


## Grande Orlândia: uma manifesta abaixo da Linha Vermelha

*Grande Orlândia: a manifest underneath Red Line (Linha Vermelha)*

Helena Wilhelm Eilers\*

 [0000-0002-3353-985X](https://orcid.org/0000-0002-3353-985X)

### Resumo

Na virada dos anos 1990 para os anos 2000 uma série de proposições pensadas e executadas pelos próprios artistas se difunde no Rio de Janeiro. O presente artigo busca trazer a história de *Grande Orlândia – Artistas Abaixo da Linha Vermelha* (2003), exposição sem patrocínio, fora do circuito de museus e galerias e que reuniu mais de 100 artistas, numa mistura de exposição, festa e manifestação política. No texto a *Grande Orlândia* é narrada, principalmente, a partir do olhar de alguns dos artistas participantes. É evidenciado não apenas a força do circuito independente, como os deslocamentos e pontos de contato junto ao território institucional.

### Palavras-chave

Arte contemporânea; exposições;  
circuito independente; micropolítica

### Abstract

*At the turn of the 1990s to the 2000s, a series of propositions thought and produced by the artists themselves spread in Rio de Janeiro. This article brings the history of Grande Orlândia – artistas abaixo da Linha Vermelha (2003), an exhibition without sponsorship, outside the circuit of museums and galleries that brought together more than 100 artists. A mixture of exhibition, party and political manifestation. In the text, Grande Orlândia is narrated, mainly, from the perspective of some of the participating artists. Is evidenced not only the strength of the independent circuit, but also the displacements and contact points within the institutional territory.*

\* Mestre em Artes Visuais do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ.

### Keywords

*Contemporary art; exhibitions;  
independent circuit; micropolitics*

## As Orlândias: território livre para a experimentação

Entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000, uma significativa emergência de proposições organizadas por artistas surge no Rio de Janeiro. Apesar de um circuito institucional pouco estimulante para a arte contemporânea brasileira, a movimentação artística era eferescente (ANDRADE, 2004). Buscando não só contornar a falta de espaço para expor, mas também criar novos territórios de experimentação, diversos artistas passaram a se organizar em diferentes *agenciamentos*, formando redes que agiam paralelamente ao meio institucional<sup>1</sup>.

Foram realizados exposições e eventos artísticos que transpassavam os muros dos museus e ocupavam lugares pouco convencionais para a arte, como o projeto Zona Franca (2001) e o Alfândega (2003). Do mesmo modo, foram abertas organizações que visavam facilitar a execução de projetos artísticos – tal como o Agora (1999-2003) e o projeto Subsolo (2003-2016) –, assim como inauguradas galerias gerenciadas pelos próprios artistas – algumas seguindo um modelo mais convencional, como a Gentil Carioca (2003-), outras inventando modos de expor, como a Galeria do Poste de Arte Contemporânea (1997-?), que consistia em um poste, na frente do ateliê de Ricardo Pimenta (1957-), em Niterói. Como bem definiu o artista e pesquisador Luís Andrade (1967-), em meio a tantas variáveis turvas do período, é possível dizer que a cidade se transformou em um “atraente tubo de ensaio” e as dificuldades que comumente atrasam determinados processos converteram-se em combustível para a sua realização (ANDRADE, 2004, p. 135).

---

<sup>1</sup> A opção pelo uso do termo *agenciamento* é importante para compreender a natureza destas ações. De origem deleuzo-guattariana, o *agenciamento* está relacionado à heterogeneidade dos corpos que conspiram para funcionar juntos. Como escreve Deleuze enquanto as estruturas estariam ligadas a condições de homogeneidade, o *agenciamento* “age em cofuncionamento”, estando relacionado à “simpatia”, à “simbiose”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 43).

