ou o sabor do batom da moça é coisa séria. Estamos cercados de leis e delegacias, que até o amor, o desejo, a cidadania e o afeto são objetos de legislação por parte do Estado, deixaram de ser atributos da natureza humana e da cultura. Falar de arte contemporânea é também entender sua inserção no cotidiano como um dispositivo de resistência e recuperação do humor e da liberdade. Como não lembrar o crítico Mário Pedrosa? - "A arte é um exercício de liberdade."

A educação e a informação são responsáveis pelo modelo como vemos as coisas e os outros, isto é, como desenvolvemos o nosso pensamento. A sensibilidade poderá ser mais ou menos elaborada. A arte tem sua autonomia mas não está alheia às questões de seu tempo. Na sua versão mais ingênua, não passa de decoração para qualquer sala de jantar. "Não, a pintura não foi feita para decorar apartamentos. É uma arma de guerra para o ataque e a defesa contra o inimigo.", Pablo Picasso.

A Bienal está cumprindo o seu destino? Ou as coisas estão ocorrendo independente. Suscitar debates, críticas, provocar exposições paralelas fazem parte do processo. A arte contemporânea está sendo posta na mesa para deglutição, o bispo Sardinha do meio de arte. Hoje o que é produzido na periferia já não é visto com desconfiança, é sempre um produto novo. Revelar novos talentos é uma preocupação não só do mercado, mas também das demais instituições envolvidas na produção de uma bienal ou salão de arte, por exemplo. A sociedade moderna vive dessa obsessão pela novidade.

Mas a novidade sem o conhecimento de base é uma máscara como as maquiagens que mostram rostos que não existem. O contemporâneo não é ponto de partida, é muito mais uma estação de chegada ou de transbordo. Neste caso, a reconstituição da memória como propõe a Bienal é o marco zero de uma nova época. Longe de fazer críticas, é oportuno tentar entender e elucidar o que é pertinente para um projeto de renovação. Mostras independentes por iniciativas de galerias são bem vindas, registram a nova performance do mercado de arte na Bahia, voltado para incentivar e escoar a produção mais experimental.

A exposição "Como Refazer Mundo" com curadoria do goiano Divino Sobral na galeria Luiz Fernando Landeiro, abriu a temporada. Com nomes consolidados e emergentes da arte brasileira atual nos seus suportes mais variados. É mais uma galeria comprometida com esse processo de atualização do circuito.

A Alma Fine Art & Galeria, localizada no Rio Vermelho, especializada em Fotografia de Arte inaugura no próximo dia 27 a exposição: "É Brando o Dia, Brando o Vento," de um dos nomes da fotografia na Bahia, Aristides Alves. São 40 anos acreditando na fotografia, sem pensar em aposentadoria, para inventar imagens que interrogam a paisagem.

"Bahia Contemporânea Bahia", com abertura para o dia 28 de maio, na Roberto Alban Galeria, em Ondina, traz à tona uma produção local para difundir a atualidade de um território específico. Embora o lugar não seja decisivo, como afirma o próprio curador Marcelo Campos, é uma fantasia, os artistas vivem naquele lugar, mas não significam que suas produções estão ali. "Meu lugar é o mundo" dizia o genial Oscar Wilde. A exposição é mais que um aperitivo para abrir a discussão sobre o sonho do que seria uma arte baiana contemporânea e ampliar sua visibilidade. Artistas de formação e vivências diferentes que interrogam o cotidiano ou o lugar de forma pessoal, sem definir paradigmas determinantes para uma designação do que seria uma arte baiana.

Essas exposições, dentro dos seus limites, cumprem, lacunas locais para a construção do nosso sistema da arte. Elas formam uma vitrine para mostrar e acionar o mercado de arte, importante para a sustentação desse sistema. As experiências diferenciadas refletem a liberdade da contemporaneidade. Vale a pena conferir.

É hora de pensarmos o contemporâneo, revendo o moderno e a tradição. "Torna-se necessário, também, atualizar e rever o modernismo de longa duração que ainda predomina em grande parte do Brasil." (Marcelo Campos). Por acaso, comemora-se este ano o centenário de um pioneiro da arquitetura e do urbanismo moderno na Bahia, o mestre Diógenes Rebouças, pintor nas horas de recreio. O Museu de Arte da Bahia apresenta uma exposição de



Paulo Rossi, da série Salas de cinema de São Paulo, 2002-2006

pinturas do mestre que retratam na Cidade do Salvador imagens levadas pelo progresso. Uma oportunidade de contemplar o nosso passado moderno tardio. A rigor, o professor Diógenes não era um pintor, era um apaixonado pela Cidade da Bahia, que se utilizava dos pinceis e do estilo impressionista para registrar seus cantos e suas paisagens com um olhar de um urbanista e humanista, embora saudosista, mas que acreditava na poética moderna que preservava o passado para enriquecer a história.

O Contemporâneo e o Moderno, a Bahia de hoje e de ontem. Uma coisa é certa, na arte a liberdade, a cordialidade e o humor devem prevalecer. E quem aprende a olhar as diversidades que se manifestam nas linguagens artísticas descobre um outro mundo e é capaz de perceber certos absurdos ao redor do cotidiano. Não é papel da arte alterar o real, mas ela provoca e estimula o olhar sobre o campo social. O momento histórico que encerrou a 2ª Bienal da Bahia é bem diferente do contexto onde possivelmente vai ocorrer a 3ª Bienal, quarenta anos depois.

Almandrade é arquiteto e artista visual.

Grafite: urbano e rupestre

Raul Córdula

rcordula@hotmail.com

Associar urbano a rupestre pode parecer um paradoxo, pois a palavra rupestre é associada a períodos da humanidade antes da história oficial, antes da arte e seus sistemas, embora chamemos de “arte” as expressões gráfico-plásticas dos homens pré-históricos. O conceito de arte é próprio da civilização. A palavra arte rupestre nos leva à pedra como suporte da arte, da pintura principalmente. Ora, pintura sobre pedra sempre existiu.

Fato é que as ocorrências de antigas pinturas ou gravuras em paredes ou matakões de pedra nos instigam a pensar no mistério do tempo, na antiguidade, sendo assim, a pensar na questão da suposta atitude “artística” dos nossos ancestrais – considerando que na antiguidade não haveria arte nem seus sistemas. Claro que isto nada significa diante de qualquer conceito científico. Debalde, pois aqui não estamos falando de ciência, mas de arte, e não existe uma ciência da arte, embora muitas ciências caucionem a arte.

Outra verdade urgente é o significado. É claro que uma arara pintada com a ferrugem das argilas nas grutas de Carnaúba dos Dantas, no Rio Grande do Norte, ou um calango gravado na Pedra do Ingá da Paraíba significam, isoladamente, arara e calango. Mas de que tratam todos estes grafismos juntos num paredão de pedra? O que significam estes “textos”? Porque e por quem eles foram feitos? Em que intervalos de tempo eles se sucederam? Envolve nestas perguntas as inúmeras manifestações rupestres espalhadas pelo mundo. Seria uma mensagem xamânica? Um marco territorial? Sinalizações para caçadores? Ou simplesmente foram feitas para saciar a vontade de expressão, como parece em alguns paredões da Serra da Capivara do Piauí ou na Pedra do Caboclo no Sertão pernambucano, onde cenas do dia-a-dia, como a família, a caça, o sexo, as danças e representações de lutas, são mostradas como expressões da vida?

O que isto tem de urbano? Do ponto de vista da ciência do urbanismo, nada. Mas do ponto de vista do homem urbano, gregário, que constrói as cidades e se enterra nelas, que ainda, como os antepassados distantes, olham para o céu na ânsia de compreender a existência, tem tudo a ver. Nossas origens pulsam ainda, e para sempre pulsarão, quando nos religamos à terra. A esta “religação” chamamos arte, e com ela preenchemos nossos horizontes resumidos a

espaços, paredes, anteparos, limites territoriais que no fundo da alma bramem sufocados.

