


Na aurora de um novo desbunde: um estudo de caso das ativações artísticas 01PN10 e Multiverso Colaborativo – 20 anos de Imaginário Periférico

At the dawn of a new desbunde: a case study of the artistic activations 01PN10 and Multiverso Colaborativo – 20 years of Imaginário Periférico

Renata de Oliveira Gesomino

 0000-0002-0063-1078

renata.gesomino@gesomino.com

Resumo

Estudo de caso das ocupações efêmeras 01PN10 e Multiverso Colaborativo: 20 anos de Imaginário Periférico, baseando-se em análises documentais, bibliográficas, entrevistas e pesquisas de campo. Partindo de um exame do panorama sociopolítico, econômico e cultural estabelecido no Brasil desde 2016 e que se mostrou adverso ao campo artístico progressista, buscamos esclarecer as relações entre o crescimento dos chamados circuitos artísticos heterogêneos e a criação de táticas de ativação e ocupação coletiva em espaços institucionais e não institucionais públicos e privados, como fenômenos sociais que sugerem a existência de um novo tipo de “desbunde” na cena artística carioca contemporânea. Essas ações, inspiradas na contracultura dos anos 1960 e 1970, se singularizam por caráter efêmero, consolidação de discurso crítico aos processos de institucionalização, engajamento político, interesse na arte de envolvimento social, adoção de um a(r)tivismo cultural associado às pautas dos movimentos sociais à esquerda, além de apresentar, ao menos inicialmente, desinteresse pela inserção no mercado, sistema e circuito de arte oficiais.

Palavras-chave

Ocupação artística. Desbunde. Contracultura.
Circuitos artísticos heterogêneos. Ativações artísticas.

Abstract

Case study of the ephemeral occupations 01PN10 and Multiverso Colaborativo: 20 years of Imaginário Periférico, based on documentary, bibliographical analyses, interviews and field researches. Starting from an examination of the socio-political, economic and cultural panorama established in Brazil since 2016 and which has proven to be adverse to the progressive artistic field, we seek to clarify the relationships between the growth of so-called heterogeneous artistic circuits and the creation of collective activation and occupation tactics in public and private institutional and non-institutional spaces, as social phenomena that suggest the existence of a new type of “desbunde” in the contemporary Rio de Janeiro artistic scene. These actions, inspired by the countercultural movements of the 1960s and 1970s, are unique for having an ephemeral character, for the consolidation of a critical discourse on institutionalization processes, for political engagement, for the interest in the art of social involvement, for the adoption of a cultural a(r)tivism associated with the agendas of social movements on the left, etc., in addition to presenting, at least initially, a lack of interest in insertion into the official market, system and art circuit.

Keywords

*Artistic occupation. “Desbunde”. Counterculture.
Heterogeneous artistic circuits. Artistic activations.*

Introdução

Uma das principais bandeiras ideológicas da extrema-direita global posta em prática durante o governo de Jair Bolsonaro (2019-2022) diz respeito à demonização, por meio da disseminação de *fakenews*, de diversos atores sociais do campo progressista, sobretudo, os pertencentes à classe de trabalhadores da educação e da cultura, seguida por um desmonte estratégico nessas áreas. Como sintoma dessa política nefasta e de inspiração “fascistóide” tivemos, pela segunda vez na história do Brasil pós-redemocratização, a dissolução do Ministério da Cultura (Minc) e a conseqüente criação de uma Secretaria Especial de Cultura (Secult)¹ em seu lugar. 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 sugeriam e reforçavam o uso ideológico da cultura como objeto político estratégico posto em disputa. Implacavelmente em seguida foi anunciada uma série de cortes de gastos promovidos pelo Ministério da Educação então retoricamente chamados de contingenciamentos² (Santos, 2022) como tática para estrangular as duas áreas tidas como majoritariamente “esquerdistas”. Se por um lado uma guerra cultural era declarada, por outro, as reverberações de tais medidas também corroborariam o desenvolvimento e ampliação de um circuito alternativo de arte e cultura inspirado no *zeitgeist* dos anos de ditadura militar no Brasil.

Em paralelo ao cenário de terra arrasada desencadeado pela pandemia da covid-19, que abateu diversos setores econômicos do país, especialmente o cultural, o governo se esforçava no campo ideológico na construção retórica de um sujeito ideal, que mais tarde também espelhariam uma determinada classe

¹ A secretaria foi criada pela medida provisória n. 870, de 1^a de janeiro de 2019 e foi vinculada ao Ministério do Turismo (Brasil, 2019).

² 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 o fechamento das universidades e institutos federais pelo país.

artística oficial composta por apoiadores de Jair Messias Bolsonaro, muitos deles evangélicos e sertanejos ligados ao campo da indústria musical. Um tipo de homem comum (Cid, Domingues, Paula, 2022.), 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, como parte de uma reação às políticas públicas até então fomentadas em governos passados, principalmente durante os anos de atuação dos governos do Partido dos Trabalhadores (2003-2016). O governo Bolsonaro continuou promovendo perseguição aos artistas considerados “alinhados” ideologicamente à esquerda, identificando-os como uma “elite artística sindical” corrompida e supostamente beneficiária histórica do dinheiro público (Cid, Domingues, Paula, 2022). Além disso, a Lei Rouanet³ esteve envolvida em constantes polêmicas que buscavam, de maneira difamatória, associar certo tipo de produção artística e cultural à “mamata” e à propagação de valores contrários à ideia de família tradicional. Nesse contexto populista de ataque à cultura e seus agentes, vistos como verdadeiros inimigos públicos, cabe mencionar o projeto de lei que foi apresentado ao Poder Legislativo também em 2019 e que previa para 2020 corte de 43% do orçamento do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e que representou a menor dotação nominal para o fundo desde 2012 (Brant, Uribe, 2019). Como parte das justificativas o governo anunciou que “o poder público não deveria produzir filmes e que as produções da Ancine seriam contrárias aos valores da família, defendidos pelo Presidente Bolsonaro” (Freitas, Targino, Granato, 2022).

