
**ATIVAÇÕES ARTÍSTICAS EM ESPAÇOS PÚBLICOS:
UM RELATO SOBRE A OCUPAÇÃO MULTIVERSO COLABORATIVO NO CENTRO
CULTURAL CAPIBERIBE 27**

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2023.10.01.84-96>

Renata de Oliveira Gesomino¹

RESUMO: Este artigo pretende estabelecer uma reflexão sobre o desenvolvimento de táticas de ocupação e intervenção coletivas em espaços institucionais a partir da análise de um evento artístico realizado no primeiro semestre de 2022 intitulado Multiverso Colaborativo. Tal ação reitera a consolidação de um circuito alternativo e heterogêneo de artes visuais no Rio de Janeiro e suas formas de resistência e de busca por um “desbunde” ou novo posicionamento “contracultural”, herdeiro do campo artístico experimental das décadas de 60 e 70. Por fim, este estudo de caso pretende contribuir epistemologicamente com os debates sobre a construção da memória e da identidade do local, alinhavados por uma metodologia da pesquisa extraída dos campos da história, crítica, e teoria da arte.

Palavras-chave: arte contemporânea; intervenção urbana; contracultura; espaço institucional.

**ARTISTIC ACTIVITIES IN PUBLIC SPACES: A REPORT ON THE MULTIVERSO
COLLABORATIVE OCCUPATION AT CENTRO CULTURAL CAPIBERIBE 27**

ABSTRACT: This article intends to establish a reflection on the development of collective occupation and intervention tactics in institutional spaces from the analysis of an event held in the first half of 2022 entitled Multiverse Collaborative. Such action exemplifies and reiterates the consolidation of an alternative and heterogeneous circuit of visual arts in Rio de Janeiro and its forms of resistance and search for a “desbunde/ out of flow” or new “countercultural” positioning, heir to the experimental artistic field of the 1960s and 1960s. 70. Finally, this case study intends to contribute epistemologically to debates on the construction of memory and local identity, based on a research methodology drawn from the fields of art history, criticism, and theory.

Keywords: contemporary art; urban intervention; counterculture; institutional space.

¹ Instituto de artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IART-UERJ). Professora adjunta do IART-UERJ e do PPGARTES-UERJ. Tem doutorado e mestrado pelo PPGAV-UFRJ. Tem experiência na área de artes visuais com ênfase em pintura moderna e contemporânea, estudos pós-coloniais e nas relações entre arte e política com enfoque marxista. Rio de Janeiro, Brasil. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9818488667824810>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0063-1078> e-mail: renata.gesomino@gmail.com

ATIVIDADES ARTÍSTICAS EN ESPACIOS PÚBLICOS: UN INFORME SOBRE LA OCUPACIÓN COLABORATIVA MULTIVERSO EN EL CENTRO CULTURAL CAPIBERIBE 27

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo establecer una reflexión sobre el desarrollo de las tácticas de ocupación e intervención colectiva en los espacios institucionales a partir del análisis de un evento artístico realizado en el primer semestre de 2022 denominado Multiverso Colaborativo. Tal acción reitera la consolidación de un circuito alternativo y heterogéneo de las artes visuales en Río de Janeiro y sus formas de resistencia y búsqueda de un “disbunde” o nuevo posicionamiento “contracultural”, heredero del campo artístico experimental de los años 60 y 70. Finalmente, este estudio de caso pretende contribuir epistemológicamente a los debates sobre la construcción de la memoria y la identidad del lugar, alineado por una metodología de investigación extraída de los campos de la historia, la crítica y la teoría del arte.

Palabras clave: arte contemporáneo; intervención urbana; contracultura; espacio institucional.

INTRODUÇÃO

Uma das principais bandeiras ideológicas da extrema direita global e que foi posta em prática durante o governo de Jair Bolsonaro (2019-2022), diz respeito à demonização, por meio de *fakenews*, de diversos atores sociais, sobretudo, os pertencentes a classe de trabalhadores da educação e da cultura, seguida do desmonte estratégico promovido nessas áreas². Como sintoma desta política nefasta e de inspiração fascista, tivemos pela segunda vez na história do Brasil pós redemocratização, a dissolução do Ministério da Cultura (Minc) e a consequente criação de uma Secretaria Especial de Cultura (Secult)³ em seu lugar. A tal fato juntou-se uma série de infames cortes de gastos promovidos pelo Ministério da educação e retoricamente chamados à época de “contingenciamentos”⁴, como tática para estrangular as duas áreas, tidas como majoritariamente “esquerdistas”. Em paralelo ao cenário de terra arrasada desencadeado pela pandemia da Covid-19 que abateu diversos setores econômicos do país, especialmente o setor cultural, o governo supracitado se esforçava no campo ideológico na construção retórica de um “sujeito ideal”, que mais tarde espelharia também uma determinada “classe artística oficial” composta em sua maioria por artistas apoiadores de Jair Bolsonaro. Um tipo de “homem comum”, conservador e cristão que atuaria como único representante legítimo e apto à captação dos recursos voltados para o setor cultural, privilegiando certa categoria de “artistas” em detrimento de outras, como parte de uma reação contrária às políticas públicas fomentadas em governos passados. Destarte, observamos a formação de uma massa de trabalhadores da cultura considerados por este viés ideológico de extrema direita, como uma “elite artística sindical corrompida e supostamente beneficiária histórica do dinheiro público” (CID; DOMINGUES;

² Em seus primeiros dois anos de funcionamento estiveram à frente da Secult: Henrique Pires (janeiro a agosto de 2019), Ricardo Braga (setembro a novembro de 2019), Roberto Alvim (novembro de 2019 a janeiro de 2020), Regina Duarte (março a maio de 2020), e Mario Frias (desde junho de 2020). As sucessivas trocas de comando sugerem e reforçam o uso ideológico da cultura como objeto político posto em disputa.