Entre esses diversos agenciamentos, aconteceram três exposições: Orlandia (2001), Nova Orlandia (2001) e Grande Orlandia (2003), eventos que, juntos, reuniram cerca de 140 artistas num misto de mostra de arte, festa e manifestação política. Sem patrocínio ou verba de produção, conseguiram agregar artistas com perfis distintos e de diferentes gerações, em exposições livres e não burocráticas, as quais tinham como objetivo contornar a falta de espaço para a arte contemporânea na cidade. Os eventos foram pensados e produzidos pelos artistas Márcia X (1959-2005), Ricardo Ventura (1962-), Bob N (1967-) e Elisa de Magalhães (1962-), contudo, sua realização só foi possível devido ao engajamento coletivo dos demais participantes<sup>2</sup>.

Os imóveis que receberam as Orlandias em nada lembravam o ambiente pretensiosamente neutro de museus e galerias: a primeira e a segunda edição aconteceram em uma casa da família de Ricardo Ventura, em Botafogo, no período em que ela passava por reformas. Poeira, gesso e cimento se misturavam às obras que lá estavam expostas. A última edição, a Grande Orlandia - Artistas abaixo da Linha Vermelha, foi realizada em meio aos sobrados de São Cristóvão, também pertencentes à família do artista. Não houve estudo de iluminação, catálogo ou convite formal. Cada artista era livre para apresentar o que quisesse, sem ter que passar por um crivo de curadoria. O resultado consistiu em três mostras completamente informais, nas quais foram expostos trabalhos de poesia, fotografia, performance, vídeo, música, pintura, escultura, desenho e intervenção urbana.

Este artigo dará destaque à Grande Orlandia, a maior das três exposições. Por não ter praticamente nenhum material publicado sobre o assunto, o texto foi produzido por meio de entrevistas e conversas com cerca de 40 artistas participantes (EILERS, 2019). Assim, propõe-se a narração de um fato histórico recriado a partir de suas diversas histórias.

---

<sup>2</sup> Apesar de Bob N ter participado apenas da primeira exposição, *Orlandia*, em 2001, teve relação direta com a concepção do conceito da mostra e escolha dos artistas. Elisa de Magalhães auxiliou na divulgação de Orlandia e a partir de Nova Orlandia passou a atuar diretamente na organização dos eventos.

## Grande Orllândia, a “manifesta”

A exposição Grande Orllândia, artistas abaixo da Linha Vermelha foi inaugurada no dia 5 de abril de 2003. Com um hiato de dois anos desde a última edição, a exposição trazia no seu âmago a mesma vontade de realizar uma mostra sem burocracia e em lugares poucos usuais para a arte.

Enquanto Orllândia e Nova Orllândia tiveram pouco mais de 40 participantes, a Grande Orllândia tornou-se realmente grande, contando com mais de 100 artistas<sup>3</sup>. Os convites partiram de Ricardo Ventura, Márcia X e Elisa de Magalhães e priorizavam a interação entre aqueles que estavam começando a expor e nomes já consagrados, tal como Cildo Meireles (1948-) Franz Weissmann (1911-2005). Além desses, nesta edição os organizadores convocaram críticos de arte para expor, como Glória Ferreira e Paulo Sérgio Duarte.

Diferentemente dos dois primeiros eventos, a Grande Orllândia não aconteceu na casa de Botafogo, mas num conjunto de lojas, tmbm da família de Ricardo Ventura. Localizados na esquina da rua Bela com a General Bruce, em São Cristóvão, Zona Norte do Rio de Janeiro, os imóveis se situavam realmente abaixo  Linha Vermelha<sup>4</sup>. Como define o texto de divulgação do evento: “de algumas janelas do sobrado têm-se a sensação de se poder tocar as pistas com a mão, ela [Linha Vermelha] é a grande musa dessa exposição” (Canal

---

<sup>3</sup> Adriana Guanaes, Adriana Maciel, Adriana Tabalipa, Afonso Tostes, Aimer César, Alex Hamburger, Alexandre Dacosta, Alexandre Vogler, Amalia Giacomini, Ana Gastelois, Ana Lcia de Matos Milhomens, Ana Teresa Jardim, Analu Cunha, Arjan Martins, Beatriz Pimenta, Bel Barcellos, Bernardo Damasceno, Brígida Baltar, Camila Magalhães, Camila Rocha, Carla Guagliardi, Cida Marsico, Cildo Meireles, Cristina Pape, Cristina Salgado, Daisy Xavier, Daniel Feingold, Daniel Lopes, Daniela Mattos, Denise Carvalho, Denise Cathilina, Edmilson Nunes, Eduardo Coimbra, Efrain Almeida, Eliane Duarte, Elisa de Magalhães, Enrica Bernardelli, Ernesto Neto, Fábio Carvalho, Felipe Lacerda, Fernanda Junqueira, Fernando Gerheim, Franz Manata, Franz Weissmann, Gloria Ferreira, Guga Ferraz, Guilherme Zarvos, Gustavo Prado, Jean Xing Too, Jerme Saint-Loubert Bi, Joana Traub Csek, João Atanásio, João Mod, José Damasceno, Julia Csek, Kenny Neob, Laura Lima, Lia do Rio, Lina Kim, Luis Andrade, Luiz Carlos Del Castillo, Luiz Ernesto, Luiza Interlenghi, Malu Fatorelli, Márcia X, Marcio Ramalho, Marcos Cardoso, Maria do Carmo Secco, Martha Nicklaus, Miguel Pach, Monken, Mulum Marssares, Otávio Avancini, Patrícia Kunst Canetti, Paula Gatan, Paulo Climachauska, Paulo Sérgio Duarte, Paulo Vivacqua, Rachel Korman, Regina de Paula, Ricardo Basbaum, Ricardo Ventura, Rodrigo Cardoso, Rubem Grilo, Saulo Laudario, Simone Michelin, Sonia Andrade, Snia Salcedo del Castillo, Suely Farhi ,Tatiana Grinberg, Tiago Rivaldo, Tunga, Valéria Costa Pinto, Vicente de Mello, Walter Guerra, Wilton Montenegro, Xico Chaves, Ynai Dawson, Zalinda Cartaxo.

<sup>4</sup> Nome popular da rodovia RJ-071, oficialmente, denominada Va Expressa Presidente João Goulart, que liga os municípios do Rio de Janeiro e São João de Meriti, passando pelo município de Duque de Caxias.

Contemporâneo, Grande Orlândia, 2003). A artista Julia Csekö (1980-), que participava pela primeira de uma Orlândia, conta que estar ali embaixo era “sujo, barulhento e, provavelmente, perigoso”. A artista detalha que:

O sobrado era praticamente uma ruína, lindo, mas muito acabado, e literalmente embaixo da Linha Vermelha, na margem da favela da Maré, um lugar cheio de fuligem, que foi transformado numa Zona Autônoma Temporária pela ocupação através dos trabalhos de arte, mas, também, dos corpos ali temporariamente ocupando o espaço, gerando energia e vitalidade a um espaço esquecido (como tantos outros) pela cidade maravilhosa (EILERS, 2019, p. 136).

De maneira poética, também Alex Hamburger (EILERS, 2019, p. 62) retrata livremente as características peculiares do local:

Grande Orlândia!  
Última Flor da orla  
Inculta e bela  
Linha imanente de néon

Santo, Santo, Santo  
De escudo e protetor  
Pernambucabana  
Em plena Figueira de Melo

Proferindo palavras-de-ordem  
Retorno às origens do Sagrado  
Locuções adverbiais / diagnose  
3ª dinastia de Orlandos

Ampéres de fio in-  
capacitado  
Oxalá ogum castiçais  
(periféricos)  
Padroeiro de ambulantes:  
quase subalterno

“União Fabril de Exportação”  
Próximos ao corpo mimético  
Toque de fuzileiros naives

Comemorando no grito primitivizado



Fig. 1  
Vista externa do imóvel  
em São Cristóvão. Grande  
Orlândia, 2003. Foto: acervo  
de Ricardo Ventura.



Fig. 2  
Guga Ferraz, Vendo minha  
pele, compro sua alma  
(parede frontal) e Alex  
Hamburger, A fúria do bairro  
(parede lateral). Grande  
Orlândia, 2003. Foto: acervo  
de Ricardo Ventura.

Por mais que OrLândia e Nova OrLândia não deixassem de ter um intuito político ao questionar a falta de espaço em museus e galerias, em Grande OrLândia um novo fato deixou ainda mais claro esse posicionamento. Naquele ano, o então prefeito Cesar Maia esforçava-se para realizar o empreendimento milionário, que acarretaria na construção do museu americano Guggenheim, no Píer Mauá, zona portuária do Rio. A obra era bastante controversa, rodeada de interesses obscuros, gastos exorbitantes e receita incerta<sup>5</sup>. O projeto foi realizado pelo renomado arquiteto francês Jean Nouvel (1945-) e contaria com uma área submersa na Baía de Guanabara, com forma de navio, característica que fez com que fosse apelidado por pessoas contrárias a ideia de “Titanic Cultural”<sup>6</sup>.

A questão passou a ser discutida no meio artístico e o grupo ArtesVisuais\_Políticas, formado por artistas, críticos e teóricos começou a se reunir no espaço AGORA para discutir sobre a política cultural do governo, incluindo a pauta do Guggenheim. Mais tarde, os encontros passaram a ser sediados na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Além das negociações questionáveis do prefeito Cesar Maia, os artistas indagavam sobre o uso do dinheiro público, considerando que um museu privado deveria se instalar com sua própria verba (CANETTI, 2005).

Naquele momento de efervescência político-artística, e com o desejo de realizar uma ação mais efetiva a favor de uma revisão nas políticas culturais, Ricardo Ventura sugeriu organizar uma nova edição de OrLândia. Dessa forma, mais do que um espaço de resistência criativa da arte, a Grande OrLândia se tornou um evento-manifesto ou, como sugere Suely Farhi, uma *manifesta*, “um acontecimento artístico que, com alegria, conseguimos mostrar a relevância da cultura e das artes visuais” (EILERS, 2019, p. 174):

---

<sup>5</sup> O município gastaria - só com os custos da construção - mais de US\$ 133 milhões, acrescidos de US\$ 800 mil anuais (por cinco anos), de quase US\$ 30 milhões em três parcelas para a recuperação do píer da Praça Mauá e valores dos impostos sobre a renda e Operações Financeiras (IOF), ademais dos incidentes sobre a operação do museu. Além disso, o município se comprometeu a dar garantia, por dez anos, dos déficits operacionais até o valor de US\$ 12 milhões. (AGENCIA BRASIL).

<sup>6</sup> O valor referente ao projeto arquitetônico e de viabilidade da obra chegou a ser pago pela prefeitura antes da intercepção da obra. Em 2015, o ex-prefeito Cesar Maia e a Fundação Solomon R. Guggenheim foram condenados a ressarcir o município em US\$ 2 milhões. A 18ª Câmara Cível também publicou um acórdão em que mantinha a decisão de anular o contrato firmado, em 2003, entre a prefeitura e o instituto americano, pois foi firmado sem licitação. Os US\$ 2 milhões seriam referentes ao valor pago pelo projeto de viabilidade e projeto arquitetônico.

Sentíamos que devíamos fazer tudo para que o novo governo prestasse atenção para a arte contemporânea. Que pode ter um enorme alcance cultural. A *Grande Orândia* veio logo depois de organizarmos o Bloco Vade Retro Abacaxi, que virou bienal, performático – anda de ré e dura até hoje. Eram tempos democráticos e as forças progressistas estavam entrando no poder. Estávamos esperançosos e sabíamos que a verba para a cultura deveria ser: “de dentro para fora. De baixo para cima” [citando Zé Celso] (EILERS, 2019, p. 174).

Julia Csekö também chama atenção para o caráter político presente no próprio nome da exposição, aludindo à discrepância na utilização da verba pública: enquanto a arte contemporânea no Rio de Janeiro estava “abaixo na linha vermelha”, a prefeitura estava preocupada em construir um museu debaixo da água.

*artistas abaixo da linha vermelha* faz referência à situação de precariedade das artes, à resistência de continuar fazendo arte, mesmo em espaços não convencionais, na rua, longe das áreas nobres, em locais que talvez nunca teria conhecido, se não através dessa ocupação artística (EILERS, 2019, p.136).

Apesar dessa *manifesta* em São Cristóvão, é importante frisar que nem todos que estavam lá levantaram bandeiras específicas sobre a construção do *Guggenheim*. A vinda do museu pode ter sido o catalisador para uma efervescência política no meio artístico e para a ebulição de novos encontros e discussões sobre as políticas culturais, mas não era um motivo isolado. Ricardo Ventura conta que a vontade de uma nova edição das Orândia já existia e a oportunidade surgiu com a reforma das lojas de São Cristóvão. Além do mais, a ação não era contra o museu em si, mas em relação à forma como ele estava vindo (EILERS, 2019, p. 160). Marcos Cardoso, por sua vez, lê o evento como um movimento contra as políticas culturais de soberania institucional, além de grande manifestação de afeto (EILERS, 2019, p. 160). E, com um olhar de hoje, Eduardo Coimbra reflete sobre o momento de então:

O que ficou para mim foi a lembrança de um evento bem-sucedido, que deu luz à força que os coletivos de artistas tinham. A discussão sobre a pertinência ou não da criação do *Guggenheim* Rio, diante da miséria que nos encontramos hoje em dia na nossa cidade, me parece algo extremamente distante (EILERS, 2019, p. 113).



## Arte na encruzilhada

Assim como as duas primeiras Orlândias, a abertura de Grande Orlândia foi marcada por uma animada festa. No lugar do coquetel, foram acionados os ambulantes que circulavam próximos à Feira de São Cristóvão, para que levassem suas barracas de comida e bebida. Performances e intervenções aconteciam concomitantemente na parte interna e externa dos sobrados. Ericsson Pires (1971-2012) se apresentava junto ao coletivo Hapax (2001-), enquanto vídeos eram projetados na lateral de um caminhão que servia de estúdio para Elisa de Magalhães.

A recepção do público, tanto durante a abertura como nos dias em que a exposição esteve aberta, era das mais variadas, desde olhares curiosos a perguntas ingênuas, mas interessadas, sobre as obras. Alguns casos foram marcantes, como o de um estudante de arte, bolsista da EAV Parque Lage e morador da região, que levou muitas pessoas para apresentar o espaço durante os dias em que a exposição esteve aberta. Outras situações, entretanto, tiveram desfechos curiosos e foram um tanto irônicas.

Fig. 3  
Beatriz Pimenta,  
Fragmentese, Grande  
Orlândia, 2003, vídeos  
performances de 30  
segundos projetados no  
caminhão em que era  
realizada a ação de Elisa  
de Magalhães. À direita  
é possível ver as luzes  
da Linha Vermelha. Foto:  
Arquivo de Beatriz Pimenta.



Realizada em uma área com alto fluxo comercial durante o dia, a Grande Orlândia acontecia desde a parte interna das lojas até a encruzilhada formada entre a Rua Bela e a General Bruce. Lá, na noite de abertura, Arjan Martins (1960-) realizou um despacho sobre a bandeira dos Estados Unidos, depositando em cima dela velas e produtos símbolos do capitalismo e do estilo de vida americano, como restos e caixas de lanches do MacDonal'd's, garrafas de Coca-Cola e cigarros Marlboro. Também, no meio da encruzilhada, o balde de tinta vermelha que Ricardo Ventura usaria para uma performance virou e se tornou, involuntariamente, a própria obra. A tinta ficou espalhada na encruzilhada e diversas pegadas foram marcadas na rua ao longo da noite. Tunga, por sua vez, realizava uma performance que consistia em uma espécie de pintura no asfalto, feita com ossos de boi e sal e pequenos alto-falantes, que emitiam o som de cães latindo junto à popular canção infantil Se essa rua fosse minha. Nos dias seguintes à festa de abertura, frente a tais acontecimentos na encruzilhada, não eram poucos os que achavam que tinha acontecido algo violento no local.