Tratando especificamente das ações e medidas governamentais que impactaram o campo das artes visuais, constatamos o aumento no número de episódios de censura a trabalhos artísticos, expositivos e curatoriais com temáticas consideradas contrárias às pautas políticas e ideológicas da extrema-direita bolsonarista. Alguns dados qualitativos e quantitativos investigados neste estudo foram consultados na plataforma de mapeamento do Observatório

³ Lei n. 8.313, Lei Federal de Incentivo à Cultura, criada em dezembro de 1991 e modificada por Bolsonaro no início de 2019 passando a ser chamada de Lei de Incentivo à Cultura, sofrendo cortes progressivos, redução no teto de gastos para projetos e nos cachês individuais dos artistas.

de Censura à Arte,⁴ uma iniciativa da equipe Nonada Jornalismo.⁵ Os dados apontam para o aumento exponencial das denúncias de censura que foram feitas em meios jornalísticos e de comunicação, e que tiveram sua veracidade atestada antes da publicação, seguindo metodologia baseada em critérios desenvolvidos pelo Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura da Universidade de São Paulo (Obcom-USP). Com efeito, o primeiro relatório divulgado pelo Observatório, apontou crescente número de casos de censura em:

idades do sul e sudeste como São Paulo e Rio Grande do Sul [...] com 5 casos em cada estado, seguidos por Rio de Janeiro e Minas Gerais, com 3 casos desde 2019. Entre as justificativas dos censores para a retirada ou cancelamento das obras e eventos, destacam-se a presença de nudez e críticas ao governo Federal (Observatório de Censura à Arte, 2020).

Somente na cidade do Rio de Janeiro, importantes espaços culturais públicos e privados sofreram com episódios de censura, boicote por parte do Estado, partidos políticos e/ou linchamentos virtuais, como foi o caso da exposição *Todxs xs santxs*, do artista Órion Lalli,⁶ suspensa em 28 de fevereiro de 2020, por ordem da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (Observatório de Censura à Arte, 2020). A censura declarada ocorreu dias após uma intensa

⁴ O Observatório de Censura à Arte foi criado em 2019, pela equipe Nonada Jornalismo Cultural, impulsionada por sua vez, pela repercussão nacional do episódio de censura a mostra *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira em 2017*. Trata-se de uma plataforma de mapeamento de casos de censura ocorridos no campo artístico e cultural brasileiro. Todos os casos são coletados a partir de denúncias e pesquisas que circulam no meio jornalístico e de comunicação. A metodologia de coleta dos dados qualitativos e quantitativos inclui a triagem sobre a veracidade das denúncias, antes de sua publicação no mapeamento. Disponível em: <https://observatoriodacensura.com.br>. Acesso em 27 out. 2023.

⁵ Nonada Jornalismo se apresenta como uma organização sem fins lucrativos interessada pela cultura brasileira em suas diferentes formas de expressão. Desde 2010, o veículo porto-alegrense de jornalismo cultural busca dar visibilidade às questões que envolvam processos artísticos, políticas culturais, comunidades tradicionais, culturas populares, censura e direitos humanos, memória e patrimônio com um viés editorial decolonial. Disponível para consulta em: <https://www.nonada.com.br/sobre-2/>. Acesso em 27 out. 2023

⁶ Orión Lalli ficou conhecido como o primeiro artista a ser exilado por pressão religiosa durante o governo Bolsonaro segundo entrevista concedida à revista *Philos* (Lalli, 2022).

campanha *online* de deputados do Partido Social Liberal (PSL), atual União Brasil, exigindo a retirada da obra do artista do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica. Mesmo após retirar suas obras e sofrer com inúmeras ameaças de morte, Órion Lalli (2022) ainda respondeu por crime de vilipêndio religioso, deixando o país em autoexílio pouco tempo depois.

Contrariando a lógica do desmonte institucional, a prática da censura e da perseguição política travestidas de guerra cultural, que poderia reverberar negativamente na ampliação do campo das artes visuais, isto é, no campo da produção erudita (Bourdieu, 2005) – apesar de o mercado de arte funcionar em relativa autonomia –, notamos progressivo aumento dos espaços alternativos e dos chamados circuitos artísticos heterogêneos⁷ (Goto, 2009) no Brasil, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro, identificados e definidos como:

circuitos artísticos autodependentes ou circuitos artísticos heterogêneos ultrapassam a questão de um programa estético, eles incorporam a própria noção de circuito como matéria-prima e possibilidade criativa. Recolocam com maior ênfase no campo do debate público questões vinculadas à prática da arte processual e conceitual, de crítica institucional, o happening, a ação multimídia, a performance, a intervenção urbana, a arte de envolvimento social, o trabalho colaborativo, a autogestão cultural nas artes visuais, o ativismo cultural (Goto, 2009, p. 10).

Houve ampliação e manutenção das atividades dos circuitos artísticos descentralizados que vinham se estabelecendo desde o início dos anos 2000 na cidade do Rio de Janeiro e que operavam com base em modelos de autogestão, trabalho voluntário coletivo e com temáticas que circunscrevem pautas políticas inspiradas em movimentos sociais, sobretudo, os de cunho identitário. Também fazem parte desses circuitos artísticos heterogêneos as ocupações efêmeras de espaços institucionais, não institucionais e públicos, caracterizadas por não

⁷ Circuito heterogêneo de arte é expressão cunhada pelo artista e pesquisador Newton Goto que identifica a organização de um circuito alternativo e descentralizado de arte no Brasil de maneira autodependente, isto é, baseada na ideia de autogestão. O artista associa ainda o desenvolvimento desses circuitos ao surgimento de coletivos de artistas em meados da década de 1990 e no início dos anos 2000, especialmente na cidade do Rio de Janeiro.

recusar a possibilidade de diálogo com as instituições oficiais estabelecidas, em termos de infraestrutura e auxílio de produção (*prolabore*) etc., mas mantendo, antagonicamente, postura crítica diante do circuito oficial e em relação às demandas do mercado de arte contemporânea. Em pertinente atualização para as definições dos circuitos artísticos heterogêneos, identificados no início dos anos 2000 por Newton Goto, observa o crítico, curador e historiador da arte Thiago Fernandes (2021, p. 399):

não devem ser sempre designados como iniciativas antimercado ou anti-instituição – embora essas características possam ser encontradas em algumas iniciativas. Mas o que, em sua heterogeneidade, une esses circuitos autogeridos, é sua vontade [de] descentralizar a produção e circulação da arte, lhe propondo novas formas de existência.

Tratando especificamente de uma análise no campo das artes visuais na cidade do Rio de Janeiro, com corte cronológico que compreende o período já adverso de deposição da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, até 2022, podemos elencar algumas atividades artísticas e culturais, situadas principalmente em áreas periféricas da cidade. Para tal, a busca em instrumentos de pesquisas como o Mapa da Cultura,⁸ que integra o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNII)⁹ do Ministério da Cultura (Minc), bem como a pesquisa em mídias sociais e a coleta de *folders* e *flyers* digitais de eventos, constituiu parte das fontes primárias consultadas neste trabalho.

Merecem destaque algumas iniciativas artísticas mapeadas, que têm se mostrado longevas. É o caso da Fação Feminista Cineclube,¹⁰ um dos muitos coletivos cineclubistas da Baixada Fluminense, criado em maio de 2016 e em atividade até o momento; o Festival de Artes em Imbariê (Faim),¹¹ que acontece anualmente pelas ruas do bairro de Imbariê, no município de Duque de Caxias,

⁸ O Mapa da Cultura é a principal fonte de informações e de indicadores do Ministério da Cultura. Nele estão reunidas informações do antigo Registro Aberto da Cultura (RAC), da Rede Cultura Viva, do Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas (SNBP) e do Cadastro Nacional de Museus. Disponível em: <https://mapas.cultura.gov.br/>. Acesso em 27 out. 2023.

⁹ Disponível em: <http://sniic.cultura.gov.br/>. Acesso em 27 out. 2023.

¹⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/faccaofeministacineclube/>. Acesso em 28 out. 2023.

¹¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/faimfestival/?next=%2Fneynouille%2F&hl=da>. Acesso em 28 out. 2023.

desde 2018, com organização independente do curador Osmar Paulino e participação colaborativa dos artistas e da comunidade local. Outro exemplo da consolidação dos espaços alternativos e de um circuito descentralizado de arte contemporânea se encontra nas performances e exposições promovidas pelo coletivo Atelier Sanitário, conhecido como A.S. funcionando como:

um atelier propriamente, o A.S. promove oficinas, exposições, feiras de publicações independentes, cineclube e apresentações musicais – estabelecendo-se como Centro Cultural Autônomo. Também produz a Água Sanitária, cerveja caseira, revolucionária, fomentadora de cultura.

Dentre as práticas de oficina/ateliê, destacam-se o desenho, marcenaria, escultura e instalações. O pensamento arquitetônico, bem como suas práticas, é comum entre os membros do Atelier. Por meio de oficinas, exposições e residências artísticas, estabelecem redes com outros artistas e pesquisadores e a comunidade do bairro (Atelier Sanitário, 2022).

Fundado em 2016 por Leandro Barboza e Daniel Murgel, o espaço nasceu a partir da ideia anárquica de um centro cultural autônomo capaz de promover reflexão sobre a arquitetura, espaço e a historicidade do local, a Gamboa, Zona Portuária do Rio de Janeiro. O Ateliê Sanitário tem organizado as edições do Salão Vermelho de Artes Degeneradas, realizadas em 2019 e 2022. Esse salão tem se notabilizado por reunir a produção de talentosos artistas, muitos deles em início de carreira, com convocatórias abertas de cunho sarcástico e debochado que pretendem “selecionar, avaliar e revelar a nova produção artística esquerdo-pata, doutrinadora, abortista, gayzista, feminazi no território nacional” (Atelier Sanitário, 2022), explicitando assim sua vocação para a provação política, atuando simultaneamente como alternativa para os artistas em início de carreira que ainda não possuem representação de galerias especializadas em comercializar obras para o mercado primário (Fialho, 2014).¹²

¹² O mercado primário de arte foi definido por Ana Letícia Fialho, como um espaço de comercialização de obras por galerias especializadas em artistas em atividade que estão negociando seus trabalhos pela primeira vez, ao contrário do que ocorre com o chamado mercado secundário, formado por escritórios de arte, galerias e casas de leilão, que trabalham principalmente com a revenda de obras já comercializadas anteriormente.

Por fim, cabe mencionar, como sintoma do mesmo fenômeno sociocultural – apesar de ser uma exceção ao corte cronológico investigativo proposto até aqui –, a realização do evento de comemoração dos 25 anos da Galeria do Poste Arte Contemporânea, ocorrido em 22 de maio de 2022, em Niterói. A “galeria”, inaugurada em 1997, foi idealizada pelo artista Ricardo Pimenta, na Rua Engenheiro Roberto Velasco Cardoso, no bairro do Gragoatá em Niterói (Bedran, 2002). Pimenta passou a ocupar o poste de iluminação pública da rua em frente a sua casa, convidando diversos artistas, como um ponto de encontro, circulação e reflexão sobre a arte contemporânea na cidade. O evento comemorativo contou com a participação e organização dos artistas visuais Roberto Tavares, Cris Cabus, Eduardo Mariz, entre outros, reiterando a longevidade das ações coletivas em espaços públicos inusitados,¹³ iniciada, neste caso específico, no final da década de 1990 e que são precursoras dos chamados circuitos artísticos heterogêneos.

Assim, descrevemos brevemente um panorama diversificado com ações, eventos, performances e ocupações, que vêm se afirmando e multiplicando enquanto territórios autônomos de arte por toda extensão da cidade do Rio de Janeiro. Tal cenário cultural se apresenta com uma gradativa intensificação no discurso a(r)tivista e político, mais evidenciado a partir do golpe de 2016. Com ênfase nesse contexto sociopolítico, notamos a formação de um novo caldeirão contracultural e a manifestação de outro tipo de desbunde no campo das artes visuais, herdeiro do conceitualismo e do experimentalismo dos artistas das décadas de 1960 e 1970 no Brasil.

