

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA  
CURSO BACHARELADO EM MUSEOLOGIA**

**Desruinar:  
musealização da ruína e artes visuais no Recife contemporâneo**

**Fabiano Lucena de Araujo**

**RECIFE, 2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA**  
**CURSO BACHARELADO EM MUSEOLOGIA**

**Desruinar:**

**musealização da ruína e artes visuais no Recife contemporâneo**

**Fabiano Lucena de Araujo**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Campus I, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Museologia

**Orientadora:** Profa. Dra. Mísia Lins Reesink

**RECIFE, 2022**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Araujo, Fabiano Lucena de.

Desruinar: musealização da ruína e artes visuais no Recife contemporâneo /  
Fabiano Lucena de Araujo. - Recife, 2022.

144p. : il.

Orientador(a): Mísia Lins Vieira Reesink

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de  
Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Museologia -  
Bacharelado, 2022.

Inclui referências.

1. Arte Contemporânea. 2. Ruínas. 3. Arte Pernambucana. 4. Modernismo. 5.  
Colonialidade. I. Reesink, Mísia Lins Vieira . (Orientação). II. Título.

060 CDD (22.ed.)

**FABIANO LUCENA DE ARAUJO**

**Desruinar: musealização da ruína e artes visuais no Recife contemporâneo**

Monografia apresentada ao Departamento de Antropologia e Museologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Museologia

**Aprovada em 09/11/2022**

---

Profª. Dra. Mísia Lins Vieira Reesink (UFPE) - Orientadora

---

Prof. Dr. Renato Monteiro Athias (UFPE) - Examinador Interno

---

Prof. Dr. Alexandro Silva de Jesus (UFPE) – Examinador Interno

**Dedicado a Darci de Borba, minha mãe e David Araujo, meu irmão**

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus familiares mais próximos, especialmente minha mãe e irmão, por toda a dedicação de sempre;

Para minha orientadora, a Profa. Dra. Mísia Reesink, que acompanha minha trajetória desde o doutorado;

Ao Departamento de Museologia e Antropologia (UFPE) pelo suporte, especialmente os professores Emanuela Sousa Ribeiro, Bruno Melo de Araujo e Alexandro Silva de Jesus,

Para os membros da Banca pela solicitude:

Ao artista visual Márcio Almeida, pela parceria e criatividade mútua;

Ao artista visual Jonathas de Andrade, pela disponibilidade e generosidade;

Para Valquíria Farias, pela experiências, pelos encontros e pela estima;

Para Camilla Alves Santos Dias Rocha, pela amizade e lições de malícia (risos);

Para Suzan Gleyce Pereira de Araujo, pelo afeto, aprendizado e partilha museológicos;

Ao Memorial Abelardo da Hora, Maria Botelho e equipe, pela experiência de estágio

*Onde afinal, Drogo já vira aquele mundo? Talvez o tivesse vivido em sonho ou quem sabe o construía lendo uma antiga fábula? Parecia-lhe reconhecer os baixos despenhadeiros em ruínas, o vale tortuoso sem plantas nem verdes, aqueles precipícios a pique e, finalmente, aquele triângulo de desolada planície que as rochas à frente não conseguiam esconder. Profundos ecos de sua alma haviam despertado e ele não sabia decifrá-los. Agora Drogo descortinava o mundo do setentrião, a terra desabitada através da qual os homens, diziam, nunca haviam passado.*

**Dino Buzzati, O Deserto dos Tártaros, p. 33**

## RESUMO

Este trabalho almeja investigar o dinamismo envolvido na operação de musealização a partir de sua relação com processos tributários da arte contemporânea e a dimensão da ruína, enquanto problemática, cuja implicação conceitual, de desmaterialização e degradação dos objetos, tem como recorte o enfoque local da região metropolitana do Recife na atualidade. Ao longo do estudo, serão exploradas na análise proposta aqui, algumas poéticas de interlocutores da cena contemporânea das artes visuais do Recife, dando destaque para os trabalhos e processos criativos de Jonathas de Andrade e Márcio Almeida. A abordagem, nessa perspectiva, busca revelar as relações entre a musealização da ruína e a arte contemporânea no circuito recifense, enquanto objeto e desdobramentos suscitados na pesquisa. Portanto, a pesquisa adota como objetivo (principal) analisar a relação entre os modos de apropriação dos procedimentos de musealização empregados pelos artistas e pelas instituições museológicas em relação ao contexto da ruína e, derivando-se desta intenção preliminar (específicos), i) procura compreender as especificidades temporais (históricas) e regionais (do Recife e Pernambuco) que caracterizam o circuito das artes visuais contemporâneas na atualidade, ii) propor um breve mapeamento dos processos artísticos relacionados aos dois artistas destacados (Jonathas de Andrade e Márcio Almeida) e iii) visa contribuir para o entendimento, do ponto de vista da teoria museológica, dos processos de ruína e desmaterialização da arte contemporânea, enquanto arranjos complexos e desafios para a cadeia operatória museal das coleções (conservação, pesquisa e comunicação). O argumento deste trabalho deriva, de reflexões acerca de algumas formulações de Georg Simmel e da pesquisa do autor realizada durante o doutorado em antropologia, defendido para o PPGA-UFPE, com o desenvolvimento de uma investigação da relação entre as ruínas e o ativismo na produção cultural recifense contemporânea, chamando atenção para as respostas culturais e modos de ocupação espacial de lugares degradados por iniciativa de uma fração engajada da classe artística e intelectual, aos processos de modernização, enquanto formas de relativizar a acepção eminentemente negativa das ruínas. A noção de desruinar, consiste num contraponto em relação ao que a antropóloga Yael Navaro-Yashin enuncia como arruinação para identificar o comportamento de ressaca e abatimento provocados pela paisagem ruínosa de um contexto pós-guerra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ruinologia, Modernismo, Colonialidade, Arte Contemporânea, Jonathas de Andrade, Márcio Almeida,

## ABSTRACT

This monograph aims to investigate the dynamism involved in the operation of musealization from its relationship with tributary processes of contemporary art and the dimension of the ruin, as a problematic, whose conceptual implication of dematerialization and degradation of objects, has as its cutout the local focus of the metropolitan region of Recife today. Throughout the study, the analysis proposed here will explore some poetics of interlocutors of the contemporary visual arts scene of Recife, highlighting the works and creative processes of Jonathas de Andrade and Márcio Almeida. The approach, in this perspective, seeks to reveal the relationships between the musealization of ruin and contemporary art in the Recife circuit, as object and unfoldings raised in the research. Therefore, the research adopts as its (main) objective to analyze the relationship between the modes of appropriation of musealization procedures employed by artists and museological institutions in relation to the context of the ruin and, deriving from this preliminary (specific) intention, i) seek to understand the temporal (historical) and regional (of Recife and Pernambuco) specificities that characterize the contemporary visual arts circuit nowadays, ii) propose a brief mapping of the artistic processes related to the two highlighted artists (Jonathas de Andrade and Márcio Almeida) and iii) aims to contribute to the understanding, from the point of view of museological theory, of the processes of ruin and dematerialization of contemporary art, as complex arrangements and challenges for the museum operating chain of collections (conservation, research and communication). The argument of this work derives from reflections on some of Georg Simmel's formulations and from the author's research carried out during his doctorate in anthropology, defended at PPGA-UFPE, with the development of an investigation on the relation between ruins and activism in the contemporary cultural production in Recife, drawing attention to the cultural responses and modes of spatial occupation of degraded places by initiative of an engaged fraction of the artistic and intellectual class, to the modernization processes, as ways of relativizing the eminently negative meaning of ruins. The notion of *deruination* consists in a counterpoint to what the anthropologist Yael Navaro-Yashin enunciates as *arruination* to identify the behavior of hangover and abatement provoked by the ruinous landscape of a post-war context.

**KEYWORDS:** Ruinology, Modernism, Coloniality, Contemporary Art, Jonathas de Arte, Márcio Almeida

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>01 RUINOLOGIAS DO MODERNISMO: mapeando a ruptura da arte contemporânea.....</b>	<b>25</b>
1.1 Reflexões iniciais.....	25
1.2 A tradição figurativa do modernismo engajado: Abelardo da Hora, MCP e o caráter nacional popular.....	28
1.3 Tradição de ruptura pelo modernismo abstrato e o caráter experimental.....	38
1.4 Reflexões finais: trabalhar com a ambivalência e a precariedade.....	47
<b>02 TRÓPICOS DE CURA: poéticas da ruína sobre a contradição modernista no contexto geopolítico das cidades.....</b>	<b>49</b>
2.1 Reflexões iniciais.....	50
2.2 Musealização e afirmação institucional dos processos artísticos de Márcio Almeida e Jonathas de Andrade.....	53
2.3 Musealização & Profanação: aura, ruína e resíduos socioantropológicos do trabalho artístico.....	62
2.4 Reflexões finais.....	84
<b>03 INVENTÁRIO DAS RESSACAS, RESISTÊNCIAS E DOS EREMITÉRIOS: política e colonialidade dos corpos na arte contemporânea.....</b>	<b>86</b>
3.1 Reflexões iniciais.....	86
3.2 Musealização do trabalho artístico experimental ao trabalho cotidiano das classes subalternas.....	87
3.3 Musealização & Colonialidade: problematizando a subalternidade nos processos artísticos.....	109
3.4 Reflexões finais do Capítulo.....	134
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>139</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho almeja investigar o dinamismo envolvido na operação de musealização a partir de sua relação com processos tributários da arte contemporânea e a dimensão da ruína, enquanto problemática, cuja implicação conceitual, de desmaterialização e degradação dos objetos, tem como recorte o enfoque local da região metropolitana do Recife na atualidade. Ao longo do estudo, serão exploradas na análise proposta aqui, algumas poéticas de interlocutores da cena contemporânea das artes visuais do Recife, dando destaque para os trabalhos e processos criativos de Jonathas de Andrade e Márcio Almeida. A abordagem, nessa perspectiva, busca revelar as relações entre a musealização da ruína e a arte contemporânea no circuito recifense, enquanto objeto e desdobramentos suscitados na pesquisa.

Portanto, a pesquisa adota como objetivo (principal) analisar a relação entre os modos de apropriação dos procedimentos de musealização empregados pelos artistas e pelas instituições museológicas em relação ao contexto da ruína e, derivando-se desta intenção preliminar (específicos), i) procura compreender as especificidades temporais (históricas) e regionais (do Recife e Pernambuco) que caracterizam o circuito das artes visuais contemporâneas na atualidade, ii) propor um breve mapeamento dos processos artísticos relacionados aos dois artistas destacados (Jonathas de Andrade e Márcio Almeida) e iii) visa contribuir para o entendimento, do ponto de vista da teoria museológica, dos processos de ruína e desmaterialização da arte contemporânea, enquanto arranjos complexos e desafios para a cadeia operatória museal das coleções (conservação, pesquisa e comunicação).

No tocante ao contexto histórico que fundamenta os processos de musealização e seu relacionamento com as ruínas, uma questão que não pode deixar de ser evocada é a situação de modernização que permeia essa conjuntura no campo das artes visuais: o embate local entre as tendências do modernismo e do regionalismo, enquanto respostas culturais e sua posterior assimilação crítica pós-moderna na arte contemporânea.<sup>1</sup> Nesse sentido, a pesquisa parte do argumento que sugere uma articulação específica do vínculo entre a condição de modernização, as poéticas contemporâneas nas artes visuais e a musealização, no contexto regional e metropolitano do Recife, assumindo uma leitura onde a ruína ocupa um lugar recorrente e central. A despeito da intenção científica, preservacionista e de transmissão

---

<sup>1</sup> Sobre a diferenciação entre o estatuto moderno, as respostas culturais do modernismo e os processos de modernização ver o verbete Antigo/Moderno, proposto por Jacques Le Goff (1984) na Enciclopédia Einaudi.

cultural dos acervos nos museus, a desmaterialização conceitual vigente na arte contemporânea é uma lógica inerente e um contraponto desafiador. O processo de degradação natural dos objetos e a abordagem conceitual dos processos artísticos contemporâneos coexistem, portanto, enquanto realidades e lógicas de contestação e, ao mesmo tempo, de afirmação da condição moderna ou das interpretações dos modernismos e vanguardas históricas. As resistências plurais aos processos de modernização ou suas assimilações institucionalizadas ao museu enquanto projeto moderno, constituem, uma dialética ou contradição a ser aqui problematizada. Partimos do princípio ou da hipótese em que a condição de ruína é relativizada tanto no projeto preservacionista das instituições museais, quanto na afirmação conceitual das obras inacabadas ou executadas com materiais descartáveis na arte contemporânea. A ruína é, aparentemente, um índice que remete à extinção da duração; no entanto, historicamente foi associada à permanência das obras clássicas.<sup>2</sup> Logo, a relativização histórica da condição ruínosa, seja como analogia da morte ou como persistência dos valores clássicos, é aqui encarada como um atributo revelador do inaudito, do potencial não realizado e do devir, ou seja de uma desconstrução, de uma leitura crítica sobre a acepção imediatista comum, relativa a uma finitude definitiva; trata-se de uma *desruinação ou deruinização*.

O argumento deste trabalho deriva, portanto, de reflexões acerca de algumas formulações de Georg Simmel (2016; 2018) e da pesquisa realizada durante o meu doutorado em antropologia, defendido para o PPGA-UFPE<sup>3</sup>, pelo qual desenvolvi uma investigação da relação entre as ruínas e o ativismo na produção cultural recifense contemporânea, onde proponho que as respostas culturais e modos de ocupação espacial de lugares degradados por iniciativa de uma fração engajada da classe artística e intelectual, aos processos de modernização, são formas de relativizar a acepção eminentemente negativa das ruínas. Deste trabalho, emana a proposta da noção de desruinar, representando para o autor, uma categoria que funciona como um contraponto em relação ao que a antropóloga Yael Navaro-Yashin (2009) enuncia como arruinação para identificar o comportamento de ressaca e abatimento provocados pela paisagem ruínosa de um contexto pós-guerra entre os gregos e turcos cipriotas, uma reação a uma melancolia espacial, no sentido patológico freudiano, não no sentido de recolhimento meditativo e introspecção reflexiva cultivado pelos renascentistas

---

<sup>2</sup> Ver Agamben (2012) e Carena (1984).

<sup>3</sup> Araujo (2022), Atlas de Figuras Baldias: a produção cultural de imagens-ruína e a estética do luto pela cidade no Recife contemporâneo

(TRAVERSO, 2018). No entanto, como já foi sugerido, tanto o comportamento em relação às ruínas, quanto a melancolia são relativizados cultural e historicamente e, retomando Simmel (2016; 2018), este assinala que a morte permite o destacamento consciente dos conteúdos particulares<sup>4</sup> duráveis de um sujeito em uma biografia, algo que seria inviável e impensável como projeto segundo a perspectiva de uma vida eterna, sem o estranhamento da durabilidade, assim como a ruína possibilita a convergência de uma autoria compartilhada entre cultura humana e natureza, em alguma construção qualquer. Portanto, para Simmel (2016; 2018), as condições de ruína e morte relativizam a crença do senso comum e do consenso na arte contemporânea que sustentam uma *extinção da autoria e dos conteúdos subjetivos originais*, pela proposição criativa intersubjetiva, deslocamento dos suportes tradicionais ou através do emprego de materiais efêmeros, concordando com a análise de Boris Groys (2015) sobre a topologia da aura na arte ambiental, onde os sentidos clássicos da obra são deslocados nos processos de inacabamento e das instalações, embora não anulando a aura como impressão de unidade e promovendo uma reconfiguração da originalidade, que subverte o lugar da obra coerente em estilo e essencializada, a ideia do gênio e da inspiração que vem do nada: o artista tornando-se mais um propositor/ provocador de situações e eventos criativos, articulando novas formas de encarar a realidade, de modo reflexivo.

Fundamental mencionar aqui outra referência que dialoga com os autores empregados neste trabalho e com a própria conscientização da relação entre musealização e ruínas: Douglas Crimp (2005) enuncia que a instituição do museu tanto absorveu, quanto legitimou o programa moderno de autoria e subjetividade artísticas, que as vanguardas modernistas e pós-modernas tentaram subverter, chamando atenção para “a condições institucionais de formulação” das obras e a natureza discursiva do museu, ao mesmo tempo indicando que “a instituição não exerce seu poder apenas de modo negativo - retirando a obra da práxis da vida -, mas também de modo positivo - produzindo uma *relação social específica entre a obra de arte e espectador*” (grifo meu, CRIMP. 2005. p. 28). São, exatamente, os processos envolvidos na *relação social específica* por trás da atividade de musealização, que a ideia de desruinar, como relativização da autoria e programas modernos ou do senso comum, que vamos aqui nos debruçar. Também é pertinente citar o Prof. Dr. Alexandro Silva de Jesus (DAM-UFPE) quando este assinala que, em confluência com Crimp (2005), a *disposição*

---

<sup>4</sup> Simmel, G. (2018). A METAFÍSICA DA MORTE.. REVISTA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - POLÍTICA & TRABALHO, 14, 177–182. Recuperado de <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/39013>

*museo-lógica* possibilita “por força de seus efeitos estéticos [...], por um lado, reduzir a potência das coisas [...] e, por outro, [...] de operar formas de integração social.” (JESUS, 2017, p. 157). Este último também recorda em outros trabalhos<sup>5</sup> que a disposição museológica (ou - *lógica*, segundo sua expressão), por reduzir a potência das coisas, também traduziu, mais profundamente, sistemas e lógicas coloniais, ou seja, a forma como o sujeito ocidental e europeu encarava os objetos das culturas e a alteridade em si dos homens e etnias sob o jugo missionário e imperial da colonização, ao invés de uma imersão objetivamente mais eficaz na visão de mundo e horizonte semântico desses povos.

Na história da arte ocidental, a postura da classe artística diante das ruínas, como fenômeno material em suas implicações simbólicas relativas ao projeto político, científico e estético dos processos de modernização, assume uma condição de ambiguidade, inscrita nas respostas culturais que representam derivações do moderno, oscilaram entre *a denúncia de uma utopia fracassada ou a defesa romântica de uma possibilidade inexplorada*, conforme pode ser vislumbrado a partir do verbete *Ruína/ Restauro* de Carlo Carena (1984) na Enciclopédia Einaudi. As formas reativas sobre a modernidade com que se expressam os agentes do campo da arte contemporânea, constituem um programa criativo de pesquisa que visa refletir conceitualmente a realidade, deslocando-a de seu estatuto puramente material e estético como fruição, buscando uma aproximação aos processos culturais da vida cotidiana e praticando ironicamente a desconfiança sobre uma dinâmica própria e especializada da esfera artística (ZANINI, 2018). São as poéticas no sentido atribuído ao termo grego por René Passeron (1997), *poiética*, como investigação focada na conduta criadora humana, partindo de uma atuação responsável compromissada com o futuro e com a originalidade em detrimento da estética enquanto investigação exclusiva da sensibilidade, da fruição, das emoções de forma hedonista e da obra acabada.

Essas ambiguidades sugeridas sobre a desmaterialização da arte podem ser lidas como resposta ao contexto do modernismo na arte e como ideologia nacional e do urbanismo, que promoveram uma crítica institucional e um recuo sobre a referência exaltada de um urbanismo sustentável na arquitetura tropical ou a denúncia da falência de uma utopia de conciliação nacional, principalmente nos países colonizados. O discurso de produção da identidade nacional ou de uma moderna tradição brasileira, nos termos de Renato Ortiz (1988;

---

<sup>5</sup> Jesus, Alexandro. "Curupira : ensaio sobre tradução e dívida colonial". *Crítica Contemporânea. Revista de Teoria Política*. [en línea] 2016, n. 6, pp. 78-103

1994), é constantemente bombardeado pela narrativa da arte contemporânea pós-moderna, procurando desmascarar o ideário de uma mestiçagem ou de uma democracia racial. Argumenta, nesse sentido, Mignolo (2017) que a outra face obscura da modernidade é a colonialidade, noção extraída do pensamento de Aníbal Quijano que reflete a condição colonial para além de uma relação direta com a política de colonialismo, da expansão europeia ultramarina ao momento da partilha da África no imperialismo do século XIX, mas como consequências culturais, políticas e econômicas fortes o suficientes para sustentar um paradigma de pensamento e uma divisão de trabalho global (intelectual, econômica, política) após a extinção do regime colonial e a independência das nações exploradas. Além da colonialidade como consequência da modernização e da modernidade, Huyssen (1994) chama atenção para a musealização como processo derivado da condição moderna, que superou as vanguardas modernistas, incorporando como “valor documental específico/musealidade” as disposições contemporâneas da arte, do consumo cultural e, ao mesmo tempo, consolidando as tendências espetaculares do mercado de turismo global, o apelo às modas, interesses efêmeros, novidades tecnológicas e identidades provisórias de um público massificado; a musealização, neste enquadramento, organizou uma “perda da tradição combinada ao desejo profundo de (re)construção”, analisando três interpretações para a musealização a partir da teoria neoconservadora da “compensação”, do pós-estruturalismo apocalíptico e da teoria crítica (HUYSSSEN, 1994, p. 36).

Ainda no tocante à formação dos museus na Era Moderna, a partir do século XVII, na consolidação de artistas e o impacto cultural da exposição pública na sociedade, tendo-se em vista que foram instituídos a partir do período moderno da história ocidental, para além de outras formas de *tesaurização* ou “inserção do objeto em um sistema documental”, como nas coleções particulares, gabinetes de curiosidades e galerias principescas preexistentes (CURY, 2020. p. 135). As formas antigas e medievais, anteriores ao moderno, de destacamento de objetos como “tesouros”, ou seja, como signos de importância política, religiosa, *status*, erudição e poder, constituem, ainda assim, elementos que a atual disciplina museológica considera como portadores de musealidade ou “valor documental específico”. Portanto, segundo Bruno Brulon (2018) a musealização como processo de atribuição de valor ou de definição e reconhecimento de uma qualidade a ser selecionada, catalogada, pesquisada, conservada e exposta, antecede e atravessa o contexto eminentemente moderno de formação de uma instituição específica denominada museu, dotada de uma reivindicação científica moderna que incorpora a necessidade de se atentar para uma cadeia operatória de preservação,

pesquisa e exposição, onde se deslocou o uso meramente privativo das coleções para a esfera pública. A musealização constitui de acordo com Brulon (2018, p. 200 e 203), concordando com o exposto por Carol Duncan (2008) em seu livro *Civilizing Rituals: inside public art museums*, um processo de mudança cultural referente ao objeto ou item que é extraído de seu meio original, processo este que se assemelha ao contexto de passagem pela dimensão ritual que aproxima a secularidade em museus modernos da atmosfera de solenidade de ambientes hieráticos voltados à consagração pela realeza e dos templos religiosos, que investem as coisas e sujeitos de um valor de autenticidade, submetidos ao processo de separação cerimonial, assumindo a condição de liminaridade e suspensão temporal, a partir de uma autoridade conferida pela posição estrutural dos museus<sup>6</sup>.

Ainda Brulon (2018, p. 198) ressaltou que, paralelamente à constituição moderna dos museus e a formação dos campos disciplinares das ciências sociais, humanidades, o campo dos saberes museológicos que estava também inicialmente subordinado ao campo das ciências naturais, “serviu de base para acepções diversas da musealização nos contextos de ex-colônias, onde o museu esteve ao longo de séculos associado à imagem soberana de instância de poder que reifica a separação entre cultura e sociedade, entre o patrimônio e seus usuários, reforçando as lógicas de dominação impostas pela colonização.” Sobre esse contexto que abrange a constituição da disciplina antropológica e dos museus, James Clifford (1994), no artigo *Colecionando Arte e Cultura*<sup>7</sup>, propõe a noção de Sistema Arte Cultura, de modo a evidenciar a especificidade do contexto histórico ocidental da formação do conceito de cultura

---

<sup>6</sup> É válido citar o próprio Brulon, para reforçar: “Dizer que um objeto é elevado do real, não quer dizer que o objeto musealizado deixe de existir para o contexto social onde produzia sentido uma vez inserido em relações sociais de outra ordem. Como demonstram os exemplos contemporâneos de musealização in situ, uma nova realidade é criada no momento da “suspensão” simbólica que não obriga necessariamente a separação material do meio físico, mas implica numa existência dupla do objeto, como ele mesmo e como a sua representação. Tudo se passa como se o objeto existisse no limiar entre dois mundos, alcançando um estado de liminaridade característico dos rituais (TURNER, 1988). Assim, ele serve como suporte para as novas propriedades imateriais que lhe são atribuídas no plano museológico, passando a operar como parte de um texto, ou de uma performance. Como um gesto social, levando à ação criativa, a musealização instaura sobre a realidade um ritual ou uma performance ritualizada, que podemos entender como a performance museal. Em última instância, é ao museu que este ritual remete, mesmo quando a instituição em si não está manifestada. Nesse sentido, a musealização instaura uma passagem ao estado sagrado – ainda que laico – na nova existência museológica. [...] a musealização permite aos objetos desempenharem o papel de “originais”, por meio de um processo em que a informação é destilada e realocada, sendo manipulada para ser recriada na performance museal. Assim, a musealização tem o poder de progressivamente solidificar a “autoridade” dos museus sobre os objetos e sobre o sentido dado ao patrimônio. Por meio de “atos de instituição” (BOURDIEU, 2009) específicos, ela cria os objetos ao enunciá-los, ao mesmo tempo em que produz a crença na sua essência. Dessa “magia performativa” da musealização provêm as noções amplamente associadas aos museus de objeto “autêntico”, “original”, “verdadeiro”, diretamente opostas às noções de “inautêntico”, “falsificação” ou “cópia”. (BRULON, 2018, p. 200 e 203).

<sup>7</sup> Traduzido por Anna O. Barreto para a revista do IPHAN, Nº 23 (1994), do capítulo extraído do livro *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*,

em desenvolvimento concomitante ao conceito de arte, cuja alteração de sentido acompanhou as mudanças desencadeadas a partir da emergência da sociedade industrial, da modernidade e dos modernismos no século XIX.

O autor revela, citando Raymond Williams, que até o século XVIII, a arte referia-se ao sentido de habilidade geral de qualquer atividade para além da estética e a cultura; estava associada à tendência de desenvolvimento natural, como nos cultivos agrícolas. A partir do século XIX, tanto o conceito de cultura, quanto o arte, passaram a expressar domínios privilegiados de expressão dos gênios individual (arte) e coletivo (cultura). Neste contexto, as duas acepções atendiam a um ideal humanista de um desenvolvimento unilinear no singular, de cultura como civilização, como um todo completo que atendia ao pensamento hegemônico da época, pautado pelo evolucionismo cultural, o que só veio a ser questionado a partir de 1890 com o relativismo cultural proposto por Franz Boas, com a dimensão plural das culturas em seu particularismo histórico. O que Clifford (1994, p. 79) quis chamar atenção, no tocante à convergência filosófica dos conceitos de cultura e de arte, a partir da sociedade industrial e da modernidade, é, justamente, para a própria seletividade das culturas pesquisadas pelos antropólogos, como uma questão estética, assinalando a etnografia como “uma forma de colecionar culturas”, situando uma referência tradicional, um bem cultural exótico em oposição ao moderno, supostamente inautêntico. Sob uma confluência estética, as demarcações de cultura e de arte permitiam uma fluidez e conversibilidade entre os itens que poderiam ser considerados como artísticos e etnográficos, como pode ser constatado por Clifford ao perceber que os itens inicialmente exóticos ou curiosidades foram convertidos em itens científicos: os objetos etnográficos e, posteriormente a partir dos anos 20, em arte primitiva, com o surrealismo etnográfico e o entusiasmo dos artistas modernistas, como Picasso sobre as máscaras africanas. A lógica de mobilidade e as direções dos fluxos entre as categorias de itens do sistema arte cultura proposto pelo historiador da antropologia, estimularam uma conversão mútua entre os itens observados como artísticos ou como etnográficos, o que animou o sistema de arte-cultura até a primeira metade do século vinte, ou seja, quando os objetos artísticos eram vistos de um ponto de vista histórico (perspectiva contextualista) ou os objetos etnográficos do ponto de vista estético e formalista. