

Abordagens da cultura popular carioca: Hélio Oiticica, Dias & Riedweg, Paula Trope e Rosana Palazyan

Beatriz Pimenta Velloso

Confrontando a produção de artistas da Semana de 1922 e da década de 1990, o artigo trata das mudanças que ocorreram na relação obra/espectador: de um sujeito genérico, que é transformado em objeto de contemplação, ao sujeito como participante da obra, identificado como criador no procedimento de fazer arte em colaboração com o outro.

Dias & Riedweg,
molde para confecção
de ex-voto da
instalação Devotionália,
MAM, Rio de Janeiro,
1996

Fonte: *Premiere Publications
d'artistes de Suisse*, Suíça: Pro
Helvetia, 1997

Hélio Oiticica
Estou possuído, Nildo
da Mangueira veste
P17 Parangolé Capa
13, 1967

Fonte: *Aspiro ao grande
labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco,
1986

Paula Trope,
colaboração de Júlio,
Jeferson e Ivo,
Domingo, 18h,
Ipanema, Rio de
Janeiro, setembro de
1994

díptico da série Os
Meninos, Rio de
Janeiro, 1993/1994
158,5 x 101,5cm

Fonte: Folder da exposição
Contos de passagem, Espaço
Cultural Sergio Porto, 2003/
2004

Rosana Palazyan, da
série retratos, 2000

Fonte: *O lugar do sonho*, São
Paulo: CCBB, 2004. Foto de
Vicente de Mello

Estética, etnografia urbana, cultura brasileira, exclusão social.

Identidade nacional

A partir do século 20, intelectuais brasileiros se empenham na construção de uma identidade nacional, uma identidade que irá diferenciar o país do exterior. As bases dessa identidade serão erguidas a partir da cultura popular, pois a cultura hegemônica, na maioria de suas manifestações, buscava mimetizar a europeia. Gilberto Freyre, com *Casa-Grande & Senzala*, em 1933, dará um passo decisivo, ao abandonar as teorias raciais de origem europeia e transformar a negatividade do mestiço em positividade. O maior problema que Renato Ortiz aponta na abordagem de Freyre é não incluir os conflitos que sempre fizeram parte do contato entre essas culturas.¹

Na semana de fevereiro de 1922, realizada em São Paulo, muitas pinturas parecem ter contribuído para a formação da idéia de sincretismo cultural, posteriormente teorizada por Freyre. A idéia de cultura nacional, porém, logo será transformada em ideologia política pelo Estado Novo, quando ela atende às necessidades nacionalistas.

Tarsila do Amaral é paulista, filha de tradicional família de fazendeiros de café. Sua vida na fazenda representa bem o dualismo existente entre a casa-grande e a senzala: tendo contato com a paisagem e os trabalhadores rurais (na maioria ex-escravos), convivia simultaneamente com a cultura francesa dentro da casa-grande. A pintura de Tarsila representa uma paisagem brasileira esquemática conjugando elementos pós-cubistas a elementos populares. Di Cavalcanti é carioca, filho de família intelectual e libertária, e será o único dos modernistas a assumir posição política contrária à ordem vigente. Sua pintura é uma adaptação do pós-cubismo francês, de Picasso principalmente, à paisagem das favelas e a cenas comuns à vida boêmia. A abordagem do popular pelos pintores modernistas é idealizada e formalista, e não revela nenhum conflito social.²

Na década de 1960, o trabalho de Oiticica e o de Lygia Clark iniciam nova vertente na arte contemporânea: a de que a obra de arte só poderia acontecer no tempo, à medida que fosse experimentada pelo público. Es-

pecialmente Oiticica interessa-se pela cultura popular: os *Parangolés* e os *Bóldes* têm forte influência de sua convivência com integrantes da comunidade do Morro da Mangueira. Diferente dos modernistas, essas obras além de revelar o prazer e o interesse no contágio entre culturas, também vão apontar fortes conflitos.