Fig. 4  
Arjan Martins, instalação,  
Grande Orlândia, 2003.  
Foto: Mídia Independente.



Fig. 5  
Tunga, Se essa rua fosse  
minha, performance,  
Grande Orllândia, 2003.  
Foto Wilton Montenegro.



Fig. 6  
Ricardo Ventura,  
instalação, Grande  
Orllândia, 2003.  
Foto: arquivo do artista.

Também causou confusão a obra apresentada por Edmilson Nunes (1964-) em uma parede que ficava exposta para a rua. Com colagens de revista pornográfica e intervenções do artista, a obra era atravessada pelo *funk* proveniente da instalação de Alexandre Vogler (1973-). Ao fundo, a escada rosa deixava à mostra a escultura de Cristina Salgado (1957-). Desavisados que circulavam pelo bairro entravam na exposição achando que se tratava de um novo prostíbulo da região. Saíam decepcionados.

Diante de diversas contradições, concluiu Ricardo Ventura: “Achavam que nós éramos uma espécie de seita satânica” (EILERS, 2019, p.160), constatação que ficou clara após o episódio em que um grupo de mulheres foi visitar o sobrado. No local, uma das obras era a de Vogler, composta por um conjunto de sete marionetes de Pomba-Gira que dançavam funk sobre uma poça de licor de anis, junto a outras sete garrafas da bebida, que ficavam disponíveis para o consumo do público visitante (VOGLER, MACUMBA NONSITE). No mesmo canto, estavam as fotografias que Ynaiê Dawson (1979-) fez na feira de São Cristóvão, em uma sessão de barracas que vendiam carnes, com animais pendurados e expostos sem pele. Entretanto, foi após ver as bolsas de soro com “sangue” penduradas no teto, de João Atanásio (1948-) que elas não tiveram dúvidas, saíram correndo e gritando: “então é verdade que aqui eles vendem a alma das pessoas pro diabo!”



Fig. 7  
João Atanásio, instalação,  
Grande Orlândia, 2003.  
Foto: Wilton Montenegro.

## Vendo minha pele, compro sua alma

Vendo minha pele, compro sua alma, diziam os lambes de Guga Ferraz espalhados dentro e fora da exposição. Enquanto muitas pessoas discutiam, de forma literal, se era possível viver sem pele naquele lugar que tirava a alma, é também interessante inverter a lógica e pensar se não era a alma da própria *Orlândia* que estava em jogo. A exposição que começou como uma ação entre amigos se tornou um dos eventos mais badalados do Rio de Janeiro, com nota em coluna social e artistas pedindo para participar. As ofertas de incentivo financeiro não tardaram a surgir. Será que os “feitiços” da tal “seita satânica artística” havia virado fetiche? Em meio aos lojistas e ambulantes de São Cristóvão, mercadorias e objetos seguiam a lógica da compra e venda. Estaria a *Orlândia* fora desse sistema? Ou, seguindo o raciocínio curioso dos passantes: no caso das Orlândias, seria possível vender a pele e viver sem alma?

Criada como uma forma de manifestar a insatisfação perante as políticas que vinham sendo adotadas pela prefeitura do Rio de Janeiro, as Orlândias receberam, nesta terceira edição, um convite um tanto irônico: o de entrar para o calendário oficial da cidade. Elisa de Magalhães conta que o convite não foi aceito, mas acabou servindo como um alerta. Para a artista, que desde a primeira edição estava à frente da produção da mostra, as Orlândias estavam perdendo sua essência, pois, além do convite feito pela prefeitura, colecionadores e galevistas estavam indo à exposição comprar obra barata, e esse não era o objetivo. Wilton Montenegro concorda: “Acaba virando um equívoco, [coleccionadores] vão para descobrir oportunidades e a ideia não era essa, mas, sim, mostrar uma pujança em torno de uma parte da arte contemporânea daquele momento” (EILERS, 2019).

Ricardo Ventura também comenta que recebeu mais de um convite para realizar as Orlândias com patrocínio, seja uma verba ou a concessão de um espaço para o evento. O que era oferecido, entretanto, não seria suficiente para arcar com os gastos reais de uma exposição, além de entrar em conflito com a ideia inicial das Orlândias. Sobre a Grande Orlândia, Ventura acredita que, apesar de ter obras muito boas naquela edição, outras eram insuficientes, o que mantinha a força do discurso como um todo, mas perdia um pouco a qualidade quando analisada esteticamente. Na casa em Botafogo, Ventura considera que houve mais experimentalismo e inovação (EILERS, 2019, p. 160).

• **SÃO CRISTÓVÃO** nunca mais será o mesmo. O bairro foi invadido, no sábado, pela intelectualidade contemporânea, no grande evento *Orlândia*, expo de artistas contemporâneos. Entre **Tungas** e **Ver-garas**, misturavam-se sobrenomes como **Luis Williams** (o filho de **María Thereza!**), **Giacomo Cattaneo Adorno** (o filho de **Carlota!**), **Frances Marinho**, **Fernanda** e **Paulino Basto...** enquanto, a alguns metros, a **Feira dos Paraíba**s rolava solta...

• **AS OBRAS ERAM** expostas no meio da rua mesmo. A instalação de **Tunga** era um imenso pano quadrado estendido no asfalto, com vários ossos jogados e tinta vermelha em cima. A mensagem era a da Paz, mas os vira-latas da rua não foram informados e fizeram a festa com aquela ossada toda dando mole. Foi uma carnificina! **Bagdá** é aqui...

• **TEVE UMA ARTISTA** que mergulhou numa banheira cheia de coca-cola, que, depois, dizia-se, seria engarrafada e distribuída entre as pessoas em volta (ecal)... **Weissmann** fez uma big escultura amarela. Teve outro que montou um Polígono de Segurança, igual àquelas tendas da PM, e botou debaixo um despacho de macumba. A proposta era: proteção, só no **Além...**

• **O PARQUE DE DIVERSÕES** *cult* rolou até duas da manhã, e tudo terminou num bar fuleiro, debaixo da **Linha Vermelha**, onde, entre latinhas de **Skol** e caipirinhas, os socialites se confraternizaram com os artistas plásticos, os **Weissmanns** e as **Valéris Costa Pinto** do pedaço... E eu que perdi essa, meu **Deus!**...

Fig. 8  
ANGEL, Hildegard.  
Segundo Caderno,  
**O Globo**, p. 3,  
8 de Abril de 2003.

## EXPOSIÇÃO

# A arte que mora 'de favor'

Daniela Name

Leonardo Aversa

**O** **S** **IMÓVEIS VAZIOS** da família do artista plástico Ricardo Ventura são sempre providenciais. Em 2001, uma casa na Rua Jornalista Orlando Dantas, em Botafogo, foi palco das duas primeiras edições da mostra coletiva "Orlândia", nas quais artistas ocuparam os cômodos com objetos, vídeos, instalações e performances. A casa foi entregue a novos inquilinos e "Orlândia" deixou de acontecer. Até que um grupo de sobrados dos Ventura em São Cristóvão, na esquina das ruas **Bela** e **General Bruce**, foi desocupado. É lá que "Orlândia" renasce, com o nome "Grande Orlândia", amanhã e domingo, sob a coordenação de Ventura, Márcia X e Elisa Magalhães.

Mais de cem artistas participam da empreitada, entre eles José Damasceno, Efraim Almeida e o veterano Franz Weissmann. Até críticos de arte como Fernando Cocchiarella, Glória Ferreira e Paulo Sérgio Duarte, em vez de escrever, vão apresentar trabalhos em vídeo, fotografia ou performance. Muitas obras têm relação com a **Linha Vermelha**, vizinha das casas.

**A coletiva 'Grande Orlândia' ocupa sobrados vazios de São Cristóvão**



• **PAINEL DE EDMILSON NUNES**, referências ao kitsch na mistura de fotos eróticas com barquinhos de papel

Fig. 9  
NAME, Daniela, A arte  
que mora 'de favor'  
Segundo Caderno,  
**O Globo**, p. 3,  
4 de Abril de 2003.

Enfim, em 2003, acontecem duas renúncias: de um lado, uma decisão jurídica considerou impróprio o contrato com a Fundação Salomon Guggenheim, barrando a construção do museu e impedindo o “Titanic cultural” de chegar ao porto do Rio de Janeiro. De outro, na Zona Norte da cidade, terminava a Grande Orllândia. Com isso, os 104 artistas participantes encerraram, abaixo da Linha Vermelha, um ciclo de exposições.

De fato, as Orllândias haviam crescido e ganharam fama dentro e fora do circuito independente. Entretanto, é preciso observar que em momento algum os artistas intencionaram criar um território alternativo que *excluísse* o circuito institucional, ao contrário, desde o princípio mantiveram a melhor relação com mídia, críticos, curadores e colecionadores. Apoiando-se no pensamento deleuziano, compreende-se que, com o objetivo de ampliar o circuito artístico, os artistas buscaram linhas de fuga que abrissem e expandissem esse território através da criação. A intenção nunca foi fechar uma estrutura, mas ampliar uma rede (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 43), abrir brechas através da força afirmativa e criativa da arte.



Fig. 10  
Vista interna de uma das  
lojas de São Cristóvão.  
Grande Orllândia, 2003.  
Foto: arquivo de Ynaiê  
Dawson.

Também Michel de Certeau propõe que as diferentes “maneiras de usar” sistemas impostos ou estabelecidos mudam o seu funcionamento, criam algo novo. Para o autor, há “mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro”, se apropriar de um lugar previamente instituído e desenvolver um espaço diferente, coexistente (2014, p. 87). Assim, as Orlândias existem por meio de táticas, essas que eram para Certeau a astúcia de saber jogar no terreno que lhe é imposto. É criar e agir na possibilidade do lugar e do momento (2014, p. 95). É se apropriar das ferramentas disponíveis, aproveitar as oportunidades que surgem para intervir no território considerado problemático e insuficiente.

Vendo minha pele, compro sua alma? Já dizia o jagunço Riobaldo, de *Grande Sertão: Veredas*, o qual não se sabe se realmente vendeu sua alma ao satanás: “O diabo não há!... Existe é homem humano. Travessia” (2019, p. 429).

## Referências

ANDRADE, Luis. Rio 40° Fahrenheit. *Revista Concinnitas*. n. 5. Rio de Janeiro: Instituto de Artes/UERJ. p. 127-149, 2004.

AGENCIA BRASIL. Disponível em: < <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2015-11/ex-prefeito-e-fundacao-guggenheim-condenados-restituir-municipio-do-rio> > Acessado em: 24 fev. 2019.

CANETTI, Patrícia. *Campos Independentes, pero no tanto*. Disponível em: [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/simp\\_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa\\_01/document.2005-08-16.0986080369](http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/document.2005-08-16.0986080369). Acessado em 4 jul. 2019.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 22ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.



DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de E. A. Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

EILERS, Helena Wilhelm. **Orlândias: Táticas para abertura de brechas e deslocamentos no circuito institucional**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ). Rio de Janeiro, 2019.

Grande Orlândia em São Cristóvão. **Canal Contemporâneo**. Ano 3, n. 40, 4 de abril de 2003. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=454>. Acessado em: 13 abr. 2019.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Editora Companhia das Letras, 2019.

VOGLER, Alexandre, MACUMBA NONSITE. Disponível em: <<http://www.alexandrevogler.com.br/projeto/macumbanonsite/>> Acessado em 6 jul. 2019.

Submetido em março de 2020 e aprovado em junho de 2020.

Como citar:

EILERS, Helena Wilhelm. Grande Orlândia: uma manifesta abaixo da Linha Vermelha. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 193-209, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.14> Disponível em:<<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>