Imaginando um salto no tempo desde as pinturas da Serra da Capivara até agora, encontramos mais ou menos os mesmos elementos impulsionando a vida neste cenário contemporâneo. As emas e veados que nossos antepassados caçavam para comer estão hoje por todos os lados, nos **outdoors** e nos supermercados, como a carne do dia a dia; as cenas de sexo pintadas no paredão de pedra ocupam espaços nas mídias contemporâneas; as marcas que limitavam territórios de caça estão substituídas por marcas de propriedade a serviço do dinheiro e do poder. O que mudou? Provavelmente o conceito ou a forma de poder. Se há dez mil anos o xamã detinha o poder, hoje é o dono do capital quem o detém. O xamã desapareceu? Certamente não, ele está aqui como sempre esteve traduzindo em formas puras e verdadeiras as mentiras que a civilização traçou no seu “caminho inevitável para a morte” como disse Gilberto Gil. O xamã é o artista, qualquer artista, pois ele é quem nos liga a mundos que vão além do tomalá-dá-cá, e transformam este limite binário em visões plenas de expressões e sentimentos.

Mas existem conceitos mais próximos desta ideia: os conceitos que envolvem a “arte de rua”, da via pública onde as pessoas passam o dia inteiro. Uns a chamam de “arte urbana”, outros “**street art**”, ou ainda “arte pública”. O que interessa é a pulsão de escrever, pintar, desenhar, grafitar com estêncil, **spray**, tinta, carvão, piche, nas paredes da cidade. As paredes são de pedra, barro, cimento e cal, portanto, pelo menos materialmente, uma pintura sobre elas se torna no que chamamos de arte rupestre. Para mim é arte urbana e rupestre. Não considero, porém o grafite “arte pública”, que para mim tem um significado oficial e patrimonial, como a escultura, a estátua de rua, os bustos de personalidades e políticos, a muralística e as fachadas de edifícios tratadas com arte etc.

A palavra **grafitti** deriva do italiano **sgraffito**, que tem o significado de garrancho, rabisco, ranhura. A matriz italiana da palavra, por sua vez, deriva mesmo de grafite, o mineral com se faz os lápis de escrever e desenhar. O **grafitti** – prefiro grafar “grafite” – na visão moderna, significa imagens pintadas, desenhos, rabiscos ou garatujas feitas nas paredes e muros da cidade, e o grafiteiro é seu artífice.



O grafite pode ser considerado a arte de rua por excelência. Porém é importante diferenciar o grafite da pichação, assim como arte de rua de arte pública. Estas novas “categorias” de arte são expressões legítimas da arte atual. O grafite tende à arte, mas a pichação, podendo ser arte, é mais atitude, sinal gráfico para marcar o território de ação dos seus autores, códigos com os quais os dialogam cegamente com a cidade, que geralmente os rejeitam como se vivêssemos uma **apartheid** cultural. Esta rejeição é parte do jogo e por isso o pichador não entrega publicamente a chave (código) para a sua leitura. A palavra “pichador” vem de piche, derivado negro do petróleo que foi muito usado para escrever mensagens políticas clandestinas nas paredes da cidade. Eles possuem uma linguagem própria através do significado cifrado dos alfabetos com que escrevem nas paredes. É importante ressaltar o caráter anarquista da pichação, pois ela é um fenômeno político importante que exige um hermenêuta para sua mediação com o **status quo**.

A aproximação do grafite com a arte do mural o leva à condição de arte urbana. Compreendemos, igualmente, arte de rua como qualquer expressão espontânea e efêmera em sua materialidade, realizada em ambiente urbano. Atinge manifestações que vão além das artes puramente plásticas como performances, instalações e intervenções urbanas. A arte pública, por sua vez, propõe a permanência material, a condição patrimonial como são a estatuária – bustos e monumentos de bronze, esculturas em logradouros públicos e fachadas dos edifícios – e a muralística. Sobre a muralística, “Batalha dos Guararapes” de Francisco Brennand é um dos exemplos fundamentais de arte pública e arte do mural na cidade do Recife

A arte do grafite, como querem alguns, não se limita ao conceito de arte da periferia, pois se trata de arte oriunda da cidade, realizada por cidadãos urbanos habitantes de Nova York, Cidade do México, Montreal, São Francisco da Califórnia, Taipé, Telavive, Tóquio, Paris, Berlim etc.

A partir de uma visão urbanística podemos considerar que o Brasil, e as Américas, mais além de África, Ásia e Oceania, são periferias do mundo. Neste sentido o Recife seria periferia do Brasil e Olinda periferia do Recife. Se pensarmos numa estética da periferia veremos que hoje ela ocupa um espaço fundamental no complexo da cultura brasileira. O frevo e o maracatu, os carnavais e todo seu contexto sócio

econômico: a revelação do cinturão de miséria que cinge o Recife; o “**hip hop**”, o “mangue beat”; a música do Alto de Zé do Pinho e da Bomba do Emetério; o novo cinema pernambucano de Cláudio Assis, Kléber Mendonça, Wilson Freyre, Marcelo Pedroso, Marcelo Lordello, Gabriel Mascaro e Tião e Nara Normande; o SPA, festival anual de artes visuais patrocinados pela Prefeitura do Recife; os artistas **naïfes** revelados pelo festival Olinda Arte em Toda Parte; e os espaços ocupados pela grafiteagem por toda a cidade do Recife. É interessante notar que nesta “estética” não se diferem arte ingênua, folclórica, moderna ou contemporânea.

É importante lembrar que o grafite não se enquadra como muitos admitem, no contexto da arte contemporânea, pois ele está ligado às características da arte tradicional, herdeiro da pintura, especialmente a que se liga à arte dos anos de 1960, como a **pop art** americana de Rauschenberg e Lichtenstein, a **Nouvelle Figuration** francesa de Macreaux e Alain Jacquet, ao americano Basquiat ou a “Nova Objetividade” brasileira de Antonio Dias, Carlos Vergara e Rubens Gerchman. Por outro ângulo vê-se o grafite como herdeiro da charge, dos **comics** e quadrinhos, da caricatura, da publicidade e do design de alfabetos. Ocupa a vaga do muralismo se inserindo no **downtown** e em diversas áreas metropolitanas, democraticamente nobres ou pobres.

Os artistas do grafite construíram sua própria estética atrelada aos materiais adequados a uma execução rápida e ao ar livre. Entre estas técnicas adequadas a mais comum é a pintura livre com tinta vinílica, a mesma de pintar paredes, que pode ser aplicada com pincel ou rolo; estêncil e o **spray**. O estêncil é também conhecido como máscara,

A manipulação do **spray** na arte, por exemplo, deriva do uso do aerógrafo dos publicitários. Seu uso do **spray** pelos grafiteiros chega ao nível de excelência. Além do suporte branco da parede o grafite é usado em espaços já ocupados por restos de pinturas, cartazes e pichações que eventualmente dão suporte e textura para a aplicação de novas camadas em busca de novas imagens. Se pode também utilizar as técnicas da arte do grafite em camisetas e outras peças de vestuário, mobiliário urbano, pisos e tetos, ruínas urbanas, papéis como cartazes, plásticos, telas e outros.

No mundo inteiro existem grandes artistas ligados ao grafite. O grande nome em escala mundial é o americano Keith Haring – 1958-1990 – que construiu em tão pouco tempo uma obra das mais importantes da arte contemporânea. Mas ele não está só, ombreiam-se a ele os americanos Acott Willims e John Fekner; os franceses Jef Aerosol que atualmente expõe em São Paulo, Jérôme Mesnager, Skki, Mod, Miss.Tic, Ash, Ernest Pignon-Ernest; os ingleses Aerofish e Banksy; o espanhol Maya; o alemão Thomas Müller; e o carioca Gentileza.

O grafite está em importantes galerias do mercado internacional de arte como a “Difusor”, em Barcelona, o “Negative Space” e o “Vinyl Killer”, em São Francisco. Atuando em Recife e Olinda, temos coletivos como “Flores do Brasil” que tem à frente Gabi Okpijah que é ligada a outros movimentos **hip hop**, o “AEO” e o “Ateliê Coletivo Cabra Fulô”, e também atuam o **Acidum**, que tem sede em Fortaleza e trabalha em várias cidades brasileiras, e o Caboclo, de Mato Grosso.

Nacionalmente são reconhecidos OsGêmeos, Matuck, Alex Valaury, o baiano Bel Borba, o paraibano Shiko, entre outros.