³ A secretaria foi criada por meio da Medida Provisória nº 870, de 1º de janeiro de 2019 e atualmente encontra-se vinculada ao Ministério do Turismo.

⁴ No final de 2022 reitores de inúmeras universidades e institutos federais alertaram para a sequência dos cortes promovidos pelo MEC desde 2019 e que ainda poderiam acarretar no fechamento das universidades e institutos federais pelo país. Disponível em: < <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2022/11/29/mec-ja-teve-corte-de-r-16-bilhao-em-junho-e-enfrenta-segundo-bloqueio-em-2022-entenda-cronologia-da-crise.ghtml> > Acessado em 28 de fevereiro de 2023.

PAULA, 2022), tendo como principal foco de ataques difamatórios a depreciada Lei Rouanet (Lei nº 8.313, Lei Federal de Incentivo à cultura, criada em dezembro de 1991).

Contrariando a lógica do desmonte imposta às áreas da educação e da cultura, que poderia reverberar negativamente no campo das artes visuais, isto é, no “campo da produção erudita” (BOURDIEU, 2005, p.99) apesar da conhecida autonomia relativa do sistema, circuito e mercado de arte, notamos um aumento na criação de espaços alternativos e dos chamados “circuitos heterogêneos⁵ de arte” (GOTO, 2009) no Brasil, e mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro. É possível afirmar que houve inclusive um fortalecimento desses espaços nos anos do governo Bolsonaro. Alguns exemplos concretos desta afirmação repousam na recente ampliação e manutenção das atividades existentes dos circuitos artísticos alternativos independentes com base em modelos de autogestão. Esses circuitos ocorrem em espaços físicos próprios, pelas ruas da cidade e de forma espontânea ou através de ocupações provisórias de espaços institucionais e com uma programação e curadoria próprias. Se caracterizam também por não recusar a possibilidade de diálogo com as instituições oficiais estabelecidas, em termos de infraestrutura e auxílio de produção/pro labore, etc., mas, mantendo, contraditoriamente, uma postura crítica diante do circuito tradicional e ao sistema mercadológico de arte. É o caso, por exemplo, da permanência das atividades artísticas e culturais voltadas para a comunidade local na favela Nova Holanda que são exercidas no Galpão Bela Maré desde 2011, como parte das ações socioculturais do Observatório das favelas; Dos eventos promovidos pela facção feminista cineclube, um coletivo formado por mulheres da Baixada Fluminense criado em maio de 2016 em atividade até o momento; Com o crescimento do festival de artes FAIM, que acontece anualmente pelas ruas de Imbariê, Duque de Caxias, desde 2018, com organização própria do curador Osmar Paulino; Com as ações culturais (exposições, residências artísticas, palestras, etc.) promovidas pelo Instituto Municipal Nise da Silveira através do núcleo de Cultura, ciência e saúde/ Espaço Travessia e do projeto “Galeria de grafite arte a céu aberto”, entre outras iniciativas dos pontos de cultura que integram a instituição; Com o evento de comemoração dos 25 anos da “Galeria do poste”⁶, ocorrido no dia 22 de maio de 2022, na rua Engenheiro Roberto Velasco Cardoso em Niterói e com participação e organização dos artistas visuais Roberto Tavares, Cris Cabus, Eduardo Mariz, entre outros; Com as importantes performances e exposições promovidas pelo coletivo OLugar Arte Contemporânea, situado no 3º andar da Fábrica Bhering no bairro do Santo Cristo, região central do Rio de Janeiro e importante polo de ateliês de artistas visuais; A partir das audaciosas propostas artísticas e performáticas promovidas pelo coletivo Atelier Sanitário, fundando em 2016 por artistas, pesquisadores e curadores saídos das universidades públicas do Rio de Janeiro, além das respectivas edições do “Salão vermelho de artes degeneradas”, ocorrido em 2019-2022, e que tem introduzido jovens artistas à cena alternativa carioca das artes visuais; Com a inauguração em julho de 2022 das atividades no espaço Triplex – território regional independente plural e experimental, um espaço artístico experimental de imersão e realização de cursos livres e vendas de obras de arte contemporânea em pequenos formatos, com a gestão do artista visual e colecionador Raimundo Rodriguez, etc. Assim, descrevemos um panorama com ações, eventos, performances, ocupações, intervenções que vem se afirmando e multiplicando enquanto territórios autônomos de arte por toda extensão da cidade do Rio de Janeiro desde o início dos anos 2000, mas, com certa intensificação no

⁵ Circuitos “heterogêneos” de arte é um termo cunhado pelo artista e pesquisador Newton Goto para identificar o surgimento de um circuito institucional de arte no Brasil auto dependente, isto é, baseado na ideia de autogestão. A sua origem histórica pode ser apontada a partir da primeira década do século XXI, indiretamente como consequência das políticas públicas de cultura adotadas nos governos Lula-Dilma.

⁶ A “Galeria do poste arte Contemporânea” foi inaugurada em 1997, e foi idealizada pelo artista Ricardo Pimenta em uma rua de Niterói, Gragoatá, e tinha o poste de iluminação pública da rua em frente à sua casa, como um espaço/ponto de encontro e de circulação e reflexão da arte contemporânea na cidade.

discurso a(r)tivista e político mais evidenciada a partir do Golpe de 2016. Neste contexto, notamos a formação de um caldeirão contracultural⁷ e a manifestação de um outro tipo de “desbunde”⁸.

MULTIVERSO COLABORATIVO NA ANTIGA FUNDIÇÃO ZANI

O primeiro semestre de 2022 foi repleto de propostas artísticas espontâneas, típicas dos circuitos heterogêneos, onde o “desbunde” esteve presente, mesmo durante as ocupações provisórias/efêmeras de espaços institucionais públicos. Outrossim, é possível sugerir que houve um crescimento relativo na produção simbólica e de bens culturais com temáticas que atravessam a questão política atual e com um enfoque na pluralidade das linguagens e de seus sentidos em busca deste novo senso de “desbunde” coletivo. Esse “desbunde” é compreendido como uma forma de resistência, tanto ao contexto político adverso, saudosista da ditadura militar de 1964, quanto às perversões do mercado de arte, como tática de sobrevivência e de criação de espaços alternativos de visibilidade e de circulação da arte contemporânea de forma mais democrática e progressista.

O que une o desbunde dos anos 60 e 70 ao de hoje? Para o músico Caetano Veloso: “Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para “corpo” a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo [...]” (VELOSO, 1997). A melhor resposta a esse questionamento não é simples e algumas pistas podem ser encontradas na acidez das temáticas e propostas artísticas centralizadas a partir de um corpo desviante, na ação gestual, na dança, na reflexão, no rito e na catarse. Há que ressaltar a ambiguidade intencional das palavras usadas em neologismos e metáforas visuais, bem como nos formatos experimentais vinculados a uma herança deixada por artistas neoconcretistas e conceituais como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Cildo Meirelles, Artur Barrio, Antônio Manuel, entre outros. Esses artistas são constantemente referendados nos circuitos heterogêneos investigados. Inquestionavelmente tem suas obras compreendidas como verdadeiros paradigmas estéticos e suas ações, como paradigmas comportamentais com uma inclinação, por vezes, hedonista e anárquica e de caráter crítico ao sistema de arte. Todas essas características descritas se aplicam também à arte no desbunde atual, com o importante acréscimo da manutenção de uma visão engajada e refratária às arbitrariedades que assolam o cenário político e ideológico do país. Tal contexto sociopolítico e cultural específico, de certa maneira, permite uma reaproximação às tensões experimentadas pela classe artística durante o período de vigência da ditadura militar no Brasil (1964-1985), e são explicitadas na análise das relações entre conceito e imagem dos trabalhos investigados.

Com efeito, como acontece com as obras que são planejadas para ocupar um *site specific*⁹, cada intervenção e/ou ocupação de um espaço (institucional) é seguida de uma ativação de sua respectiva

⁷ Entendemos por *contracultura* neste artigo, um dispositivo trans histórico ou fenômeno histórico, estético e social concreto capaz de representar um posicionamento ou postura cultural contrária à norma vigente ou à cultura convencional do “homem simples”, conservador e de ultra direita. A produção de uma *contracultura* neste sentido, deve ser necessariamente engajada política e ideologicamente, oposta a manutenção do *status quo* e sensível ao enfraquecimento das instituições democráticas, ao crescimento das tendências políticas autoritárias e fascistas e outros retrocessos que remontam ao período tenebroso da ditadura militar (1964-1985) no Brasil.

⁸ Entendemos como “desbunde” um desejo ao retorno das atividades e práticas artísticas espontâneas e não planejadas, inspiradas em ações experimentais dos artistas das décadas de 1960 e 1970 no Brasil. A principal diferença no “desbunde” atual se caracteriza pela permanência de certo compromisso com a crítica e o engajamento político, apesar da preservação de um forte componente hedonista em ocupações e intervenções e que não necessariamente visam a um desdobramento em direção à institucionalização da obra e ao mercado de arte.

⁹ Entendemos o conceito de *site specific* neste artigo, a partir de uma resolução contemporânea dada pela filósofa francesa Anne Cauquelin. O *site specific* seria um “in situ”, um lugar, onde a obra é colocada. Não se trata, portanto, nem de uma especificidade da obra ou do local, mas do vínculo entre as duas.

historicidade, da memória desterritorializada e sintetizada, conseqüentemente, como uma identidade nova sujeita a processos ulteriores de reterritorialização. É neste contexto que analisaremos as comemorações de 20 anos de atuação do coletivo de arte contemporânea carioca Imaginário Periférico¹⁰ no recém criado Centro Cultural Capiberibe 27 (C27) (figura 1), conhecido historicamente como a antiga fundição metalúrgica e artística Zani.

Somente com o arrefecimento do período pandêmico, outro fator histórico importante e que não deve ser omitido nesse processo de retomada geral das atividades artísticas e culturais, foi possível reunir no dia sete de maio de 2022, mais de duzentos artistas de toda parte do país para a ocupação e mostra expositiva *Multiverso colaborativo: 20 anos de Imaginário Periférico*. O evento contou com a iniciativa e organização do artista visual Raimundo Rodriguez. Estavam abertas assim as atividades do Centro Cultural Capiberibe 27 (C27), iniciativa de vinte sócios – todos agentes especializados do campo das artes. Nas palavras de seu presidente: “Pretendemos promover rodas de samba, chorinho, jazz, fazer oficinas de capacitação dos jovens das comunidades do entorno e criar um museu com peças originais da antiga fundição Zani” (MILIORINI, 2022).

A presença concomitante de tantos corpos e obras dissonantes com linguagens e formatos pautados nas ideias de pluralidade e diversidade chamavam a atenção por resgatar e reativar um espaço antes desertificado e em ruínas, retrato fiel de uma precariedade planejada e reproduzida pela omissão do

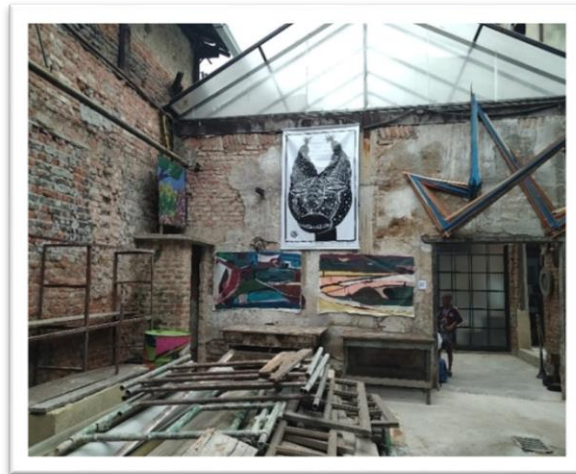


Figura 1: *Multiverso Colaborativo: 20 anos de Imaginário Periférico*
Centro Cultural Capiberibe 27. 2022
Fotografia: Acervo particular da autora

poder público, sobretudo, no que diz respeito a preservação do patrimônio histórico. Apesar do estado do local, uma série de obras de reparação foram realizadas oferecendo condições mínimas para a

¹⁰ O Imaginário Periférico é um coletivo de arte contemporânea fundado em 2002 por seis artistas cariocas que tinham ou tem relações afetivas e vivência ligadas à Baixada Fluminense, são eles: Deneir de Souza, Jorge Duarte, Júlio Sekiguchi, Raimundo Rodriguez, Roberto Tavares e Ronald Duarte.

inauguração da ocupação “Multiverso Colaborativo”, sem deixar de preservar partes da arquitetura histórica e do acervo de obras da antiga e tradicional fundição.



Figura 2: *Multiverso Colaborativo: 20 anos de Imaginário Periférico*
Centro Cultural Capiberibe 27, 2022
Peças originais da Fundação artística e metalúrgica Zani.
Fotografia: Clarice Rito.

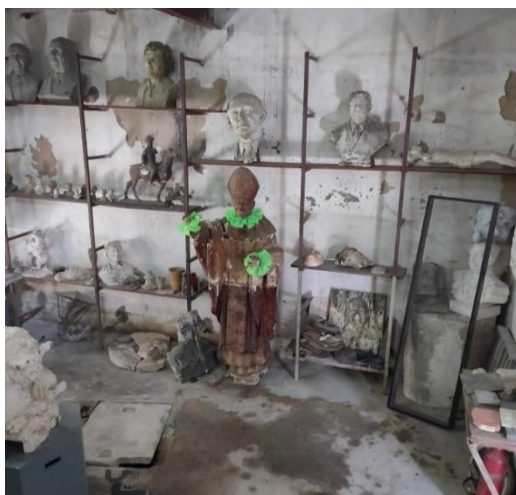


Figura 3: Clarice Rito. *#Papo Reto, série O público está presente?* 2016
Dimensão: 83x53x32. Centro Cultural Capiberibe 27
Fotografia: Clarice Rito.

Não houve qualquer tipo de limitação para a execução das dezenas de projetos artísticos propostos e que foram imediatamente autorizados por seus organizadores, com exceção ao fato de que as ocupações e intervenções deveriam ser realizadas de maneira temporária e sempre de forma reversível. Neste sentido, obra e lugar tornaram-se indissociáveis. Com efeito, os 1.400 m² aproximadamente do C27 foram ocupados por lambes, grafites, pinturas, *performances*, *happenings*, instalações, esculturas, *assemblages*, etc., se estendendo sobre o chão, paredes, mesas, bancos, escadas, teto, terraço, etc. com um ideal subjacente de partilha, reencontro e confraternização visíveis na relação entre o lugar, as obras, os artistas e o público. Tal relação foi fortemente baseada na informalidade contracultural dos anos de 1960 e 1970, transformando a ocupação em um acontecimento artístico descentralizado e autônomo. Promoveu-se no espaço uma grande feira de arte

contemporânea, com trabalhos em pequenos formatos e preços acessíveis ao público geral. Ademais, público, artistas e obras se misturavam, dispostos lado a lado, de maneira horizontal e democrática. Havia uma comunhão transformadora dos afetos, alterando permanentemente os aspectos identitários e devidamente reterritorializados do local – rústico em sua forma, e com vestígios ainda claros de “obra inacabada”. A ambiguidade de tais agenciamentos e devires, reativa o passado glorioso da fundição artística e metalúrgica, evocada pela presença de peças escultóricas, moldes e fragmentos do início e de meados do século XX, e que foram deflagradas em meio as instalações artísticas (figura 2). A estrutura geral da ocupação desafiava os padrões de apresentação da arte contemporânea pautados em uma lógica de “cubo branco” (O`DOHERTY, 2002). Na realidade, a mostra “Multiverso Colaborativo”, teve justamente a intenção contrária, provocando uma mistura caótica e entrópica de estilos, poéticas, processos e linguagens enquanto viabilizava o encontro de artistas de várias gerações em um espaço físico que mais se assemelhava a um canteiro de obras, e que dificilmente faria lembrar um centro cultural, museu ou galeria do meio de arte estabelecido. Outrossim, a imagem geral da ocupação no Centro Cultural Capiberibe 27 fazia lembrar um trecho da música “Fora de ordem”¹¹ de Caetano Veloso, composta sob influência do concretismo e da poesia de Haroldo de Campos. A famosa estrofe descreve com precisão a paisagem do *site*/lugar da intervenção coletiva e a natureza do vínculo entre meio/obra/público/artistas que é o próprio acontecimento ou manifestação do fenômeno estético, ligado à uma ideia de adversidade, precariedade e provisoriedade: “Aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína” (VELOSO, 1991). Na afirmação de uma precariedade e fragilidades da vida e do local, notamos uma trama de ações micropolíticas gestadas no ato da ocupação coletiva em moldes cooperativos, ato este, repetido e preconizado pelo grupo de artistas do Imaginário Periférico há pelo menos 20 anos em locais onde comumente os equipamentos culturais, quando existem, funcionam precariamente.