Hélio Oiticica revisto

Merleau Ponty,³ que teve grande influência na obra de Oiticica, distingue, em *Fenomenologia da percepção*, conceitos através das palavras lugar e espaço. Os lugares são as zonas urbanizadas das cidades construídas para dar identidade, memória e história aos cidadãos. Diferente dos lugares, a “existência é espacial”, não possui identidade ou referência fixa, é um processo em andamento e não uma história terminada. Na imutabilidade de um lugar, “existem tantos espaços quantas experiências espaciais distintas”. A infinidade de perspectivas, de pontos de vista de um lugar é determinada por uma “fenomenologia” do existir no mundo. Merleau-Ponty é um fio condutor da obra de Hélio Oiticica, quando a vemos sair das formas geométricas do *Grande Núcleo* para as que se moldavam a cada experiência vivida, como os *Bóldes* e os *Parangolés*.

Michel Certeau, ampliando a teoria de espaço e lugar de Ponty, aponta que as práticas cotidianas dos consumidores, como “habitar, circular, falar, ler, ir às compras ou cozinhar”, são táticas de desvios do uso convencional dos objetos industrializados. Esses desvios são “gestos hábeis do ‘fraco’, na ordem estabelecida pelo ‘forte’”.⁴ Segundo Certeau, a primeira transformação já está implícita no uso do verbo, ou seja, na ação de fazer uso dos objetos. “O espaço é um lugar praticado”. “Assim a rua geometricamente definida por um projeto urbanístico é transformada em espaço pelos pedestres.”

A palavra tropicália junta trópico e Brasília. “Brasília vem de Brasil, das coisas do Brasil”, no entanto, a capital é um sólido avião geométrico, atualmente lugar de globalizados e desterritorializados. A favela resgata o trópico, a necessidade de habitar e conviver com a adversidade. As certezas da geometria de Brasília contrastam com a instabilidade das favelas. Oiticica, em 1967, já não se identifica com os modernistas e mostra a distância do ideal da capital para o modo de vida nas comunidades.⁵ *Tropicália* de Oiticica, como a favela, é um espaço maleável, condição que Marc Augé vai chamar de não-lugar, um espaço que se forma e se transforma de acordo com as práticas de quem está lá. A favela para Oiticica foi o modelo de uma arquitetura que se compõe a partir do espaço existencial.

Arte política

Em 1966, enquanto muitos intelectuais brasileiros estavam a favor da luta armada contra a ditadura militar, Oiticica preferiu prestar homenagem a Cara de Cavalo, que para ele era um amigo, e não um bandido sangüinário e terrível: “Eu quis homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais”.⁶ Dois anos depois, em carta enviada a Lygia Clark, ele acrescenta: “hoje, sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo”. A identificação de Oiticica com o marginal é uma “atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas”,⁷ e também uma posição sua em relação à luta armada organizada em sua época, principalmente pela classe média.

Oiticica no mundo da arte aspirava a apresentar idéias inovadoras num plano que imbricasse arte, cultura e sociedade. O *Bólide-Caixa 18* e o *Estandarte Seja marginal, seja herói* foram imagens da desigualdade social no Brasil, imagens que anteciparam a exis-

tência dos atuais conflitos armados entre facções do tráfico e a polícia. Em outra passagem desse mesmo texto, ele identifica sua busca na arte com a busca do marginal: “Muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade.”⁸

O auto-exorcismo das décadas de 1990/2000

Marc Augé, nos anos 90, refere-se a uma supermodernidade causada por “modificações físicas: concentrações urbanas, transferências de população e multiplicação de não-lugares, por oposição à noção sociológica de lugar associada por Mauss e por toda uma tradição etnológica àquela de cultura localizada no tempo e no espaço”.⁹

Hoje, quando olhamos fotos de ingleses deitados na instalação de Oiticica em 1968, época do movimento *flower and power*; Guerra do Vietnã, manifestações e revoluções políticas, vemos como o sentido dessa participação pode variar conforme a época, a cultura e a subjetividade de cada espectador. Essa diferença será fundamental para os artistas que vou comentar a seguir. A vertente participativa da arte contemporânea brasileira, seguindo o caminho aberto por Clark e Oiticica, vai transformar os registros dessas participações em projetos. Investigando os territórios flutuantes produzidos na supermodernidade, eles vão fazer dos participantes colaboradores, co-autores de suas obras. Na década de 1990, tema recorrente na produção desses artistas é o nomadismo de seus personagens, os não-lugares por onde circulam, suas vidas nas ruas e nas instituições que os abrigam temporariamente.

As imagens que representaram sincretismo cultural sem conflitos tomaram-se distantes com a crescente violência nas metrópoles nos anos 90. O samba, símbolo máximo do sincretismo, já não predomina nas comunidades; concorrem com ele, o Funk e o

Rapper, ritmos de origem híbrida com letras moralmente agressivas ou de denúncia sobre a exclusão social. De uma forma ou de outra, parece que a violência necessita ser exorcizada para suportarmos a vida nas metrópoles.

Roberto Da Matta observa que, para realizar pesquisas etnográficas, é preciso “transformar o exótico no familiar e/ou transformar o familiar em exótico”. Como movimentos fundamentais da prática antropológica, o primeiro é mais comum à antropologia clássica, quando os etnólogos buscam em campos remotos enigmas sociais situados em universos de significação incompreendidos pelos meios sociais de seu tempo; o segundo é quando a disciplina se volta para nossa própria sociedade, em movimento semelhante a um auto-exorcismo de nossas instituições, de nossa prática política e religiosa.¹⁰ Assim, no primeiro movimento existe grande necessidade de identificação, de tradução de uma cultura e uma língua completamente diferentes das do pesquisador; já no segundo há entendimento dessa diferença, identificação das demandas desse outro e recusa em aceitar ideologias simplistas que tipificam seu modo de vida.

A dificuldade para estranhar o familiar dentro de nossa própria sociedade está na criação de estereótipos, naquilo que não nos deixa ver diferenças em paisagens que nos são familiares por definições preconcebidas. Por exemplo, assistimos a relatos de fatos, fictícios ou não, por meio do cinema, da televisão e dos jornais, sobre o que se passa nas favelas, nas instituições penais, nas áreas ocupadas por moradores de rua, mas não participamos do cotidiano desses espaços e raramente conversamos com seus integrantes, o que decerto poderia mudar de modo radical nossa opinião de telespectador, de observador a distância. As obras dos artistas aqui abordados fazem esse esforço de deslocamento.



Rosana Palazyan

A artista parece tratar do auto-exorcismo que Da Matta aponta quando investiga o sonho de crianças e adolescentes internados em instituição penal. No contato direto com essa realidade, Palazyan se afasta do estereótipo das matérias jornalísticas, instigando-nos a ver mais de perto espaços que costumam ser mapeados para que não sejam atravessados ou visitados. Sobre o tempo de convívio com os menores da colônia, ela conta que recebe declarações de afeto e que se comove com as histórias que registra. Entender os motivos que levam alguém a ser violento parece ter sido imprescindível para Palazyan transformar o que é distante de nossa realidade em familiar e transformar as regras do mundo social em que vivemos em algo exótico.

Nas frases recolhidas dos relatos dos jovens, em *...uma história que você nunca mais esqueceu?*, revelam-se diferentes maneiras de reagir à adversidade. Quando pensamos na diferença entre as condições sociais desses meninos e as nossas podemos imaginar um abismo intransponível; porém, lendo as frases dos meninos, nos damos conta de que elas também podem nos ser familiares, seja por coincidir com nossos próprios sonhos infantis, seja porque nos identificamos com outras histórias de outros meninos em condições parecidas. O grande diferencial da

presença dessas histórias na obra de Palazyan é a poética com que ela nos apresenta esse outro. Essa poética, desenvolvida em parceria com os meninos, compõe histórias lúdicas que diferem dos fatos dos jornais; que recodificam o mundo em que vivemos.

Na série Retratos, os meninos desenharam máscaras em um molde-padrão e, usando-as, deram depoimentos que foram gravados em vídeo. Desses vídeos foram retiradas as frases e as fotografias de *still*, e a partir dessas fotos a artista desenhou os retratos. Nos desenhos, através das máscaras vemos parcialmente rostos que nos são interditados, pois não é permitido publicar o rosto de menores infratores. Não se trata aqui de retratos que identificam indivíduos, como os feitos pela polícia, mas de retratos com expressões profundamente tristes. Olhar com atenção esses retratos mascarados é como recuperar aquele desejo sempre reprimido que sentimos de observar os habitantes desses espaços da cidade, muitas vezes por nós mesmos interditados ao olhar.

Na instalação, a artista pede ao espectador “gestos simbólicos de solidariedade e deslocamento para a perspectiva do outro”: refletir-se no espelho ao lado do desenho de um menino com sua máscara.¹¹ É estranho vermos a reversão dos símbolos máximos da sociedade de consumo, Nike,¹² Redley, Ciclone, nos desenhos toscos de uma má-

“meu amigo morreu no meu lugar, nessa vida tenho que ser sozinho. Andou comigo, mesmo que não for bandido, tá morto...”

Rosana Palazyan, da série *...uma história que você nunca mais esqueceu?* 2001

Fonte: *O lugar do sonho*, São Paulo: CCBB, 2004. Foto de Mauro Restiffe

“... nunca gostei de depender da minha família, eu gosto muito de maconha e roupa de marca...”

Rosana Palazyan, da série *retratos*, 2000

Fonte: *O lugar do sonho*, São Paulo: CCBB, 2004. Foto de Vicente de Mello

cara triste. Encontrar esses símbolos no contexto desses desenhos é estranhar o familiar e, ao mesmo tempo, familiarizar-se com a estranheza do menino: o poder, a beleza e a felicidade prometidos pelas propagandas das *griffes*, são revelados nesses retratos como impotência, precariedade e tristeza.

Paula Trope

Nos anos 90, a artista começa a fazer uma série de fotografias com câmeras de orifício, uma câmera sem lente que revela diretamente sobre o filme fotográfico imagens difusas. Através de seu olhar essa falta de definição vai-se transformar em valor estético.

Trope, que fez cinema e trabalhou com câmeras super-oito, afirma que a exposição prolongada das fotos feitas com câmeras de orifício acrescenta duração às imagens e que a falta de visor nessas câmeras captura um espaço que está sendo visto de fora por todos os que participam da cena, e não apenas por um fotógrafo através de um visor. Para a realização dos retratos, os meninos são convidados a posar para suas fotografias, a pensar como gostariam de se fazer fotogra-

far e, depois, eles próprios fazem fotografias. A longa exposição exigida pelas câmeras de orifício, junto com o processo de elaboração de fotografias, incentiva os meninos à construção de autoconsciência.¹³ Nesse momento há reversão de espaços no sentido existencial que sugere Ponty: o que se vê nas fotografias não se trata mais dos moradores do bairro que passam rapidamente e não se deixam registrar, mas os meninos em suas poses.

Em 1993, a série de fotografias de meninos de rua não constitui tema inédito. Outros fotógrafos já haviam escolhido a exclusão social no Brasil como tema. Essas fotografias, então já tradicionais, nunca revelaram, porém, o verdadeiro olhar do espectador cotidiano dessas cenas – apenas o olhar efêmero de um fotógrafo em trânsito. Retratos nítidos, feitos em lugares distantes e com filmes de alta definição, como os de Sebastião Salgado, costumam proporcionar reações diferentes das fotos de Trope. Em *Os Meninos* a proximidade geográfica, logo ali na esquina, parece ter contribuído para que se revelassem outras faces desse tema.



Paula Trope com a colaboração de Jeferson e Nem
Jeferson e Nem e S/título (a águia), 1994
Díptico da série *Os Meninos*, Rio de Janeiro, 1993/1994

Nas décadas de 1980/90, lembro-me especialmente dos meninos que viviam pelas ruas de Ipanema. Em minha visão, o efeito das imagens produzidas pelas câmeras de orifício parece também revelar como os moradores daquela época viam as famílias que em número bem menor do que hoje começavam a habitar as ruas do bairro. Vistas de relance pelos passantes as faces dessas pessoas não chegavam a ser memorizadas; eram como sombras de um futuro incerto.