No Recife o time é forte: Galo, Bozó, Derlon, Grilo, Ernesto, Jota Zerof, Johny C., Azul, Skaz Juber, Sange, Arbos e Nando Zevê. De Olinda temos Paulo do Amparo, Glauber, Bizunga e Caju. A maioria deles atuou na grafiteagem da ruína do Cine Duarte Coelho e nos muros da Rua Henrique Dias na conexão com a Rua 13 de Maio nas proximidades da Casa do Cachorro Preto, galeria de arte com o foco em artistas grafiteiros e desenhistas de quadrinhos, e ainda nas ruas da Boa Hora e Capitão Joaquim Cavalcanti.

Muito antes de se falar em grafite, arte pública, arte de rua, intervenções urbanas etc., alguns acontecimentos levaram artistas a utilizarem os muros e as paredes de Olinda e Recife como suporte para pintura. Refiro-me à campanha eleitoral de 1982 quando foram criadas as brigadas de artistas “Olinda Somos Nós” e “Amar Olinda”, que pintaram muros e paredes da cidade, inclusive do Sítio Histórica, como alternativa à comunicação visual proibida pela Lei Falcão. Os “murais” eram expressões políticas das campanhas dos candidatos da esquerda (MDB), principalmente de Marcos Freire, governador, e Miguel Arraes, deputado. As brigadas de Olinda, e outras do Recife

como “Os Trombadinhas de Cristina” (Cristina Tavares), “Brigadas Cor de Rosa” e “Gregório Bezerra”, entre outras, foram derivadas da ideia surgida no escritório de Roberto Freire e Hugo Martins, à época candidatos a deputados, que congregaram artistas para pintar um muro na Rua da União. Deram a isto o nome de “Brigadas Portinari”, da qual participaram Luciano Pinheiro, Cavani Rosas, Tiago Amorim que graciosamente usaram a sua arte em prol da democracia. Isto nos faz pensar que a democracia, isto é, o conjunto de cidadãos que vivem a liberdade conquistada a duras penas, deve também espaço aos jovens artistas herdeiros dessas lutas.

Raul Córdula é artista visual e crítico de arte (ABCA/AICA). Vice-presidente para o Nordeste da Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA. Criador e dirigente de instituições culturais: NAC/UFPB (João Pessoa); Museu de Arte Assis Chateaubriand-MAAC (Campina Grande-PB); Casa da Cultura (Recife); Fundação Espaço Cultural da Paraíba-Funesco (João Pessoa); Oficina Guaianases de Gravura (Olinda). Foi representante do Brasil na Conferência Mundial de Artesanato, México, 1980. Representa no Brasil a Association Culturelle Le Hors-Là, de Marselha (França). Publicou os livros Anos 60 (Funarte, UFPB), Memórias do Olhar (edições Linha D’Água), Fragmentos (edições Funesco) e Utopia do Olhar (Funcultura, Fundarpe, Governo de Pernambuco).



Prêmio Energisa de Artes Visuais: formato inovador de salão de arte?

Dyógenes Chaves Gomes
dyogeneschaves@hotmail.com

No Brasil, desde muito tempo, uma das formas mais tradicionais de se discutir a nova produção de artes plásticas tem sido os salões de arte, em sua maioria, mostras competitivas cujos prêmios são cobiçados pelos artistas mais jovens em busca do reconhecimento entre a crítica especializada e os curadores de instituições culturais ou, ainda, de servir de atalho para o mercado de arte.

O Salão Nacional de Artes Plásticas é o mais antigo no país, criado ainda no Império, em 1840, quando era promovido pela Academia Imperial de Belas Artes. Seus prêmios eram viagens de estudos à Europa e significavam futuro garantido aos novos talentos brasileiros. Ocorria de até alguns dos premiados se fixarem definitivamente no exterior, fazendo o caminho de volta apenas para reabastecer as baterias. Outros voltavam com boas ideias e conhecimentos adquiridos no convívio com mestres e escolas européias. Isso também provocava polêmica, mas animava o meio local. Foram imensas as contribuições advindas dos encontros entre os artistas dos dois continentes. Mas, com o tempo, viajar ao exterior passou a ser algo corriqueiro, para qualquer um, e os “prêmios aquisição” passaram a ditar a moda nos salões substituindo os “prêmios viagem”. Até hoje, o modelo “prêmio aquisição” (em que o artista leva o dinheiro do prêmio mas deixa a obra para o acervo da instituição que organizou o salão) tem servido para atrair grande número de jovens artistas como também para formar uma pinacoteca com baixo custo. O Salão MAM-Bahia, criado em 1994, é seu melhor exemplo porque se baseou nesta premissa: excelentes prêmios em dinheiro (oferecia até seis prêmios aquisição de 15 mil, cada um) para chamar a atenção de jovens artistas do Brasil inteiro. O crítico Heitor Reis, então diretor do Museu da Bahia, atestou que “depois de dez anos de existência, o MAM-Bahia possui hoje o mais importante acervo no país sobre as artes plásticas dos anos 90, ou seja, para alguém fazer um estudo sobre a jovem produção brasileira de artes plásticas neste final de século vai ter de ir à Bahia”. E isso foi conseguido graças ao “apelo” de oferecer bons prêmios conjugado com a presença dos mais experientes especialistas nacionais (e até internacionais) na comissão julgadora, atraindo interesse dos artistas e visibilidade ao salão. Todos os principais curadores brasileiros já passaram pela Bahia dando publicidade e credibilidade ao evento, à cidade, e até ao turismo (por que não?). Marketing bem feito, diga-se.

Aliás, o que pouca gente sabe é que este Salão da Bahia “nasceu” em João Pessoa. Em 1992, durante a realização do Salão Municipal, promovido pela Prefeitura de João Pessoa, Heitor Reis convidou Raul Córdula (ambos eram do Júri) para preparar um projeto de salão que tivesse alcance nacional. Raul, bom conhecedor da diversidade da produção de artes plásticas do país e com livre trânsito em várias instâncias da cultura nacional, fez a sugestão de organizar, antes de tudo, um **workshop** com artistas locais para até “acostumá-los” à competitividade tão exigida (e tão específica) neste tipo de evento artístico. Outra justificativa para esta oficina coletiva foi despertar na mídia e entre os intelectuais e artistas locais um novo olhar sobre a produção de arte contemporânea (o que, na Bahia, passava ao largo). Muita gente chiu mas, com o tempo e a seriedade dos organizadores, o MAM-Bahia passou a ostentar o título de mais importante salão do país. Chegou até a “exportar”, de forma itinerante, uma seleção do seu acervo pelo país e exterior (em Nova York e Paris, por exemplo).

Na Paraíba, infelizmente, não tivemos a mesma sorte. Embora, aqui tenhamos artistas vencedores nos principais salões de arte do país, notadamente entre os anos 1980-90, os órgãos oficiais não atentaram ainda que investir pesado neste tipo de evento é o mesmo que investir na produção, na formação (de plateia e de artistas) e na possível consolidação de um “mercado de arte” local, o que poderia até servir de estímulo ao surgimento de novos artistas e colecionadores.

Mas hoje o modelo “salão de arte” não é mais unanimidade. Um dos seus gargalos tem sido a sua própria profissionalização. O velho formato virou espaço para polêmicas entre artistas e comissões julgadoras. Por exemplo, não se pode mais admitir que apenas “três obras” possam ser inscritas ou que a premiação seja em forma de “medalhas” ou classificada em primeiros, segundos e terceiros lugares... As inscrições – enviadas pelos correios – são feitas por meio de portfólios fotográficos, o que, na maioria das vezes, compromete a fidelidade entre obra e fotografia da obra. Ou seja, uma fotografia ruim (realizada por um amador ou sem cuidados técnicos) pode arruinar a apresentação de um trabalho bom (ou difícil de ser fotografado). Daí, na dúvida, o Júri opta, entre os inscritos,

por artistas mais conhecidos no meio. O que é compreensível: é mais fácil falar (julgar) de algo que se conhece. Estes equívocos e injustiças causaram certa ojeriza aos salões. Só que, em função das dimensões continentais do país, sempre houve resistências em abandonar esta fórmula de inscrição por dossiês e portfólios.

No entanto, nos últimos anos houve uma série de mudanças... Infelizmente, mudanças em poucos salões. Por exemplo, a Internet começou a ser utilizada para as inscrições e os prêmios aquisição deram lugar às bolsas de estudo (ou de trabalho). Também, passou a promover oficinas coletivas com os selecionados e oferecer ajuda de custo aos artistas como forma de subsidiar despesas com embalagem e transporte de obras, entre outras.

O **Prêmio Energisa de Artes Visuais**, em João Pessoa, Paraíba, se insere no novo formato dos “salões”. Muito bem que surgiu a partir de vários estudos, pesquisas e encontros com artistas, críticos e professores de arte. Um destes encontros foi emblemático: o Fórum Permanente de Artes Visuais, da Fundação de Cultura de João Pessoa-Funjope, propôs ouvir os especialistas Paulo Sérgio Duarte, Moacir dos Anjos e Cristiana Tejo, em dezembro de 2006, na Usina Cultural Energisa com o tema “Salões de Arte no Brasil: memória e função”. Esse foi o ponto de partida do projeto para o Prêmio Energisa, lançado no início de 2011 pela Fundação Ormeo Junqueira Botelho-FOJB (braço cultural da Energisa Paraíba). Registre-se que este modelo, ironicamente, foi recusado pela própria Funjope, em 2007.

Finalmente inaugurado na galeria de arte da Usina Cultural Energisa em setembro de 2011, com a mostra **Divortium Aquarum** do artista convidado, José Rufino, o Prêmio prosseguiu durante todo o ano de 2012 com duas exposições individuais (uma artista convidada, Marlene Almeida-PB, e um premiado, Márcio Sampaio-MG) e três coletivas com nove artistas premiados: AoLeo-RJ, Amanda Mei-SP, Braz Marinho-PB/PE, Chico Dantas-PB, Grupo Mesa de Luz-DF, Júlio Leite-PB, Julio Meiron-MG/SP, Laércio Redondo-PR/RJ/Suécia e Márcio Almeida-PE. Em 2014, houve a retomada do projeto com a mostra individual do artista convidado, Sergio Lucena-PB, e finalizando com a exposição coletiva dos artistas Carlos Mélo-PE, Rafael Pagatini-RS/ES e Túlio Pinto-DF/RS.

A comissão de curadores brasileiros – Fernando Cocchiarale, Glória Ferreira e Raul Córdula – responsável pela seleção/premiação destes artistas (entre os 579 artistas inscritos no Prêmio) considerou como principais critérios de seleção aquelas propostas que apresentaram interessantes processos investigativos, atitude reflexiva diante da produção artística contemporânea e adequação entre conceito e linguagem utilizados, dentre outros. Registre-se que todo o processo de inscrição dos artistas se deu por meio de plataforma virtual, na Internet, graças ao trabalho engenhoso e criativo do jovem webdesigner e programador Carlos Fillipe Dias.

Os selecionados foram distribuídos – pelos próprios curadores – em mostras coletivas (de três artistas) e individuais. Estas, com o objetivo de reconhecer e referendar a trajetória de artistas paraibanos – José Rufino, Marlene Almeida e Sergio Lucena –, cuja produção alcançou níveis diferenciados de excelência perante as instituições e o mercado de arte. Por sua vez, as mostras coletivas (com artistas oriundos de João Pessoa e de várias cidades do país) objetivaram estabelecer uma aproximação entre artistas que vivem e produzem em diferentes contextos da arte brasileira, assim como revelar a multiplicidade e complexidade da cena contemporânea de artes visuais.

Assim, cada artista não residente foi convidado a “morar” em João Pessoa por sete dias, em média, na ideia de se integrar à cidade, sua geografia e sua gente, de visitar ateliês de artistas locais, participar da montagem da exposição, de debates abertos e até produzir sua obra durante a estada, resultando numa espécie de pequena residência artística.

Elaborado pela artista e arte-educadora, Daniele Calaço, o projeto educativo propôs, a partir de reflexões em torno das obras, uma série de atividades que foram desenvolvidas com estudantes de escolas públicas, estimulados também a continuar os trabalhos na sala de aula com a orientação dos professores de arte. No programa educativo os estudantes tiveram acesso a material impresso contendo textos explicativos, dicas de atividades a serem desenvolvidas em sala de aula e um pequeno vocabulário para ajudá-los a compreender com clareza cada exposição. Isso garantiu visita estupefata e muito educativa.



Divortium aquarum, de José Rufino

A mostra inaugural, **Divortium Aquarum**, de José Rufino, recebeu visita recorde de público: estudantes, professores, críticos de arte e curadores provenientes de outras cidades e países. E isso ocorreu também porque a exposição fez parte da programação do 5º Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa-Cineport, também promovido pela FOJB no prédio da Usina Cultural Energisa. Esta exposição, a partir de março de 2012, ganhou uma versão ampliada no Centro Cultural Banco do Brasil-CCBB, no Rio de Janeiro.

Na apresentação do projeto **Divortium Aquarum** – na verdade, uma espécie de diário que registra o amadurecimento dessa instalação –, Rufino esclarece-nos: “No retorno da expedição ao Curimataú, já estava decidido a tomar como partido principal para a obra da Usina Cultural o mote inicial da toponímia de onde o trabalho se desenvolverá: a Cruz do Peixe. Isto significa usar mecanismos de levantamento de dados, cruzamentos de informações, de impressões e de relações improváveis, para trazer à tona a atmosfera daquele antigo entreposto de peixes e cruzamento de linhas de bonde.”

Finalmente, tomada a decisão sobre o partido principal da obra, o artista iniciou a escolha e a aquisição dos objetos com os quais a instalação foi montada. “A instalação, finalmente, terá sete barcos, um tronco de um antigo trapiche, incrustado de ostras e cracas, e uma réplica de meu corpo, segurando dois cachos de garrafas e garrações de vidro, contendo fragmentos de desenhos impermeabilizados e águas coletadas no rio Paraíba e alguns de seus afluentes e tributários (Sanhauá, Preto, Soé etc.). De olhos fechados, este autorretrato sobre o tronco, voltado para os barcos à sua frente, terá função de ‘guia’ dos barcos.”, diz o artista.

Fernando Cocchiarale, no texto de apresentação da mostra, afirma: “A elaboração, por José Rufino, de memoriais sensíveis (obra) a partir de memoriais afetivos e sócio-históricos, muitas vezes ligados ao passado do lugar em que são exibidos, não está, no entanto, a serviço de pulsões nostálgicas deflagradas por tradições perdidas: ela transfigura essas tradições, de modo a superá-las sensorialmente, operação que, ao contrário do que possa parecer, é concebida de um ponto de vista vivo e atual, ancorado no presente.”



Tô dentro, tô fora, de Braz Marinho (frame do vídeo)

Logo no início de 2012, ocorreu a primeira das coletivas com os artistas premiados, Braz Marinho, Amanda Mei e Laércio Redondo. Natural de Sousa, Paraíba, Braz Marinho vivia na época em Jaboatão dos Guararapes, nos arredores de Recife. A proposta por ele apresentada – **Tô dentro, tô fora** – consistia em uma transmissão, realizada em tempo real, de imagens da Av. Epitácio Pessoa, captadas por uma câmera escondida (estrategicamente instalada na fachada lateral da Usina Cultural Energisa) e projetadas no interior da galeria, como se inexistissem paredes separando este espaço do fluxo contínuo da avenida. Ao transportar para o espaço expositivo interno assuntos ou fatos do espaço exterior (no caso, a Av. Epitácio Pessoa), assim estabelecendo uma conexão entre o universo da arte e a realidade dos fatos, a ideia do artista era explorar as relações intrínsecas entre público e privado, individual e coletivo. Infelizmente, um ano após a mostra, Braz foi vitimado gravemente em um acidente automobilístico, vindo a falecer alguns dias depois.

Nascida em São Paulo, Amanda Mei tem licenciatura e bacharelado em artes plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado-FAAP. Participa de grupos de estudo e projetos de pesquisa no Centro Cultural São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 28ª Bienal de São Paulo, Faculdade Santa Marcelina, Instituto Tomie Ohtake etc. Sua proposta contempla a pintura a partir de experimentações com materiais alternativos (papelão, por exemplo), tendo como pano de fundo memórias e arquitetura dos espaços urbanos. Trata-se de uma seleção de pinturas e fotografias que visam aproximar diferentes técnicas e apresentar modos diversos de perceber os espaços que nos circundam.