No evento, assistimos a uma descolonização dos corpos, dos gestos e das palavras. Tal descolonização tornou-se possível por meio da interação direta e não mediada entre público – formado em parte pela comunidade local, pelo público cultivado (estudantes de artes, curadores, galeristas, professores, colecionadores, historiadores, pesquisadores, etc.) e artistas. Destarte, *performances* e *happenings* aconteciam espontaneamente gerando outras situações artísticas imprevistas, como por exemplo, na interação dos artistas visuais Sonia Salcedo del Castilho e Neno del Castilho com a obra #Papo Reto de 2016, da artista visual Clarice Rito (figura 3). Diversos participantes aderiram à proposta artística em tom de reencontro e de partilha. Os passantes eram convidados a colocar uma caixa de papelão na cabeça, chamada de “unidade condensadora” e assim iniciar um diálogo franco, paradoxalmente, em um espaço restrito e privado (a caixa hermética de papelão). Uma atitude inimaginável e até mesmo sanitariamente proibitiva nos meses e anos anteriores de pandemia. A partir desta interação inesperada foi possível registrar o desdobramento de um novo *happening*, sem planejamento e roteiro *comme il faut*.

Tais ações experimentais identificadas na ocupação podem ser compreendidas como frutos deixados pelas gerações mais aguerridas de artistas conceituais das décadas de 1960 e 1970. Basta citarmos importantes eventos históricos em cruciais momentos de tensão política, como “Do corpo à terra” realizado em 1970 no Parque Municipal de Belo Horizonte-Minas Gerais, e organizado pelo crítico e curador Frederico Moraes ou o *Happening da Bandeira*, como ficou conhecida a histórica ação organizada por Hélio Oiticica e realizado na Praça General Osório em Ipanema, zona sul do Rio de Janeiro, em 1968. Uma ocupação efêmera em espaço público em tom de cortejo e desfile de bloco de carnaval, mas profundamente engajada politicamente. Nesses tipos de propostas de ocupação, de caráter anárquico e contracultural, as obras são criadas no momento da própria ocupação, subvertendo a noção de espaço privado e os processos de institucionalização encontrados em museus e galerias de arte. A regra, nesses casos, é o apelo incontestável ao imprevisto e ao provisório. Uma outra

¹¹ Fora da ordem encontra-se no álbum “Circuladô”, lançado em 1991.

característica encontrada no Multiverso Colaborativo, encontra-se nas chamadas ativações do espaço, que funcionavam de acordo com uma organização e programação de *performances*.



Figura 4: Deneir de Souza. *Parangolata*, 2022. Técnica mista.
Centro Cultural Capiberibe 27.
Fotografia: acervo particular da autora

Na esteira das remissões aos trabalhos icônicos de artistas que simbolizam a contracultura e o desbunde dos anos 1960 e 1970, como Hélio Oiticica, citado acima, podemos descrever a proposta de ação performática *Parangolata* concebida pelo artista visual Deneir de Souza (figura 4).

Notadamente influenciado pela obra de artistas conceituais como Oiticica, Deneir também se especializou em produzir estandartes e bandeiras, além de trajes performáticos. A *Parangolata* é uma obra-objeto vestível e experimental que nasceu da relação neologística entre o *Parangolé* de Hélio Oiticica e a “arte vira-lata¹²” fabricada pelo artista de Magé. Na arte vira-lata, a matéria-prima que é recolhida diretamente do entorno da Baixada Fluminense é transformada em elementos alegóricos/simbólicos de variadas cores e formas que vão compor suas grandes bandeiras, estandartes, vestimentas e balões. Na superfície negra do tecido repousam as estrelas reluzentes prateadas feitas de alumínio recortado das latas resgatadas, e que se encontram cercadas por flores coloridas bordadas à mão. A *Parangolata*, é uma vestimenta fantástica e de apelo multissensorial. Sendo assim, o usuário tem quase todos os seus sentidos instigados, de certa maneira, ao performar com a obra-objeto. Propriocepção, visão, audição, olfato e tato são alguns dos sentidos mais provocados, em meio aos rodopios com a *Parangolata* que é presa, caprichosamente, por uma corda quase invisível. O público, por sua vez, deve vesti-la como um escafandrista rumo ao desconhecido. No topo da vestimenta, vemos um tipo de cúpula de plástico que simula o capacete do lendário equipamento de mergulho e que simultaneamente se remete a uma bola de cristal para fins divinatórios. Esses elementos alegóricos, cuja iconografia possui significados múltiplos, dialogam com um aparato simbólico próprio da cultura popular, como podemos encontrar, por exemplo, nas tradicionais Folias de Reis,

¹² A lata que aparece repetidas vezes nas obras do artista Deneir de Souza Martins é composta por alumínio recolhido de latas de refrigerante, cerveja e de outras embalagens recicláveis que são recolhidas no entorno na Baixada Fluminense. Também é comum encontrar a lata na forma de frascos *spray* aerossol. Este último, tem sido mais utilizado pelo artista atualmente em função da durabilidade do material, que é mais resistente ao contato com a água e à ação do tempo. Assim, Deneir desenvolveu o conceito de arte “vira-lata”, ligado ao uso desses materiais descartados, construindo uma metáfora visual que discute as questões sobre identidade periférica e território.

que se preservam ainda hoje na Baixada Fluminense e que são frequentemente mencionadas e reproduzidas nas obras do artista.