Contos de passagem compõe-se de uma série de vídeos em que Trope grava histórias contadas por meninos que vivem e trabalham nas ruas do Rio de Janeiro. A gravação abrange um ano, de dezembro de 2000 a dezembro de 2001, quando ela se propõe a traçar uma “geografia da cidade na passagem dos séculos”. Os meninos e meninas entrevistados contam como vivem nas ruas, como sobrevivem em grupos constituídos por outros jovens na mesma situação.¹⁴

Posto que oficialmente eles não poderiam viver nas ruas, não se fixam por muito tempo nos lugares; sempre em movimento, eles configuram espaços que são não-lugares. Para gravar esses vídeos, Trope substituiu as lentes da câmera de vídeo por um orifício. Esse artifício já conhecido em sua obra, como as máscaras e desenhos de Palazyan, impede

que o público identifique os menores. Mas no áudio, de melhor definição, os adolescentes falam claramente sobre suas vidas, da violência em família e do afeto que existe entre eles, como fazem sexo e usam drogas, da experiência em instituições. Nesses depoimentos, a crueza do vocabulário dos meninos e meninas relata o cotidiano de um grupo social que não tem registro de identidade e memória. No contexto das artes, as imagens de Trope vão além da documentação direta de ruas ou favelas, o que, aliás, não querem ser. Elas retratam a tensão que existe entre os diversos grupos que transitam pelos mesmos lugares da cidade. Suas imagens feitas de perto não são oriundas de um mundo distante; nesse sentido, não são absolutamente românticas.

Maurício Dias e Walter Riedweg

Após a queda do muro em Berlim, os processos de abertura ao livre mercado deslocam pelo mundo mensagens audiovisuais cada vez mais variadas, fábricas multinacionais são implantadas em regiões de mão-de-obra mais barata, pessoas se deslocam para países mais ricos à procura de trabalho. Como resultado desse processo, no final da década de 1980, muitos brasileiros foram viver nos Estados Unidos ou em países da Europa que, nessa época, para baratear os custos

O processo de confecção e exibição das Bandeiras de Devotionália na Lapa, Rio de Janeiro, 1997
Fontes: *Dias & Riedweg*, Barcelona: MACBA, 2004 e *Premiere Publications d'artistes de Suisse*, Suíça: Pro Helvetia, 1997



internos de produção que enfrentavam mercado transnacional cada vez mais competitivo, estavam aceitando como mão-de-obra pessoas sem documentos. Esses movimentos migratórios em curto espaço de tempo vão aumentar o desemprego nos países mais ricos e remediar precariamente o desemprego naqueles de mão-de-obra mais barata. No final dos anos 90, o resultado desastroso para os dois lados produz o movimento de fechamento das fronteiras dos países ricos. A entrada de novos imigrantes diminui, mas não se consegue impedir definitivamente esse fluxo.¹⁵ A situação dessas pessoas em trânsito, sem lugar no mundo globalizado, será tema recorrente no trabalho de Dias & Riedweg. Maurício Dias é brasileiro, estudou gravura na EBA e, como muitos de sua geração, foi viver na Europa nos anos 80. Walter Riedweg é suíço, estudou teatro e música, e, ao conhecer Maurício, aproximou-se da cultura brasileira.

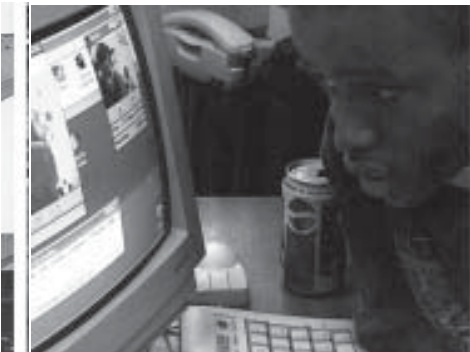
Em 1994, Dias & Riedweg trabalham com meninos de rua no Rio de Janeiro, como Trope e Palazyan. Os depoimentos em vídeo constituem parte fundamental da obra de todos esses artistas, mesmo quando não incluídos nas instalações, como é o caso de Palazyan. Nesses depoimentos, meninos e meninas derrubam com espontaneidade e

criatividade o mito de que só um artista com dons especiais é capaz de produzir arte.