O paranaense (Paranavaí) Laércio Redondo, vive e trabalha entre Estocolmo e Rio de Janeiro. cursou artes plásticas na FAAP e realizou pós-graduação na Konstfack, Estocolmo, Suécia. Intitulado, **Carmen Miranda – Uma ópera da imagem**, o projeto de Laércio utiliza-se da imagem de Carmen Miranda: cantora luso-brasileira, atriz da Broadway e de Hollywood, estrela de cinema atuante entre os anos 1930-50. Desenvolvido em colaboração com Márcia Sá Cavalcante Schuback, o projeto resultou em uma escultura sonora, que aborda principalmente os problemas da representação por meio do corpo performático de Carmen Miranda, um organismo público, que também se torna político, marcado por controvérsias entre Brasil e Estados

Unidos na década de 1940. A imagem de Carmen é traçada por meio de categorias de deslocamento. Pode ser lida como um corpo que possui e revela as fantasias e ansiedades da ideologia dominante em relação à diferença sexual e étnica, e que revela e esconde as mensagens conflitantes de gênero. Desde então, Carmen tem alegoricamente alimentado também uma imagem ou “interpretações carnavalescas” dos trópicos nos quatro cantos do mundo ao longo dos tempos.

Na segunda coletiva – Chico Dantas, Júlio Leite e AoLeo –, o artista paraibano, Chico Dantas propôs a obra, **Terceiros**, um vídeo criado a partir de imagens captadas na Internet e re-editadas, que mostram políticos envolvidos em cenas de corrupção, delinquentes capturados pela polícia e imagens do abate de um porco gravadas pelo autor, além de 30 fotomontagens digitais, que simulam documentos de identidade dos indivíduos, frames do vídeo e da imagem de um rótulo de embalagem para ração animal.

AoLeo, artista natural do Rio de Janeiro, exhibe obras que são resultado de uma pesquisa fotográfica, exercícios de reflexão, produzidas no período de residência em Terrauna – Bolsa Interações Florestais/Funarte – entre março e abril de 2011. A obra, que consiste em fotografias com espelhos, insere o corpo na paisagem e a paisagem no corpo através de um jogo de reflexão. A palavra reflexão é pensada a partir de seu significado mais comum como fenômeno que se verifica quando um raio de luz incide sobre uma superfície plana e polida, voltando para o meio de onde partiu. Além disso, reflexão é um ato em virtude do qual o pensamento se volta sobre si mesmo para examinar seus elementos e combinações.

Já o artista, Julio Leite, também paraibano, nos apresenta sua **Sala de Reforma**. Segundo o artista, “trata-se de uma simulação, usando o conceito de simulacro de Jean Baudrillard, em que utilizo elementos da construção civil para envolver um ambiente com tal aspecto.” A instalação é composta de fotografias de tijolos e pregos, além de equipamentos e entulhos da construção civil (madeira, escada, carrinho de mão, massa, concreto, cimento, areia etc.) e um híbrido sonoro com “barulhos” de marretadas, marteladas, furadeiras, britadeiras... que são utilizados para “formatar” o ambiente da simulação.

Em continuidade às exposições de artistas premiados, foi exibida a mostra individual **Poesia além do verso**, uma autêntica retrospectiva do artista mineiro Márcio Sampaio. Natural de Santa Maria de Itabira, ele vive e trabalha em Belo Horizonte. Artista plástico, professor, poeta e crítico de arte, estudou na Escola de Belas Artes da UFMG (1964-67): história da arte com Frederico Moraes e Orlandino Seixas, gravura em metal com José Lima, sociologia e estética com Guido Almeida (Colégio de Aplicação/UFMG, 1962-63). Realizou exposições desde 1962, em Belo Horizonte, Ouro Preto, Rio de Janeiro, Cuiabá, Curitiba. Retrospectivas: Fundação Cultural (Brasília, 1985), Palácio das Artes (Belo Horizonte, 2005), Poesia além do verso, Galeria Cemig (Belo Horizonte, 2010). Coletivas: Arte Latina (Recife); Visão da terra, MAM (Rio de Janeiro); Tradição e ruptura, Fundação Bienal de São Paulo; Raízes e atualidade [Coleção Gilberto Chateaubriand], Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo; Salão Nacional de Belo Horizonte; Salão de Arte Global (Recife); Salão do Ceará; Salão da Funarte; IX Bienal Internacional de São Paulo. Obteve várias premiações em artes plásticas e literatura. Fez curadorias, colaborou em jornais e revistas e publicou livros de poesia, catálogos e ensaios sobre Amílcar de Castro, Jorge dos Anjos e Mário Bhering. Sobre sua obra, assim escreveu o escritor Bartolomeu Campos de Queiróz:

“Se pertence à ordem do visual, está no campo da leitura. Se passa pela carne, reside no espaço da poesia. por ser assim, a obra de Márcio Sampaio é uma apurada escrita poética. Ao apropriar-se do mundo, ele o torna mais vasto por não ignorar a autonomia de sua desmedida fantasia. E dessa soma de corpo e fantasia – do vivido e do sonhado – ele registra em nós, ávidos leitores, um terceiro universo, que só adentramos recorrendo ao nosso imaginário. Diante da poesia desenhada por Márcio Sampaio, um diálogo cuidadoso e subjetivo se estabelece. É que passamos a nos perguntar desde quando tudo é real e desde quando tudo é ideal.”

A exposição **Tempo para o destino**, de Marlene Almeida, seguiu o programa de exposições, agora com uma artista convidada. A ideia da mostra surgiu dos monitores dos voos internacionais, onde há o aviso do tempo que falta para chegar ao próximo aeroporto: **time to destination**. Fora do contexto e sem a informação do tempo restante, a expressão passa a indicar um destino desconhecido, incerto, sem data ou horário previsto. “Que destino? O seu?”



Tempo para o destino, de Marlene Almeida

O meu? O de todos? O do planeta? E, se não sabemos qual é o destino, como contar os dias, marcar os minutos, os segundos?”, questiona a artista.

Um conjunto de objetos, tubos em tecido laminado, prata, cobre, cinza, preenchidos com areia como ampulhetas onde o tempo não pode passar, parece expressar o desejo de todos. Outro conjunto de objetos suspensos e iluminados lembra o modo mais ancestral de medir o tempo: as varas de sombra. A exposição também apresenta pinturas, em têmpera sobre tela. Ainda tendo como foco a precariedade, ou a ação implacável do tempo, no fundo claro (terra branca) surgem restos vegetais retorcidos, fragmentos da natureza, a grande paixão da artista, em cores escuras e tons terrosos; sendo duas pinturas grandes, medindo 200x260cm cada; 3 trípticos, de 140x 210cm; um díptico, e um conjunto de telas de pequenos formatos, de dimensões variadas.

Aos 70 anos de idade, Marlene Almeida dá continuidade à pesquisa com pigmentos naturais que começou no final dos anos 70, quando realizou a sua primeira exposição individual (em 1979) na Fundação Cultural da Paraíba. Desde a década de 90 o trabalho da artista tem como foco o tempo, ou mais especificamente, a passagem do tempo. “a impermanência ou a fragilidade é uma das maiores angústias do ser humano. tendo desenvolvido a capacidade de pensar, o homem racional é condenado a entender-se passageiro. impossível mudar a realidade. Difícil caminhar sobre o aguçado fio da navalha”, reitera Marlene.

Em 1990, a artista montou a exposição **Passatempo**, com objetos efêmeros, que lembravam ampulhetas modificadas. A mostra foi exibida no Centro Cultural São Francisco, em João Pessoa, e depois na galeria Valú Ória, em São Paulo e no ICBRA, em Berlim, Alemanha. Outras mostras também falavam do tempo: Tempo (no NAC, UFPB), **Zeit vergeht, der natur der zeit** (Galerie Drei, Dresden, Alemanha), **Grenze** (Galerie Forum, Berlim), Limite (NAC, UFRN), **Zeit/grenze** (Galerie Weisser Elephant, Berlim), Resistentes (NAC, UFPB) e Passageiros (Galeria Sierra, João Pessoa).