A proposição artística de Deneir desafia ludicamente o público a vestir e performar com a *Parangolata* em busca de uma descolonização do corpo pela arte, de uma “transmutação expressivo-corporal” (OITICICA *apud* SILVA, 2018, p.288) através da dança, do movimento livre e espontâneo, deixando explícita a valorização de um caráter mágico e lúdico por meio da experiência artística.

Todavia, o experimentalismo e conceitualismo presentes nas diversas situações artísticas propostas simultaneamente no evento *Multiverso Colaborativo* apontam para um desejo de enfrentamento das lógicas do mercado de arte e do sistema e circuito de arte oficial, tanto quanto para um desejo coletivo de desestabilização de *toda* uma estrutura hegemônica de poder por meio da livre expressão artística. E em suma, devemos acrescentar, para a manutenção de uma crítica artística e política engajada, construída a partir da relação participante entre artista, obra e público. Esta “relação participante” tem como alicerce teórico os escritos fenomenológicos de Merleau-Ponty que serviram como base ao desenvolvimento da Teoria do Não-objeto (GULLAR, 1959) do crítico e poeta Ferreira Gullar e encontra uma atualização “altermoderna” através da ideia norteadora de “estética relacional” do crítico de arte e curador francês Nicolas Bourriaud (2009a) em livro homônimo.

A estética relacional tem uma essência que só pode ser apreendida a partir do diálogo com o outro. Na relação artística, a obra só se completa com a contribuição ativa do observador e, muitas vezes, em situações ordinárias do cotidiano. Para além das pretensões em produzir obras objetuais, como aconteceu durante todo o modernismo, a estética relacional se manifesta nos acontecimentos casuais; em ações e proposições artísticas, como as analisadas no evento em questão. Segundo Bourriaud, o encontro casual entre artistas e o público, gera uma temporalidade própria, e poder-se-ia aferir que produz um “multiverso”, isto é, uma espécie de ponto de convergência que une o campo artístico a uma dimensão relacional – dimensão esta, em que o fenômeno estético se dá, *na relação* entre os sujeitos participantes. Trata-se, portanto, de observar o processo, de observar o fenômeno na duração e contingência dos acontecimentos. Neste sentido, entendemos que a construção de um “multiverso”, instância contingente *par excellence*, só poderia ocorrer de maneira colaborativa, isto é, a partir de uma coletividade que trabalha em cooperação.

A articulação dos significados históricos ativados no espaço ocupado pelos artistas durante a intervenção se dirige principalmente ao papel sociocultural e histórico da antiga Zani Fundação Artística e Metalúrgica Ltda, denunciando o processo de desterritorialização causado pelas forças econômicas que promoveram a decadência das atividades prestadas pela fundição até o seu encerramento e conseqüente abandono na segunda metade do século XX.

Neste tocante, há uma lacuna temporal que precisa ser descortinada para revelar os pontos de contato entre a categoria tradicional e universal da escultura, por seu aspecto técnico-manual, e algumas pesquisas plásticas adotadas pelos artistas que participaram da ocupação.

Muitos desses artistas como por exemplo, Raimundo Rodriguez, Jorge Duarte e Sérgio Marimba, entre tantos outros, privilegiam nostalgicamente uma sabedoria artesanal/manual pautada, tanto pela coleta “arqueológica”, quanto pela apropriação ou mesmo pela fabricação de objetos a partir de materiais não convencionais, como bem exemplifica a obra “Alegoria do futuro: arqueologia urbana conglomerada”, exposta pelo artista Sérgio Marimba (figura 5).

Os processos relativos à ressignificação, apropriação e a reterritorialização desses objetos coletados constituem três operações artísticas-semióticas importantes que os retiram da condição de objetos descartados e sem valor pela sociedade pós-industrial e de massa, para a condição de “obra de arte”, passando a ser reconhecidos e legitimados por nomenclaturas como “esculturas contemporâneas”, “escultura em campo ampliado”, “não-objetos”, “instalações”, “gambiarra”, etc.

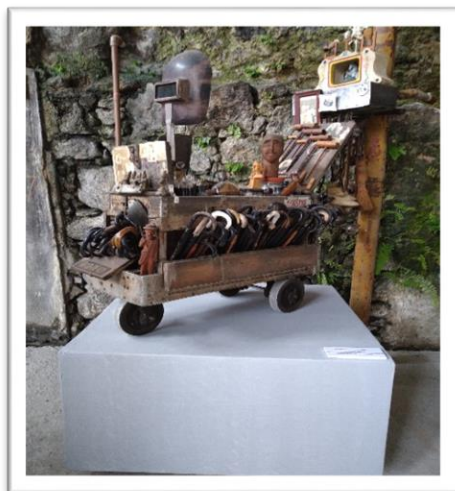


Figura 5 – Sergio Marimba.
Alegoria do futuro: arqueologia urbana conglomerada, 2022. Técnica mista.
Fotografia: Acervo particular da autora

Na observação desses objetos escultóricos e instalações espalhadas pelo C27, notamos a predominância de um tipo de prática manual, de uma arqueologia dos objetos descartados, de um aprendizado que se dá pela ênfase no tato, e não apenas na visão, como pistas sinestésicas genuínas que apontam para a necessidade humana de fazer e se expressar por meio da arte, utilizando uma materialidade alternativa, fruto do descarte capitalista da sociedade pós-industrial (FISCHER, 1971).