01PN10 – A ativação *carnapólis*pós*pandemia* do penetrável devoração

Ano eleitoral em que a tensão política atingiu o ápice em várias instâncias da vida cotidiana, 2022 foi repleto de ocupações artísticas coletivas em espaços

¹³ O mercado primário de arte foi definido por Ana Letícia Fialho, como um espaço de comercialização de obras por galerias especializadas em artistas em atividade que estão negociando seus trabalhos pela primeira vez, ao contrário do que ocorre com o chamado mercado secundário, formado por escritórios de arte, galerias e casas de leilão, que trabalham principalmente com a revenda de obras já comercializadas anteriormente.

públicos. Caminhadas e cortejos artísticos,¹⁴ muitas vezes similares em sua forma de execução a protestos e manifestações de rua, ocorreram como parte de uma reação da classe artística à polarização política intensificada a partir dos anos de governo Bolsonaro. Nesse contexto sociopolítico específico foi organizada a ocupação efêmera idealizada pelos curadores Alexandre Sá (Uerj-PPGartes), Renata Gesomino (Uerj-PPGartes) e Bárbara Copque (Uerj-Febf) no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, tendo como proposta central a ativação do penetrável *PN10*, instalado no pátio da instituição. A proposta do trio homenageava e elegia o artista Hélio Oiticica, representado materialmente pela instituição homônima e pela instalação de seu penetrável *PN10*, como elemento disparador de uma reflexão artística pautada por um ideal de experimentação, “desbunde” e participação coletiva/colaborativa. Muitos dos trabalhos documentados no evento partiram de uma mesma potência estética e visual e no ato de desbundar, entendido nesse momento como uma atividade artística profissional, porém, sem interesse direto em inserção aos mercados e circuito de arte. Destarte, o “novo desbunde” observado pode ser definido como a organização colaborativa entre artistas que aderiram espontaneamente a uma proposta curatorial e expositiva de ocupação efêmera, sem quaisquer recursos, financiamentos ou pró-labore envolvidos. O que uniu esses artistas foi a possibilidade do encontro e da troca, além do ato desinteressado de ocupar um espaço público de maneira informal e casual. Outro aspecto importante é a livre manifestação artística com traços experimentais, possibilitando a percepção de um componente hedonista que não anulava o viés crítico aos processos de institucionalização da arte, e, sobretudo, um aceno aos trabalhos com forte engajamento político e conectados às pautas dos movimentos sociais (situados à esquerda). Com essa perspectiva conceitual, relatamos alguns eventos de ocupação efêmera em espaços públicos,

¹⁴ A exposição Parada 7 – Arte em Resistência inaugurou em 7 de setembro de 2022, como reação à ameaça de golpe na data comemorativa do bicentenário da independência da República. Exemplo de caminhada e cortejo realizada por artistas e com conotações de manifestação política, tratou-se de evento com financiamento coletivo, simultaneamente realizado no Centro Cultural Justiça Federal e no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, ambos no Rio de Janeiro, com curadoria de Cesar Oiticica Filho, Evandro Salles (idealização) e Luiza Interlenghi. A abertura da exposição foi seguida por um cortejo de artistas que convidava a população a caminhar até a Cinelândia, enquanto o presidente Jair Bolsonaro discursava em Copacabana para sua plateia de entusiastas golpistas. Disponível em: <https://www10.trf2.jus.br/ccjf/portfolio/parada-7-arte-em-resistencia-2/>. Acesso em 10 maio 2023.

engendrados por artistas interessados na forma protesto, no encontro e na partilha de experiências, como parte de manifestações não ingênuas e políticas, apesar de sua aparência carnavalesca (ver figura 1).



Figura 1
Otávio Avancini, performance
Bandeira Branca, 2022, com
PN10, de Hélio Oiticica, ao
fundo, Centro Municipal de
Arte Hélio Oiticica (acervo
da autora)

Com efeito, o evento performativo 01PN10 reuniu durante toda a tarde de 14 de maio de 2022, dia quente e ensolarado, dezenas de artistas e coletivos¹⁵ dispostos a performar espontaneamente com suas obras. Os artistas realizaram *happenings* e performances coletivas de maneira aleatória, improvisada e sem seguir ordem ou programação prévia. Tratava-se, nas palavras do artista e curador Alexandre Sá (2022), “de um desejo de ativação *carnapólispspandemia* com a poética multissensorial, espacial, corpórea, sambística, exusíaca e quântica dentro e no entorno da obra”.

A ocupação efêmera voltada para ativar o penetrável *PN10* partilhou de espontaneidade desbundada que de certa maneira poderia ser comparada à encontrada em eventos históricos como a manifestação proposta por Hélio Oiticica denominada Apocalipopótese, concebida “como espaço público de vivências coletivas para práticas descondicionadas” (Ferreira, 2007, p. 37) que visava oferecer um conjunto de estruturas abertas ao comportamento “coletivo-casual-momentâneo” (Oiticica, 1986). Apocalipopótese derivou de um nome inventado por Rogério Duarte e foi realizado em 1968. O evento foi organizado por Hélio Oiticica, Lygia Pape e Rogério Duarte em frente ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) no último domingo de Arte no Aterro. O crítico e curador Frederico Morais em entrevista concedida a Marília André Ribeiro (2013, p. 342) descreve o evento esclarecendo a vocação política das manifestações artísticas organizadas e ativadas em espaços públicos (a rua):

No último domingo de Arte no Aterro, Hélio Oiticica comandou a manifestação por ele batizada de Apocalipopótese (fusão das palavras apoteose, hipótese e apocalipse) da qual participaram Antonio Manuel,

¹⁵ Segundo informações extraídas do *folder* digital de divulgação do evento, a ocupação 01PN10 teve o apoio institucional do governo do estado do Rio de Janeiro, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, do Instituto de Artes da Uerj, do Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj, da Prefeitura do Rio de Janeiro, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica. Listagem completa dos artistas e coletivos participantes: Acocoré, Adriana Maciel, Alex Hamburguer, Alexandre Sá, Almany Pano, André Sheik, Arthur Scovino, Bruno Novadvorski, Clarice Tarran, Davi Pereira, Deize Tigrone, Eduardo Mariz, Eleonora Dobbin, Fel Barros + Raphael Couto, Izabel Barreto, Janete Scarani, Jorge Duarte, Luiz Badia, Marcos Bonisson, Martha Niklaus, Natália Lima, Os únicos (Alexandre DaCosta + Lucília Assis), Osvaldo Carvalho, Otávio Avancini, Raimundo Rodriguez, Suely Farhi, Tradusonora, Tuca Sodré, Urca, Vade Retro Abacaxi e Xico Chaves.

Lygia Pape e Rogério Duarte. Este, por sua vez, contratou um adestrador de cães para se “apresentar” no Aterro com seus animais. Alguns lances de Arte no Aterro foram premonitórios. No dia seguinte à realização de Apocalipopótese, uma segunda-feira, a polícia empregaria jatos de água colorida e cães na perseguição aos manifestantes de mais uma passeata no centro do Rio de Janeiro contra a ditadura militar. *Como se vê, a arte, quando levada à rua, acaba sempre ganhando uma moldura política* (grifo nosso).

Confrontando as ações artísticas desbundadas do passado e presente, em quais sentidos e circunstâncias poderíamos ligar as origens da gíria “desbunde” à especificidade do contexto histórico e cultural preliminarmente apresentado até aqui? Para obter tal resposta, é preciso antes construir uma genealogia da palavra “desbunde” e ampliar o entendimento do ato ambíguo e por vezes contraditório de “desbundar”. A partir desse entendimento ampliado, poderemos estabelecer uma proposição teórica delimitada capaz de orientar a coleta de dados realizada na investigação empírica dos fenômenos socioculturais contemporâneos que compõem este estudo de caso descritivo.

Para o músico Caetano Veloso (1997, p. 469): “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 [...]”. Contrariamente, Celso Favaretto (apud Diniz, 2014, p. 3) esclarece que desbundar “não é mostrar a bunda. ‘Desbundar’ é exatamente uma metáfora que alude à mudança radical de comportamento”. Apesar de apontar para diferentes significados, a gíria “desbundar” surge inicialmente como metáfora para “farra, “curtição” e “despolitização” tendo sido frequentemente usada por militantes de uma esquerda ortodoxa para identificar, de modo pejorativo, aqueles que se negavam a participar da luta armada e que não possuíam posicionamentos mais engajados e explícitos contra a ditadura (Diniz, 2014, p. 2). Assim, o artista ou indivíduo desbundado era, para essa mesma esquerda militante, sinônimo de um indivíduo alienado, omissivo, *hippie* e, por fim, considerado, de forma ainda mais depreciativa, um traidor (Hollanda, 2004, p. 103). Quanto a isso, é preciso salientar a influência da contracultura norte-americana e o enfraquecimento dos ideais marxista-leninistas como

partes indissociáveis de um cenário de constituição do desbunde e, por conseguinte, do perfil ambíguo do artista desbundado que ganhará mais força a partir da década de 1970.

Durante a ditadura militar, os artistas viveriam no limiar entre a “curtição” do “desbunde” e o engajamento estético-político e formal, mais próximos de um ideal anárquico do que das ideologias da esquerda ortodoxa, como resposta à repressão. É justamente assim que Celso Favaretto (2011, p. 17) vai se referir à obra de Hélio Oiticica, descrevendo-a entre um desbunde hedonista e um desbunde com engajamento, rigor estético, ação e função sociopolíticas, “concentrando o interesse nos comportamentos, na ampliação da consciência, na liberação da fantasia, na renovação da sensibilidade”. Estabelecendo importante distinção entre as figuras do marginal, dos alternativos e dos desbundados, Frederico Coelho (2010, p. 217) traça o seguinte recorte para a gíria desbunde, alicerçada a partir da influência da contracultura norte-americana constituída por aspectos da geração *beatnik* até a geração *hippie*: “Desbundado, por sua vez, deriva da circulação do modelo *hippie* na cultura jovem dos grandes centros urbanos, sendo relacionado ao consumo de drogas, à crença mística orientalista e ao ideal do ‘pé na estrada’”.

Considerar a produção artística e cultural de forma generalizada a partir dessas primeiras conotações do *desbunde*, isto é, como essencialmente alienado, apartado de um rigor formal ou totalmente desinteressado pelas questões de ordem política da época, seria, contudo, um erro que não faz jus à complexidade do período histórico. Mais adiante, Coelho (2010, p. 223) informa, ao contrário, que muitos artistas do desbunde possuíam ligação com a poesia concreta, com seus cânones construtivistas de amplo rigor formal e de grande inventividade estética, como é o caso de Hélio Oiticica, mais próximo da ideia de “artista marginal”, impulsionada por sua vez pela apologia ao banditismo social e por um narcolirismo, ambos presentes recorrentemente em seus trabalhos. Não por acaso, repousam na obra e no comportamento de Oiticica os principais paradigmas da noção do “novo desbunde” utilizados na compreensão das ações coletivas e das ocupações artísticas contemporâneas que compõem os dois casos relatados nesta investigação.

Algumas das propostas performáticas observadas e documentadas no evento 01PN10 por meio de registro fotográfico, audiovisual e entrevistas curtas tiveram como um dos principais fatores em comum o emprego de temáticas críticas ao sistema, circuito e mercado de arte. Muitos artistas usaram fantasias improvisadas, além de criativas e jocosas construções de personagens para realizar suas ativações do espaço e performances coletivas, dentro e fora do penetrável *PN10* em uma espécie de cortejo e/ou desfile. Conta Raimundo Rodriguez¹⁶ que os artistas combinaram para o dia do evento um ponto de encontro em frente ao Real Gabinete Português de Leitura, na Rua Luís de Camões, número 30, onde deveriam vestir suas roupas/personagens. Foi dessa forma que surgiu – especial e exclusivamente para a ocasião – o grupo de artistas *Com que roupa*, isto é, partindo da pergunta “Com que roupa vou ao 01PN10?”. Além da participação de Raimundo Rodriguez, que vestiu a obra *Bode Arte*, também integraram o grupo os artistas André Sheik, vestido como o personagem de um empresário na obra sugestiva *O Homem da Mala*; Almany Pano, trajando a obra *Parangolé de dinheiro*; Eleonora Dobbin, usando máscara dourada; Luiz Badia, com trajes de *Chapeleiro Louco*; Natália Lima, caracterizada como *Bailarina*; Osvaldo Carvalho, vestindo camiseta, em que se lia o truísmo “Sua ideia será copiada, resistir é inútil”; e Tuca Sodré, em vestes de *Papa* (ver figura 2).

Entendemos, portanto, como desbunde um desejo genuíno de retorno às atividades e práticas artísticas espontâneas, inspiradas em ações coletivas mais preocupadas com as experiências vivenciais e processuais do que com a intencionalidade, herdeiras da contracultura dos anos 1960 e 1970. Outra peculiaridade a ser apontada no desbunde atual se caracteriza pela reminiscência de um debate crítico,  tico, est tico e aberto ao público pelo engajamento político, muitas vezes situado a partir de demandas encontradas nas pautas dos movimentos sociais e identitários, como dos movimentos negros, feministas, indígenas e de grupos LGBTQIA+.

¹⁶ Em depoimento   autora em 2 de novembro de 2023, por telefone.



Figura 2

Grupo Com que Roupa,
01PN10, 2022, Real Gabinete
Português de Leitura; da
esquerda para a direita:
Tuca Sodré, Almany Pano,
Raimundo Rodriguez, Eleonora
Dobbin e Luiz Badia
(foto Janete Scarani)

Ademais, nota-se frequentemente em tais ações, o uso dúbio das palavras, além da construção de neologismos e de metáforas visuais que assumem formatos processuais e relacionais vinculados a uma herança deixada pelos artistas neoconcretistas e conceituais, como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Cildo Meirelles, Antonio Dias, Antonio Manuel, Artur Barrio, entre outros. É o caso, por exemplo, da participação de Marcos Bonisson, pesquisador, artista e teórico da obra de Oiticica, apresentando a proposição vestível *Manto Imantado O1PN10*. A obra que era oferecida aos passantes para ser vestida e performada por meio da dança e do gesto espontâneo – em experiência imersiva que ressaltava a transparência de materiais como o durex e o papel-celofane vermelho e azul – fazia remissão tanto ao pensamento plástico-poético-sensorial de Oiticica quanto à percepção de Lygia Pape para os chamados “espaços imantados, que reuniam e congregavam pessoas das mais diversas origens, ou seja, espaços banais que eram subitamente atravessados por uma possibilidade de percepção comum” (Silva, 2007, p. 80). Assim, a experiência com a obra, o evento, a ação eram voltados para a participação de todos (artistas e população); poder-se-ia dizer uma experiência coletiva, colaborativa, pedagógica, lúdica e *desbundada*, e, por esses mesmos motivos, política (ver figura 3).

Ativações artísticas no Multiverso Colaborativo: 20 anos do Imaginário Periférico

Em 7 de maio de 2022, mais de 200 artistas e coletivos de arte de toda parte do país foram convidados para a ocupação e mostra expositiva Multiverso Colaborativo: 20 anos de Imaginário Periférico.¹⁷ A ocupação que duraria pouco mais de duas semanas, marcou a inauguração das atividades artísticas no Centro Cultural Capiberibe 27,¹⁸ antiga Zani Fundação Artística e Metalúrgica Ltda. O evento contou com a organização do artista visual Raimundo Rodriguez

¹⁷ Convocatória – Inscrições abertas 2ª Salão Vermelho de Artes Degeneradas. Rio de Janeiro. 4 abr. 2022. Facebook. Ateliê Sanitário (A.S.). Disponível em: https://web.facebook.com/ateliersanitario/?locale=pt_BR&_rdc=1&_rdr. Acesso em 27 out. 2023.

¹⁸ O Centro Cultural Capiberibe 27 faz parte de uma iniciativa de 17 sócios, com o objetivo de resgatar a importância do lugar que no passado foi a importante e tradicional Zani Fundação Artística e Metalúrgica Ltda., além de fazer parte de um projeto de revitalização do bairro carioca de Santo Cristo.



Figura 3
Marcos Bonisson, *Manto Imantado 01PN10*, 2022,
Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica; da esquerda para a
direita: Marcos Bonisson e
artista desconhecido, 2022
(acervo da autora)

e com a colaboração dos demais membros fundadores do coletivo Imaginário Periférico,¹⁹ pioneiro em organizar ações independentes em espaços públicos e inusitados, sobretudo na Baixada Fluminense, oferecendo tanto ao público geral quanto às comunidades locais a possibilidade de conhecer a arte contemporânea produzida por artistas periféricos. Dessa forma, o coletivo tem reunido nas últimas duas décadas centenas de artistas em ações que vão desde exposições convencionais a ocupações efêmeras e ativações estratégicas de espaços públicos. Nas palavras de Rodriguez, em entrevista concedida a Glória Georgina Seddon²⁰ em 23 de maio de 2022,

O Imaginário Periférico não é regionalista. Ele é para os artistas que se identificam com as questões do imaginário, com as questões da periferia. Então, você vai ter gente de Laranjeiras, Ipanema, Leblon, Copacabana, Belford Roxo, Caxias, São João, São Gonçalo... temos uma menina de Paris. Então, não temos essa limitação geográfica, é quem se identifica com a questão das periferias. [...] Essa conversa sobre imaginário é muito interessante, porque as pessoas ficam me perguntando: “O que que é o Imaginário?”. Começa pelo nome, é imaginário, nós não temos uma razão social, não somos concreto. Por isso, seria concreto periférico, não seria Imaginário Periférico.

Os 1.400m² aproximadamente do Centro Cultural Capiberibe 27 foram ocupados por lambes, gravuras, grafites, pinturas, performances, *happenings*, instalações, esculturas, *assemblages* etc., se estendendo sobre chão, paredes, mesas, bancos, escadas, teto e terraço. Houve, tanto na ativação de abertura quanto na de encerramento, a manifestação de um ideal subjacente de partilha, encontro, colaboração e confraternização. Cabe destacar, durante a observação empírica do evento, a intensa participação da comunidade do entorno do pequeno bairro portuário do Santo Cristo, que ocupou o espaço e aderiu às atividades propostas pelos artistas de forma espontânea e integrativa (ver figura 4).

¹⁹ Coletivo de arte contemporânea formado em 2002 pelos artistas Raimundo Rodriguez, Deneir de Souza, Júlio Sekiguchi, Roberto Tavares, Ronald Duarte e Jorge Duarte.

²⁰ Disponível em: https://web.facebook.com/gloriaseddon/videos/1041873393202333/?idorvanity=1573950982970863&locale=pt_BR. Acesso em 20 maio 2023.



Figura 4
Multiverso Colaborativo: 20
anos de Imaginário Periférico,
2022, Centro Cultural
Capiberibe 27 (acervo da
autora)

O espaço ocupado foi transformado em uma grande feira de arte contemporânea, artesanato e gastronomia. A pluralidade e diversidade da obra coletiva do Imaginário Periférico só podem ser apreendidas como um fenômeno estético e sociocultural que se concretiza a partir dos encontros promovidos. É na relação entre artistas, público e comunidade local, isto é, no “ajuntamento de pessoas” que a obra se realiza. Segundo Rodriguez, na mesma entrevista,

Nós temos essa ideia de que somos esse ajuntamento de pessoas, que esses convidados [...] a gente nem gosta de falar da palavra curadoria, porque a curadoria normalmente, ela separa, ela trabalha com nichos com vieses, com linhas de pensamento, e nós somos um ajuntamento. Ajuntamento de pessoas, de ideias, de coisas, de sensibilidades, de

sentimentos. Então, acho que o Imaginário, eu falo que a maior obra do Imaginário é o encontro. Por isso que não dá [...] é quando você não participa de uma ação do Periférico, e depois você vem ver a exposição, você não teve a experiência completa. Porque a experiência é no dia, é no dia que as pessoas estão juntas, estão trocando, aquilo é que é o Imaginário. O que você vê depois é o resíduo, talvez não resíduo, é o pretexto pra gente se reunir. *O pretexto é nossa obra pra gente se reunir. A grande obra é o encontro* (grifo nosso).

Durante a abertura e até o encerramento do evento, em 18 de maio de 2022, foram vendidos trabalhos em pequenos formatos e com preços acessíveis, como obras em gravura, serigrafia, *stencil*, cartões, camisetas, canecas, louças, cordéis etc.

O “novo desbunde” esteve presente no Multiverso Colaborativo²¹ em meio à mistura caótica e entrópica de estilos, poéticas, estéticas, processos e linguagens que aproximavam a arte urbana, a arte popular (de massa, suburbana e periférica) a uma produção mais experimental, inspirada nos artistas das décadas de 1960 e 1970. Nesse contexto, algumas performances e *happenings* aconteciam aleatoriamente, reivindicando a coparticipação do público e da comunidade local – destacamos a performance vestível *Parangolata*, de Deneir de Souza.

Trata-se de obra-objeto-vestível e experimental que nasceu da relação neologística entre o *Parangolé* de Hélio Oiticica e a “arte vira-lata”²² fabricada pelo artista de Piabetá, Magé. Na “arte vira-lata”, a matéria-prima é recolhida diretamente dos terrenos baldios da Baixada Fluminense e transformada por meio de peculiar pesquisa plástica em elemento alegórico com cores e formas variadas. Tais alegorias serão encontradas de modo recorrente nas grandes

²¹ Disponível em: https://web.facebook.com/groups/1573950982970863?locale=pt_BR. Acesso em 20 jun. 2023.

²² A lata aparece repetidas vezes nas obras do artista Deneir de Souza Martins. O material é composto por alumínio recolhido de latas de refrigerante, cerveja e de outras embalagens recicláveis que são descartadas de maneira inapropriada no entorno na Baixada Fluminense. Também é comum encontrar a lata na forma de frascos de *spray* aerossol. Estes últimos têm sido mais utilizados pelo artista em função de sua durabilidade em contato com a água e em relação à ação do tempo. Assim, Deneir desenvolveu o conceito de arte “vira-lata”, construindo uma metáfora visual que discute as questões socioculturais, ambientais, políticas e econômicas articuladas às noções de identidade e território.

bandeiras, estandartes, vestimentas e balões feitos pelo artista. Deneir cria uma iconografia singular que é respaldada pelo aparato simbólico da cultura popular e periférica. Na superfície negra do seu manto, as estrelas reluzentes prateadas (feitas de alumínio recortado das latas resgatadas do lixo) estão cercadas por flores coloridas bordadas à mão que dançam junto com quem as veste. A *Parangolata* tem como proposta poética ser uma vestimenta fantástica, uma obra vestível descondicionadora do corpo e de apelo multissensorial (ver figura 5).

No evento Multiverso Colaborativo, o artista apresentou a *Parangolata* suspensa por um fio quase invisível, de modo que o público pudesse vesti-la executando danças improvisadas e lúdicos rodopios. No topo da vestimenta há um tipo de cúpula de plástico que simula o capacete de um astronauta ou escafandrista, simultaneamente fazendo alusão a uma bola de cristal para fins divinatórios. Com um tipo de humor não ingênuo, a *Parangolata* de Deneir buscava uma descolonização do corpo pela arte e visava, bem como nas obras de Oiticica, a uma “transmutação expressivo-corporal” (Oiticica apud Silva, 2018, p. 288) pela dança, pelo movimento livre e espontâneo, deixando explícita a valorização de um caráter mágico por meio da experiência artística.



Figura 5
Deneir de Souza, *Parangolata*,
2022, técnica mista; Centro
Cultural Capiberibe 27
(acervo da autora)

Diversas situações artísticas observadas no evento Multiverso Colaborativo apontavam tanto para o desejo de enfrentamento das lógicas do mercado, sistema e circuito de arte oficiais quanto para o desejo coletivo de desestabilização de toda uma estrutura hegemônica de poder, por meio da livre expressão artística, da organização autogerida (sem financiamento do poder público ou do sistema privado) e com base em um ideal de cooperação. Tal ideal de colaboração não por acaso nomeou o evento comemorativo, que celebrava a diversidade e a pluralidade dos “Multiversos”, isto é, dos muitos universos artísticos possíveis. O evento foi uma ode ao espírito libertário do coletivo Imaginário Periférico que desde sua criação mostrou ser um grupo alternativo, descentralizado e engajado sociopoliticamente.

O novo desbunde é encontrado de forma mais explícita em ações como a realizada pelo artista Elmo Martins, que, além de ter apresentado seu trabalho em pintura, na ocasião performou com a obra *Fantasma do Comunismo* (ver figura 6), em clara afronta e resposta aos frequentes ataques da extrema-direita bolsonarista, que identifica a maior parte de seus adversários políticos com a pecha de “comunistas”. Elmo, juntamente com dezenas de outros artistas participantes da ocupação Multiverso Colaborativo, conferiu tom sarcástico e político que circunscreveu o momento histórico vivenciado durante os meses que antecederam as eleições de 2022, acirradas pela polarização política e ideológica. Sobre sua participação o artista declarou:²³

Fiz essa roupa do fantasma especificamente para o evento do Capiberibe. Por ser um personagem popular e principalmente pelo momento político que estávamos vivendo e que ainda persiste enquanto esses bozoloídes não forem totalmente calados. De certa forma foi uma performance manifesto. O *Fantasma do Comunismo* renasceu com o bolsonarismo e sua fala anticomunismo e contra os partidos de esquerda. Então o fantasma (personagem) voltou para continuar assombrando e assustando toda essa corja fascista.

²³ Mensagem eletrônica (WhatsApp) para a autora, em 27 out. 2023.



Figura 6
Elmo Martins, *Fantasma do
Comunismo*, 2022, Centro
Cultural Capiberibe 27
(foto Cris Cabus)

Conforme argumentamos, os meses que antecederam as eleições presidenciais de 2022 foram tomados por forte embate político e ideológico que reverberou em grande parte das atividades artísticas investigadas. A cena carioca alternativa de arte contemporânea foi ocupada por estratégias que buscaram aproximar a sociedade do debate político, por meio de ativações do espaço (público e privado), intervenções e ocupações efêmeras, que muitas vezes se confundiam com manifestações políticas e carnavalescas. Tanto as ativações no espaço público realizadas em eventos como a performance coletiva 01PN10, a caminhada cortejo da exposição Parada 7, e o Multiverso Colaborativo: 20 anos de Imaginário Periférico apresentaram trabalhos com caráter irônico e politicamente engajados.

Sugerimos, dessa maneira, que as obras analisadas seriam indicativas de um novo desbunde, herdeiro do espírito da contracultura dos anos de ditadura militar no Brasil. Devidamente recontextualizado, esse desbunde povoou os circuitos artísticos heterogêneos, impulsionado pelo panorama sociocultural, político e econômico adverso que caracterizou os anos de governo Bolsonaro e que se intensificou no tenso ano de 2022. Passada a eleição presidencial, uma lufada de esperança toma agora de assalto o campo artístico e cultural carioca – porém, as manifestações artísticas desbundadas, isto é, críticas à cooptação do mercado de arte e atentas às ameaças políticas e ideológicas perpetradas pela extrema-direita, continuam ocupando os espaços alternativos pela cidade, pois sabe-se: “é preciso estar atento e forte”.

Renata de Oliveira Gesomino é professora associada do Instituto de Artes da Uerj e do PPGartes-Uerj na linha de pesquisa *Arte, crítica e criação*.

Referências

ATELIER Sanitário. Instituto Prêmio Pipa, ano 14, 2022. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/atelier-sanitario/>. Acesso em 10 maio 2023.

BEDRAN, Laura Martini. Galeria do Poste Arte Contemporânea: estudo etnográfico sobre arte e inventividade no espaço urbano. *Arte & Ensaios*, v. 9, n. 9, p. 31-37, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRANT, Danielle; URIBE, Gustavo. Em ofensiva contra Ancine, Bolsonaro corta 43% de fundo do audiovisual. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/em-ofensiva-contrancine-bolsonaro-corta-43-de-fundo-do-audiovisual.shtml>. Acesso em 24 out. 2023.

BRASIL. Medida provisória n. 870, de 1o de janeiro de 2019. *Diário Oficial da União*, Poder Executivo, Brasília, 1º jan. 2019.

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. *Antropolítica – Revista Contemporânea de Antropologia*, Niterói, v. 54, n. 1, p. 37-63, jan.-abr. 2022.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DINIZ, Castro Sheyla. Desbundados e marginais: A MPB “pós-tropicalista” no contexto dos anos de chumbo. XII Brasa: Congresso internacional da Brazilian Studies Association King’s College, London, 20 a 23 de agosto de 2014.

FAVARETTO, Celso. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.15-22.

FERNANDES, S. M. Thiago. Circuitos heterogêneos de arte contemporânea no Rio de Janeiro. *Estado da Arte – Revista de Artes Visuais*, Uberlândia, v. 2, n. 2, p. 389-401, jul.-dez. 2021.

FERREIRA, Glória. *Anos 70: arte como questão*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007.

FIALHO, Ana Leticia. Expansão do mercado de arte no Brasil: oportunidade e desafios. In: *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014, p. 32-83.

FREITAS, Sara; TARGINO, Janine; GRANATO, Leonardo. A política cultural e o governo Bolsonaro. *Revista Brasileira: Journal for Brazilian Studies*, v. 10, n. 1, p. 219-239, 2021.

GOTO, Newton. *Da paisagem trouvée ao território inventado: observações sobre os circuitos de arte contemporânea no Brasil*. *Tatuí*, Recife, n. 0, 2009.

LALLI, Órion. Assim trabalha o Senhor, uma exclusiva com Órion Lalli. *Revista Philo*, 25 mar. 2022. Disponível em: <https://revistaphilos.com/assim-trabalha-o-senhor-uma-exclusiva-com-orion-lalli/>. Acesso em 25 de out. 2023.

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

RIBEIRO, André Marília. A arte não pertence a ninguém: Entrevista com Frederico Moraes. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p. 336-351, 2013.

SÁ, Alexandre. *01PN10*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022.

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*, 29 nov. 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>. Acesso em: 16 maio 2023.

SILVA, Fernanda Pequeno da. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes/Uerj, 2007.

SILVA, Renato R. O Parangolé de Hélio Oiticica e a arte da transgressão. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.1, n. 32, p. 287-320, 2018.

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

Artigo recebido em agosto de 2023 e aprovado em novembro de 2023.

Como citar:

GESOMINO, Renata de Oliveira. Na aurora de um novo desbunde: um estudo de caso das ativações artísticas 01PN10 e Multiverso Colaborativo – 20 anos de Imaginário Periférico. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 111-137, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.5>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.