Ao longo de mais de três décadas dedicadas ao aprofundamento da sua pesquisa, Marlene Almeida construiu uma obra em que o resultado estético é fruto das

suas inclinações político-ideológicas, resultando numa confluência de força e sensibilidade raramente vistas nas artes visuais. Sua obra é uma extensão do seu pensamento sobre a condição e a fragilidade humanas. “Como caminhar ao contrário, pisando nas mesmas marcas se o retorno é impraticável, e os rastros se apagaram? Como enganar o tempo, este inimigo invisível, e sair como louca, ocultando-me do mesmo, e virando tudo ao avesso, como um rio que estanca ante o desaguadouro natural, rejeita o mar e lança-se, não mais como um filete manso, mas como uma torrente caudalosa e voraz, em busca da sua nascente? Afinal não é esse nosso desejo mais intenso? Revolver a vida ou pelo menos, parar ante o inevitável destino?”, são reflexões de uma mulher, mãe, militante, ativista e artista, que ao longo de sete décadas não se curvou à cronologia do tempo.

A terceira coletiva aconteceu ainda no segundo semestre de 2012, com a participação dos artistas Julio Meiron, Márcio Almeida e o grupo Mesa de Luz.

Julio Meiron é mestre em estética e história da arte e bacharel em artes plásticas com habilitação em escultura, ambos os títulos pela Universidade de São Paulo-USP. Expôs na Bienal de Santos, na Casa da Cultura da América Latina, em Brasília, no Salão de Arte de Santo André, onde recebeu Prêmio-aquisição, entre outros. Participou como artista da primeira turma do Atelier Amarelo, na capital paulista. Promoveu o projeto Expedição Francisco para discutir as obras de transposição das águas do “Velho Chico”. Trabalhou em lugares como a Secretaria de Estado da Cultura, o Museu de Arte Contemporânea e o Centro Cultural Banco do Brasil, os três em São Paulo. Julio Meiron vem desenvolvendo trabalhos que transitam pela escultura, desenho, instalação e demais linguagens. Se tradicionalmente uma escultura é constituída de altura, largura e profundidade, Julio enfatiza uma quarta dimensão da obra, uma dimensão imaterial, que é o tempo. Tempo este não só do espectador percorrer a obra, mas também tempo da memória de quem se coloca diante de um trabalho de arte. Nesta coletiva, o artista apresenta a série **Absorção** (2011). Este **site specific** foi iniciado em 2008, em uma viagem de barco (transformado em ateliê flutuante) pelo rio São Francisco, em meio às obras da transposição. Nesta viagem, o artista acolchoava elementos do barco e da paisagem, aludindo à absorção artificial das águas.



Habite-se, de Márcio Almeida

A proposta envolveu elementos da Usina Cultural Energisa (e outros elementos de “fora”) com espuma de acolchoamento como forma de trazer o rio “absorvido” para a galeria, só que não através da engenharia, como pretende o polêmico projeto de transposição de suas águas, mas através da porosidade da arte contemporânea.

Já o artista pernambucano Márcio Almeida apresenta a instalação **Habite-se** (2006/2012), que consiste na ação de fotografar a colocação de obeliscos em determinados locais, significativos para determinada pessoa ou grupo de pessoas (curadores, artistas envolvidos na mostra e pessoas comuns) da cidade onde acontece a exposição, dois meses antes da realização da mostra que deverão fotografá-los e enviar as fotos por e-mail, para que possa compor o **work in progress**. O indivíduo e suas relações com a cidade, a ocupação e a apropriação dos espaços são algumas reflexões sugeridas pelo trabalho. O trabalho ocupou parte da galeria e na parede foram fixadas fotos da intervenção (50x70cm) e no piso os obeliscos, objetos confeccionados em arame de ferro com aproximadamente 40cm de altura e 10cm de largura. Márcio Almeida nasceu em Recife (1963), onde vive e trabalha. Realizou exposições individuais na galeria Renato Carneiro Campos (Museu do Estado, Recife); Espaço Cultural Bandepe (Recife); galeria Dumaresq (Recife); Objetos encadernados e outros objetos, no NAVE-Núcleo de Artes Visuais e Experimentos (Recife); Habite-se, na galeria Amparo 60. Coletivas: Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco (Recife, 1988, 1989 e 1992); VI Samap (João Pessoa, 1991); Treze artistas em tempos de cólera (Espaço Quarta Zona de Arte, Recife, 1992).

O grupo Mesa de Luz, de Brasília, conta com os artistas: Hieronimus do Vale (bacharel em artes plásticas pela UNB), artista plástico e VJ desde 2004; Tomás Seferin (estuda artes plásticas na UNB e cursou engenharia de audio no SAE, em Paris), artista plástico, produtor musical, sonoplasta e DJ; e Marta Mencarini (mestre em arte e tecnologia e bacharel em artes plásticas pela UNB), artista plástica e professora de artes plásticas. Atuações recentes do grupo: Fora do Eixo (Brasília); 1º Salão de Arte Contemporânea do Centro-Oeste (Goiânia); Circuito Sesc de Artes (15 cidades no interior de São Paulo); Festival de arte digital (Belo Horizonte); Brasília aos ventos que virão... (Brasília); Festival Internacional de Teatro Cenacontemporânea (Brasília); DF depois das fronteiras (Brasília); 1277 minutos de arte efêmera (Brasília);

61º Salão de Abril (Fortaleza); Festival Internacional de Linguagem Eletrônica (Sesi, São Paulo); Fora do Eixo Precipitações (Brasília); #7 Encontro de Arte e Tecnologia (Brasília).

O grupo propôs a obra **remixCIDADE:João Pessoa**, apresentada em mídias contemporâneas (vídeo, instalação, performance). Na verdade, trata-se de uma apresentação de cinema ao vivo, de um retrato da cidade de João Pessoa em que os artistas do grupo desenvolveram uma pesquisa de campo, coletando sons e objetos descartados ou esquecidos da cidade para uma exibição de cinema ao vivo, mostrando assim a percepção dos artistas em relação à cidade e seus restos. Com o olhar estrangeiro, influenciados pela paisagem, pela arquitetura e pelas pessoas, os artistas de forma intuitiva criam um inventário de objetos descartados ou esquecidos que representarão percepções inusitadas de João Pessoa. A partir desta pesquisa, o grupo concebeu o espetáculo, em que os sons foram remixados e as imagens criadas ao vivo.

Depois desta coletiva, houve um intervalo de mais de um ano motivado pela reapresentação do projeto à Lei Rouanet, para que se completassem os recursos financeiros necessários à etapa final do Prêmio, ou seja, as duas exposições previstas no programa: uma coletiva com os artistas Carlos Mélo, Túlio Pinto e Rafael Pagatini, e a individual do paraibano radicado em São Paulo, Sergio Lucena.

Sergio, com a mostra **Horizonte comum**, volta a se exhibir em João Pessoa depois de quase quinze anos na qualidade de artista convidado, cujo patrocínio também coube ao Fundo de Incentivo à Cultura-FIC Augusto dos Anjos e à Energisa Paraíba. Como afirma a curadora, Júlia Lima,

“**Horizonte comum** apresenta o percurso da produção de Sergio Lucena, do início de 2004 até uma nova fase que se iniciou em 2012, atravessado por digressões que permitem conhecer amplamente os esforços do artista em seu constante enfrentamento com a pintura. Com algumas obras inéditas, a mostra investiga os diferentes espaços que o exercício artístico ocupa: seja a pulsão por esgotar as possibilidades da cor sobre a tela; sejam os desafios de criar luz a partir da tinta preta; seja a disputa sutil entre figuração e abstração presentes em momentos-chave de sua obra.

Esses momentos são marcados pela dedicação exaustiva à temática da paisagem, buscando novos modos de olhar o mesmo cenário que encarava enquanto criança no Sertão da Paraíba. No entanto, seus interesses recentes vão mais longe e concentram-se na tentativa de compor atmosferas que imprimam no público um estado singular de consciência e presença.