Com uma ênfase no contexto cultural popular, essas obras reunidas pretendem revelar, de maneira *trans* histórica, a complexidade da poética do precário (CAMPOS, 1969), que de certa maneira, compõe a poética do artista-artesão periférico na contemporaneidade. Na materialidade da poética do precário, como assinalava o pioneiro artista alemão Kurt Schwitters, uma beleza subjetiva qualquer repousa no reflexo da lata enferrujada, no pedaço de arame abandonado, no verniz descascado sobre a madeira velha, em busca da forma insuspeita, da cor singular, do relevo, de uma estranha textura, da sutil profundidade e por fim, da transubstanciação a partir das sobras do mundo pós-moderno.

O “fazer” artístico torna-se *élan* vital, ou seja, uma estratégia de sobrevivência operada no campo simbólico, e que coloca em evidência o importante papel da arte enquanto ferramenta de transformação da realidade.

Dessa forma, uma transfiguração ou reterritorialização, por assim dizer, se inicia na própria escolha dos materiais “não nobres”, tais como: gesso, latas de alumínio, objetos descartados, isopor e infinitas e inimagináveis sobras de tantos outros materiais que transformaram nos últimos cinquenta anos a categoria tradicional da escultura em um campo ampliado de experimentação¹³.

Esses fragmentos da vida cotidiana são incorporados às obras sem preconceitos, e refletem as tensões territoriais que abarcam as relações entre centro e periferia, entre cultura popular e erudita, entre a natureza material intrínseca do tempo e espaço presentes. São instituídos como uma sabedoria técnica e manual ancestral, associadas tanto às técnicas da construção civil, quanto às técnicas das fundições e Liceus de artes e ofícios do século XIX, revivendo-as. Neste sentido, a percepção de múltiplas

¹³ No artigo “A escultura em campo ampliado” publicado pela primeira vez em 1979, a crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss, apresenta uma nova definição para a categoria da escultura, após a passagem do modernismo para o pós-modernismo (fenômeno ocorrido nas décadas de 1960 e 1970), e por trabalhos que compartilham uma natureza híbrida escultórica-arquitetônica, e que se utilizam de materiais não convencionais (*ready-mades* ou feitos à mão), além de se caracterizarem a partir de uma relação monumental com o espaço circundante, como nas obras da *Land Art*, por exemplo.

temporalidades que se atravessam e que são evocadas pela história do local, nos reconduz até a empresa fundada pelo artista e professor Amadeu Zani (1869-1944).

Na fundição foram realizadas famosas esculturas e monumentos de arte pública, como por exemplo, o “Monumento dos Candangos” de Bruno Giorgi, o “Monumento a Santos Dumont” do próprio Amadeu Zani, entre tantos outros. Tiveram suas obras executadas na fundição artistas como Alfredo Ceschiatti (1918-1989), os irmãos Zeno e Curzio Zani, Humberto Cozzo, Sonia Ebling, e a famosa escultora modernista, Maria Martins. O Centro Cultural Capiberibe 27, ao abrir suas portas, torna-se, por esta perspectiva *trans* histórica um local específico de entrecruzamentos de temporalidades, de ativação das memórias e identidades, reiterando a importância da manutenção do patrimônio histórico e cultural para a cidade do Rio de Janeiro.

CONCLUSÃO

O estudo de caso da ocupação coletiva *Multiverso Colaborativo: 20 anos de Imaginário Periférico*, ocorrida em um local que no passado foi uma importante fundição na região central da cidade do Rio de Janeiro, reiterou a percepção de que existe um amplo “circuito heterogêneo de arte”, baseado em uma prática de autogestão, capaz de sobreviver independentemente da manutenção do poder público. Tais características relacionadas a autonomia relativa do campo artístico, reforçam o fato de que, apesar de todo o esforço ideológico do governo de Jair Bolsonaro para operar um desmonte nas áreas da cultura e da educação, o que se nota contraditoriamente, é o aumento crescente do número desses espaços, que funcionam como centros culturais, casas de culturas e galerias alternativas, responsáveis por acolher não apenas os novos talentos recém saídos das universidades públicas, como as gerações passadas, criando assim, uma rede de trocas e de proteção social entre artistas e público.

A presente pesquisa destacou ainda a relação entre os processos de desterritorialização e reterritorialização que envolvem o espaço físico carregado de historicidade relativo à antiga Fundição Zani, expondo brevemente sua história, memória, identidade e patrimônio. Em meados de 2022, a antiga fundição foi ocupada e reestruturada, reinaugurando suas atividades como Centro Cultural Capiberibe 27 – uma associação privada de vinte sócios que se identificam como “amantes” das artes, como o objetivo de promover ações sociais por meio da cultura.

Nota-se que a ocupação efêmera *Multiverso Colaborativo* que durou três semanas, com dias específicos de ativações e proposições artísticas abertas para o público, foi proposta como parte das comemorações dos vinte anos de existência do coletivo de arte contemporânea Imaginário Periférico. Com um importante histórico de exposições em espaços inusitados e criativas intervenções urbanas, o coletivo, reuniu cerca de 400 artistas no Centro Cultural Capiberibe, vindos de toda parte do país. Todo tipo de linguagem artística pode ser encontrado no evento: de *happenings* e *performances* espontâneas às obras objetuais (pinturas, esculturas, gravuras, etc.), que foram expostas de forma não canônica, subvertendo a lógica dos museus e galerias de arte moderna que se espelham em um formato de apresentação asséptico. Ao contrário, o público era parte integrante e imprescindível, estabelecendo uma relação direta com artistas e obras, no que pode ser considerada como uma característica altermoderna inegável. Dessa relação democrática e horizontalizada destacam-se duas instâncias relevantes para este estudo: a primeira diz respeito à uma herança deixada pelos artistas das décadas de 1960 e 1970, como Hélio Oiticica, Cildo Meirelles e Arthur Barrio, por exemplo, e em eventos como “Do corpo a terra”, organizado pelo crítico e curador Frederico Moraes e que foi o gatilho para a conceituação sobre a arte de guerrilha surgida durante os anos de chumbo, e o famoso “Happening da bandeira” de 1968, organizado na Praça General Osório, em Ipanema, zona sul do Rio de Janeiro por Oiticica. Em ambos eventos, apontamos brevemente uma familiaridade entre essas ações artísticas, construindo um paralelo entre os “desbundes” de ontem e de hoje, enquanto dispositivos anárquicos e táticas de sobrevivência contraculturais usadas em momentos de ataque frontal às artes e à cultura em geral; a segunda instância remete-se ao caráter *trans* histórico

encontrado no local específico em que a ocupação se deu, apresentando concisamente questões identitárias e territoriais relativas à materialidade de algumas obras objetuais investigadas, e sua pungente conexão com o campo ampliado da escultura.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Nycolas. Estética relacional e as marcas na superfície: corpo-afeto-cidades-arte-política. In: DE JESUS, S. (Org). *Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos*. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.
- BEDRAN, Martini, Laura. *Galeria do Poste Arte Contemporânea: estudo etnográfico sobre arte e inventividade no espaço urbano*. Revista Arte & Ensaios, v. 9, n.9, p. 31-37, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.
- _____. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *Altermodern*. Londres: Tate Publishing, 2009.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do improvável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuições a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes. 2008.
- CID, Gabriel da Silva Vidal; DOMINGUES, João Luiz Pereira; PAULA, Leandro de. *Um governo dedicado ao homem comum e seus valores: a cultura como objeto da política na gestão Bolsonaro*. Revista Antropolítica, v. 54, n. 1, Niterói, p. 37-63, 1. quadri., jan.-abr., 2022.
- CRANDALL, Jordan. Anotações sobre o Parangolé. In: BRAGA, Paula (org.) *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. São Paulo. Editora 34 Ltda. 2004.
- DINIZ, Castro Sheyla. *Desbundando em anos de chumbo: contracultura, produção artística e Os Novos Baianos*. Artigos livres. História (São Paulo), v.39, 2020.
- FERNANDES, S. M. Thiago. *Circuitos heterogêneos de arte contemporânea no Rio de Janeiro*. Revista Estado da Arte, v. 2 n. 2, Uberlândia, p. 389 - 401 jul./dez. 2021.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. 3ª ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1971.
- GOTO, Newton. *Da paisagem trouvée ao território inventado: observações sobre os circuitos de arte contemporânea no Brasil*. Revista Tatuí, n° 0. Recife, 2009.
- _____. *Remix Corpobras*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2004.
- GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. Suplemento Dominical do **Jornal do Brasil** como contribuição à II exposição Neoconcreta realizada de 21-11 a 20-12-1960, no Rio de Janeiro.
- HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 65-70.

OLIVEIRA, H. Gilberto. Um olhar sobre a fundição artística no Brasil. In: Catálogo da exposição *Fundição Artística no Brasil*. Editora SESI-SP. Organização Art Unlimited. [2012 Centro Cultural FIESP/SP] e [2013 Centro Cultural Sistema FIEP/Curitiba/PR], p.25-26.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RIBEIRO, Andrés Marília. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997.

RIVERA, Tânia; PUCU, Izabela. *Arte, memória, sujeito: Bandeiras na praça General Osório 1968/ Bandeiras na Praça Tiradentes 2014*. São Paulo: Lua Nova, 96: 177-190, 2015.

SILVA, R. Renato. *O Parangolé de Hélio Oiticica e a arte da transgressão*. Concinnitas | ano 19, volume 01, número 32, p.287-p.320. agosto de 2018.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia de Letras, 1997.

_____. *Fora da Ordem*. Rio de Janeiro: Gravadora: Polygram/Philips: 1991. Formatos LP e CD (duração 5:54 minutos).

Catálogo da exposição "Fundição Artística no Brasil". Editora SESI-SP. Organização Art Unlimited. [2012 Centro Cultural FIESP/SP] e [2013 Centro Cultural Sistema FIEP/Curitiba/PR]

Meio digital

MAGALHÃES, Estéfane de. *Centro Cultural Capiberibe 27 é o novo point da arte na Zona Portuária*. Diário do Rio, 10 de maio de 2022. Acessado em 28/07/22. Disponível em: <https://diariodorio.com/centro-cultural-capiberibe-27-e-o-novo-point-da-arte-na-zona-portuaria/>

SANTOS, Emily. *MEC já teve corte de R\$ 1,6 bilhão em junho e enfrenta segundo bloqueio em 2022; entenda cronologia da crise*. Jornal G1. São Paulo, 29 de novembro de 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2022/11/29/mec-ja-teve-corte-de-r-16-bilhao-em-junho-e-enfrenta-segundo-bloqueio-em-2022-entenda-cronologia-da-crise.ghtml>.