Devotionalia é o primeiro trabalho produzido por livre iniciativa da dupla Dias & Riedweg, e seu impacto na sociedade gerou diversos desdobramentos dentro e fora das instituições de arte. O projeto começou com a criação de um ateliê na Lapa voltado para crianças e adolescentes moradores de rua. No ateliê, a proposta inicial era que os jovens moldassem suas mãos e seus pés em argila, para depois, com fôrmas de gesso, tirar os moldes em cera. Essa atividade foi gravada em vídeos que registraram seus depoimentos, conversas e brincadeiras.¹⁶

A partir desse material foi montada uma instalação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sobre um tapete de asfalto foram expostos os moldes de cera que, como ex-votos, expressavam desejos revelados nos depoimentos exibidos em tevês. No Rio de Janeiro, a instalação foi visitada por 3.000 habitantes de comunidades, depois circulou por três cidades da Suíça, na Holanda e na Conferência Internacional de Arte-Educação organizada pela Unesco e realizada na Alemanha. Em cada uma dessas exposições, os artistas faziam novas oficinas e organizavam debates com os jovens europeus, que eram convidados a responder aos depoimentos dos brasileiros.

No centro *Devotionalia* exposta no Congresso Nacional em Brasília, nas laterais videoconferência realizada entre o Rio de Janeiro e Brasília, 1997



Um ano e meio depois, Dias & Riedweg voltam ao Rio com os vídeos feitos na Europa em resposta a *Devotionalia* legendados em português. Em setembro de 1997, no Rio de Janeiro, Riedweg convida os participantes do projeto anterior, os mais recentes habitantes das ruas da Lapa e jovens moradores de 18 comunidades cariocas para participar de oficinas em que são trabalhadas impressões de pés e mãos sobre tecidos. Dias, em Brasília, paralelamente ao projeto de Riedweg no Rio de Janeiro, organiza no Congresso Nacional a última exposição dos ex-votos junto a uma estação de Internet. O objetivo dessa estação é comunicar-se diretamente com outra, no Rio de Janeiro. Através da Internet, durante os 18 dias de duração da exposição, foram realizadas videoconferências entre 18 membros do Parlamento, em Brasília (senadores e deputados), os meninos, assistentes sociais e membros das Ongs do Rio de Janeiro. No último dia da exposição em Brasília foi realizado um evento na Lapa, no Rio de Janeiro: o chão da praça foi coberto por uma camada de asfalto com a forma do mapa do Brasil; sobrepostos, animais de pelúcia, presentes, cartas e vídeos enviados por jovens europeus para os brasileiros. Nesse dia, por um telão na praça, assistiu-se à última videoconferência, em que uma deputada de Brasília anunciou as providências tomadas pelo governo brasileiro a respeito dos problemas que o projeto apontara.

Provavelmente devido ao fato de esse projeto ter sido amplamente divulgado pela mídia brasileira, o ministro de Direitos Humanos, José Gregori, prometeu que o governo de Fernando Henrique Cardoso não mudaria a lei que protege menores de 18, baixando esse limite para 14 anos. O governo brasileiro também aceitou financiar um projeto social no Rio de Janeiro, um programa piloto que abrigaria 100 adolescentes na

organização São Martinho. O programa anunciado oferecia, pela doação da instalação dos ex-votos para o Ministério da Cultura, casa e treino vocacional para 100 adolescentes e meninos de rua até que eles tivessem capacidade de assumir vida adulta autônoma.¹⁷ O projeto, entretanto, durou apenas seis meses, os ex-votos estão até hoje em um depósito público, e as peças não foram incorporadas à tal coleção pública, conforme o prometido.