Os trabalhos pictóricos do início de sua carreira – parte surrealistas, parte regionalistas, parte barrocos – traziam um universo fantástico e assombroso, povoado de animais míticos e rebuscados. No entanto, Lucena saltou, como num movimento pendular, do rebuscamento barroco ao extremo da pintura abstrata. É nesse momento em que passa a apurar a fatura e a técnica para elaborar imagens indiciais de paisagens e cenas marinhas, empregando outra palheta de cores, outra pincelada e ocupando-se, assim, de outro universo. Notável, no entanto, é o denominador comum a toda sua produção. Há uma luminosidade inerente a todo trabalho. O que sempre interessou ao artista não eram primeiramente as formas e as figuras, mas sim a cor e a luz. Natural que, com o esgotamento do expediente da ilustração e da narrativa, viesse o abandono da figuração. Logo mudaram seus procedimentos perante a tinta e a tela, em pinturas erguidas laboriosamente com infinitas sobreposições de camadas de tinta, na busca pela luminescência. É partir de então que se revela o fascínio de Lucena pela matéria, não apenas pelo prazer palpável da lida com as tintas, mas também por uma ânsia alquímica de combinar elementos para alcançar um resultado quase mágico. Esse interesse pelo misticismo, antes presente na figuração, permeia agora as imagens misteriosas que cria.

As pinturas, assim, são intensos e rigorosos experimentos de um cientista da arte que, por meio do exercício repetitivo de aplicar e retirar tinta, oferece a possibilidade de experiência subjetiva. Sergio ainda pinta como o menino no Sertão da Paraíba que subia em uma pedra e olhava para o mundo. Infinitas pedras, infinitos horizontes.”

Por fim, os artistas Carlos Mélo, Túlio Pinto e Rafael Pagatini desembarcam em João Pessoa para apresentarem a última exposição coletiva do Prêmio Energisa de Artes Visuais.

Carlos Mélo nasceu em Riacho das Almas-PE, 1960. Vive e trabalha em Recife-PE. Artista que investiga o lugar que o corpo ocupa no mundo. Atua com vídeos, performances, fotografias e instalações. Sobre sua obra, Moacir dos Anjos escreveu: “Aproximando imagens e palavras, o artista fez convergir, por vezes, fotografias de seu corpo em situações

de interação com a paisagem e diagramas conceituais que o sugerem como matéria em fluxo, definido sempre de modo transiente e relacional. São trabalhos que buscam dissolver a materialidade do corpo nos lugares onde realiza ações – confundindo carne e espaço – e, por meio do ‘contorcionismo semântico’ que faz, transformá-lo também em conceito”. Carlos Mélo, com várias formações e pesquisas no ramo das artes e filosofia, desenvolve atividade artística regular, expõe em circuitos institucionais, entre estes, o Paço das Artes (São Paulo), MAMAM e Fundação Joaquim Nabuco (Recife), Itaú Cultural (São Paulo), MAM (Salvador), Plataforma Revólver (Lisboa, Portugal). Premiado em diversos salões de arte no país, em 2014 idealizou e coordenou a 1ª Bienal do Barro do Brasil (Caruaru-PE).

Na coletiva, apresentou o vídeo **Três Invertido** (3min, 2010), sobre o qual ele afirma: “Sintra é um belo lugar para morrer’ – esta frase é do cineasta brasileiro Glauber Rocha, que viveu os últimos dias de sua vida em Sintra, Portugal, onde o vídeo três invertido foi produzido mediante residência artística em 2010 – Home & Abroad da Triangle Network. Sintra foi fundada pelos Maçons, o três invertido é o um dos símbolos que indicavam as casas onde aconteciam cerimônias secretas. O vídeo é uma flexão da morte, da decadência do corpo e do lugar. Assim como Glauber estava vivendo, naquele período, um momento de desfalecimento tanto da sua obra quanto do seu corpo. A mala lançada à piscina com água estagnada, metáfora da crise econômica e política do país atualmente, o esvaziamento da mala, assim como um ‘certo corpo que caí’, reflete fortemente os fluxos de passagem, limpeza, e esgotamento deste corpo, sua inversão e os acontecimentos secretos que nele habitam.”

Rafael Pagatini participa com exemplares da série **Conversas com a paisagem** que, a partir de pesquisas e viagens pelas cinco regiões brasileiras e por meio de técnica que aproxima e funde fotografia e xilogravura, retrata a geografia do país, como um convite ao conhecimento que passa pelo viajar, pela vivência de diferentes ares, culturas e modos de pensar, ampliando horizontes. Os trabalhos apresentados na exposição apresentam estradas soturnas pelas quais o artista transitou e coletou madeiras encontradas ao longo das jornadas e nas quais gravou imagens de seus deslocamentos. Os títulos dos trabalhos

são decorrentes de anotações e diálogos com pessoas que o artista encontrou ao longo das viagens e que foram reunidos na publicação "Conversas com a paisagem". Rafael Pagatini nasceu em Caxias do Sul-RS, 1985. Vive e trabalha em Vitória, onde atua como professor da Universidade Federal do Espírito Santo. É bacharel em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pela UFRGS. Sua produção contempla principalmente pesquisas utilizando as linguagens da gravura e fotografia a partir de reflexões sobre paisagem e memória. Participou de exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior.

Túlio Pinto nasceu em Brasília, 1974. Vive e trabalha em Porto Alegre, onde é membro e co-fundador do Atelier Subterrânea. Graduiu-se em Artes Visuais, com ênfase em escultura na UFRGS em 2009. Também trabalha com instalação, desenho, pintura e fotografia. Entre suas principais realizações artísticas estão as individuais no Museu de Arte de Ribeirão Preto (2011); Instituto Goethe (Porto Alegre, 2009); Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro (Porto Alegre, 2009); e coletivas no Centro Cultural Parque de España (Rosario, Argentina, 2011); Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, 2011); 35° SARP – Salão de Arte de Ribeirão Preto Nacional Contemporâneo (Ribeirão Preto-SP, 2010), onde obteve o Prêmio Aquisição Leonello Berti. Na coletiva exibiu a instalação **Nadir #9** (pedra, vidro, 2014) em que utilizou areia de rio e pedras calcárias retiradas de uma pedreira localizada no bairro Alto do Céu, na periferia da cidade. Em texto-apresentação de Eduardo Biz, a obra **Nadir #9**

"trata-se de uma lâmina de vidro inclinada, de 220 centímetros de altura, 90 cm de largura e 0,8 cm de espessura, cuja queda é interrompida por um cabo sintético que mantém uma pedra a alguns centímetros do chão. A outra ponta do cabo está amarrada a uma segunda pedra, criando um grafismo flutuante que, simultaneamente, sustenta e faz levantar a escultura. O equilíbrio do vidro torna-se um evento ancorado e desenhado no espaço. O contraste de forças – característica bastante presente na linha de pensamento do artista – resulta num equilíbrio improvável que coloca o frágil versus o bruto. Ao inverter as potências de uma pedra e de uma lâmina de vidro, Nadir revela simultaneamente a força e a fragilidade oculta nos materiais. É precisamente neste delicado momento que a obra localiza seu estado de graça: na precisão estática que mantém de pé aquilo que aponta para um colapso iminente.

Em outras palavras, a obra cria uma zona de tensão na qual qualquer instabilidade se acentua, inclusive a do próprio espectador. Ao ver-se em contato com um campo gravitacional que foge da ordem de seu conhecimento, o espectador se percebe frágil enquanto ser vivo. É preciso reaprender sobre si mesmo quando se é exposto a alternativas que coexistem na mesma realidade.

Deste modo, faz sentido o título da escultura. Nadir é o termo utilizado na astronomia e na geografia para designar o ponto inferior da esfera celeste segundo a perspectiva de um observador na superfície do planeta. É a linha imaginária traçada a partir de seus pés até o outro lado da Terra; um canal por onde o corpo flui até o infinito.

Em vez de apontar verdades, a obra conduz ao conhecimento de uma outra realidade possível. Por meio de um jogo lúdico, em muito semelhante a um truque de mágica, Nadir ajuda a compreender o que nosso pensamento condicionado se limita a considerar impossível: a existência, ainda que oculta, do outro lado da moeda."

Nadir #9, de Túlio Pinto



Com esta mostra coletiva, já é possível fazermos ligeira avaliação deste projeto – pensado em 2007 e executado entre 2011 e 2014 –, em que destacamos alguns itens: seleção de artistas de várias regiões do país, que vivem e produzem em diferentes contextos sociais, políticos, geográficos etc.; apresentação dos artistas premiados em mostras coletivas estabelecendo, de fato, uma aproximação entre eles, revelando a multiplicidade e complexidade da cena contemporânea de artes visuais; todo o processo de inscrição deu-se na Internet (um dos primeiros salões no país); submissão de obras/projeto para a ocupação de um espaço (e não mais seguindo o velho método de inscrever três obras); prêmios aquisitivos (o início de uma jovem coleção de arte contemporânea na cidade) e apoio financeiro para estadia e deslocamento do artista visitante durante a montagem e abertura da mostra; convite a três artistas paraibanos como reconhecimento de sua trajetória; material gráfico individual das mostras e catálogo geral do projeto; programa educativo que garantiu, dentre outras ações, o patrocínio do transporte em ônibus para que estudantes de escolas públicas locais visitassem as mostras; ampla divulgação atraindo um público que pouco (ou nada) conhece de uma galeria de arte...

Tudo isso reforça a acertada decisão do Grupo Energisa ao investir, mais uma vez, nas artes visuais (antes, já havia patrocinado o Salão Cataguazes-Leopoldina e o Salão Cataguazes-Usiminas de Artes Visuais), na capacidade da equipe de produção local, e na jovem arte contemporânea brasileira. Claro, deve-se elogiar a generosidade e incentivo de tantas pessoas... de Fernando Cocchiarale a Glória Ferreira, do “padrinho” Raul Córdula à “madrinha” e coordenadora Cleide Barros, especialmente à presidente da FOJB, Mônica Botelho, aos ex-presidentes da Energisa Paraíba, Gabriel Pereira e Marcelo Rocha, ao atual presidente, André Theobald, à imprensa paraibana, entre muitos outros... E também agradecer aos artistas, aos técnicos e parceiros nesta empreitada. Fica assim o registro dessa experiência bem sucedida como alternativa para substituir os velhos salões de arte.

Dyógenes Chaves é artista visual, designer têxtil, membro da ABCA/AICA e do Colegiado Setorial de Moda/SEC/Ministério da Cultura. É professor do curso superior de Moda/Unipê. Autor do livro 2005-2010: ensaios sobre artes visuais na Paraíba (Programa Banco do Nordeste de Cultura, Zou4 Editora, 2013). Organizou o livro Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba-NAC (Edições Funarte, Rio de Janeiro, 2004). Editor geral da Segunda Pessoa.



Raul Córdula, Glória Ferreira e Fernando Cocchiarale



Instalação de AoLeo



Carmen Miranda – Uma ópera da imagem, de Láercio Redondo (detalhe)



O artista

César Romero

crc.romero@hotmail.com

Artistas constroem história para que valha a pena a aventura humana. Na tradição, no transitar de ideias ele organiza o caos, movido pela necessidade interna de expressar sentimentos e fatos decorrentes de sua época. Materializar uma realidade – a produção carrega um longo processo de aprendizagem, experimentações, persistência e foco. Um trabalho incansável no credo e obstinação. Na labuta diuturna e no poder do sonho. O sonho e a ação são motores da realidade.

Artistas visuais são provocadores que convertem armadilhas do olhar, através da lógica, num produto sensível chamado arte. O engenho na captura de estranhamentos, marcados no mundo real, é que determina o poder da criação. Não existem produtos definitivos, tudo pode ser revisto, revisitado, buscando novas postulações. O destino do artista sempre será a ocorrência, e as pontes de acesso entre pessoalidade e o pluralismo contemporâneo. Reproduzir a natureza não é matéria para um artista criador, mas transfigurá-la nas suas mais amplas possibilidades. Natureza como mundo físico, tendências e instintos que norteiam e constituem a essência da espécie humana. Novos significados ao já visto, estranhamentos ao cotidiano, reprocessamentos de vivências são tarefas pertinentes ao ofício. Propor enigmas e decifrá-los em minúcias, qualidade da linguagem, ideias transmutadas, nível de informação e inteligência visual, são cúmplices do criador. Infelizmente o talento não garante sobrevivência, viver com dignidade do produto final, mas contribui de forma notável para formação de iconografias originais, renovadoras, que muitas vezes marcam a história da arte. A criação de um idioleto – linguagem específica de um artista criador – requer coerência, lucidez, dose desmesurada de paciência e contemplação. Todo artista é refém do seu fazer, marca autoral, grafia e pensar. Um remover-se no auto-conhecimento, na vida instintiva profunda.

A lógica e a emoção são coisas distintas, mas podem perfeitamente unidas, como se deve, fluir para um produto chamado arte. Somações de vivências, colcha de retalhos da memória, onde se constrói essência. Caminhos simultâneos, distintos, similares, podem fazer parte do ideário de qualquer criador. Integrações entre linguagens visuais e verbalizadas aprimoram o produto.

Artistas valem por sua capacidade de renovar, cuidarem de forma original de estranhamentos inventivos, de outro lugar da memória.

O artista é um trabalhador como outro qualquer. Nem melhor, nem pior que outros profissionais. Fez sua escolha e isto cabe ganhos, perdas e consequências. O que lhe dá importância é o trabalho concluído e seu poder causador.

Arte é invenção de linguagem, transfigurações, códigos específicos e fala pessoal.

A intuição, um tipo de inteligência, não é tudo, mas imprescindível no processo gerador. O que é expresso foi impresso anteriormente em nossa estrutura psíquica. O artista é um operário, articulando equações do olhar. O estoque de ideias resulta num produto final, que não mais pertence ao obreiro e sim ao público, por mais restrito que seja. O trabalho finalizado, elo de ligação entre artista e o outro, faz a aliança, demarcando possibilidades expressivas. Mas tudo deve ser justificável, na lógica, na proposição. O artista também tem a função de educador, não só produtor de arte.

A liberdade de criação é irretocável, a substância máxima. Não se concebe um artista aprisionado à moda, mercado, censura ou possibilidades expressivas. O conceito de democracia é conquista da civilização.

Tudo está imerso em nossas vivências. Nada é por acaso, o inconsciente é soberano. Interlocutores ajudam no caminho. Neste contexto, entre milhares, um exemplo lapidar foi o artista paulista Wesley Duke Lee, primeiro a realizar uma performance no Brasil em 1963. Era desenhista, pintor, fotógrafo e designer. Inteligência rara, aliada a cultura e conhecimento. Faleceu aos 78 anos em setembro de 2010 em São Paulo.

Artistas visuais possibilitaram grandes transformações na arte, criando um repertório que engrandece e qualifica a raça humana

César Romero é artista e crítico de arte (ABCA/ AICA)



Paulo Rossi, da série Salas de cinema de São Paulo, 2002-2006 (Capa)

expediente

Segunda Pessoa

Revista de Artes Visuais

Ano 4, Número 2 – Mar-Abr-Mai de 2014

Editor-geral | Dyógenes Chaves Gomes (ABCA/AICA)

Jornalista responsável | William Pereira da Costa DRT-PB 792

Conselho editorial | Dyógenes Chaves Gomes | Francisco Pereira da

Silva Júnior | Gabriela Maroja Jales de Sales | Madalena Zaccara |

Maria Cristina de Freitas Gomes | Paulo Rossi | Paulo Sérgio Duarte |

Rodolfo Augusto de Athayde Neto | Valquíria Farias | William

Pereira da Costa

Projeto gráfico | Dyógenes Chaves | Zou4

Fotografia | Adriano Franco | Dyógenes Chaves | Paulo Rossi | Raul Córdula

Colaboradores | Almandrade | César Romero | Madalena Zaccara |

Raul Córdula | Robson Xavier da Costa

Impressão | UniGráfica

Contatos para envio de artigos e colaborações:

e-mail: revistasegundapessoa@gmail.com

Zou4 Editora/ Revista Segunda Pessoa

Rua Protásio Pontes Visgueiro, 111, Jardim 13 de Maio

João Pessoa-PB – 58025-680

Telefones: (83) 8787.6973 / 8808.7877

www.segundapessoa.com.br

Os artigos publicados são de total responsabilidade de seus autores. Os interessados em publicar na **Segunda Pessoa**: devem observar as normas de publicação no site da revista.

Esta edição de **Segunda Pessoa** (ISSN 2237.8081) foi impressa em junho de 2014, na UniGráfica, utilizando os tipos da família Kozuka Gothic e Caslon, em papel pólen (90g/cm²), com uma tiragem de 10.000 exemplares, sob a responsabilidade da Zou4 Editora.



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura



ISSN 2237-8081



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

Este projeto foi contemplado com o Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010