Cinco anos depois, os artistas voltam ao Rio de Janeiro para retomar o projeto com os mesmos jovens que haviam participado das etapas anteriores. Em 2003, para uma instalação em Rotterdam, Dias & Riedweg fizeram a reedição dos vídeos de *Devotionalia*, aos quais acrescentaram depoimentos que relatavam o que havia ocorrido com os meninos durante os oito anos que se haviam passado desde o começo do projeto. Nesses depoimentos revela-se como e por que a metade dos participantes de *Devotionalia* já havia morrido. Simultaneamente, os artistas desenvolveram pesquisa em arquivos de jornais disponíveis na Internet que confirmou os fatos revelados nos depoimentos.

Sobre *Devotionalia* e muitos outros trabalhos posteriores da dupla, Sueli Rolnik observou que Dias & Riedweg, quando atuam no circuito institucional de arte, invertem signos, expõem um valor negativo em espaços que se ocupam de valores estéticos. “Para os artistas trata-se de colocar [os espaços públicos] em obra, de fazê-los funcionar a favor da problemática que o dispositivo realiza, de incorporá-los como um de seus componentes.” *Devotionalia* é apenas o primeiro desses dispositivos; durante e depois de seu processo apareceram muitos outros. Descrever esse projeto em suas diversas etapas mostra como a dupla a ele incorpo-

rou interferências que surgiram de todos os lados. Em especial, *Devotionalia* não teve planejamento – foi acontecendo exatamente a partir dessas interferências.¹⁸

Com as devidas diferenças, Oiticica, Dias & Riedweg, Trope e Palazyan promovem reversão do negativo para o positivo, pois todos eles tratam de cultura e estética pelo que é considerado ser o avesso dessas idéias. Ao longo da história, se pensarmos que muitas obras de arte, antes de transformar, começaram contrariando estéticas intimamente ligadas à imobilidade de regimes políticos, podemos pensar que a estética desses artistas faz duvidar da eficácia do neoliberalismo, o que mostra outros caminhos além dos vislumbrados pela economia de livre mercado.

Beatriz Pimenta Velloso é artista plástica e mestre em Linguagens Visuais pela EBA/UFRJ. Foi professora contratada do Instituto de Artes da Uerj, pesquisadora-visitante no Laboratório de Tecnologias em Educação da EPSJV/Fiocruz, e atualmente faz doutorado em Imagem e Cultura na EBA/UFRJ.

Notas

- 1 Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985: 41.
- 2 Zilio, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997: 54.
- 3 Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- 4 Certau, Michel. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994: 104.
- 5 Oiticica, in Figueiredo, Luciano. *Hélio Oiticica: obra e estratégia*. Catálogo da Mostra RioArte Contemporânea, MAM-Rio. Rio de Janeiro: RioArte, 2002: 46.
- 6 Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- 7 Clark, Lygia. *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- 8 Oiticica, 1986, op. cit.

- 9 Augé, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994: 36.
- 10 Da Matta, Roberto. In Nunes, Edson de Oliveira. *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. O ofício do etnólogo, ou como ter "anthropological blues"*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- 11 Herkenhoff, Paulo in Palazyan, Rosana (org.). *O lugar do sonho*. Livro da exposição no CCBB, São Paulo: CCBB, 2004.
- 12 Milton Santos, no filme de Silvio Tendler, declara que a empresa Nike é uma das que mais se espalha por países cuja mão-de-obra é desvalorizada e explora menores. Aumentando o problema do desemprego nos Estados Unidos e distribuindo migalhas para os países pobres, a Nike é um paradigma do neoliberalismo.
- 13 Trope, Paula. *Traslados*. Dissertação de mestrado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1999.
- 14 Trope, Paula. Folder da exposição *Contos de passagem* no Espaço Cultural Sergio Porto, 2003/2004.
- 15 Canclini, Nestor García. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Trad. Luiz Sergio Henriques, 2ª ed., Rio de Janeiro: UFRJ, 2007: 19 e 20.
- 16 Wohlthat, Martina. López, Sebastián. *Premières publications d'artistes de Suisse*. Collection Cahiers d'Artistes, Suíça: Pro Helvetia, 1997.
- 17 Wohlthat, op. cit.
- 18 Dias, Maurício e Riedweg, Walter. *Dias & Riedweg*. Barcelona: MACBA, 2004: 228.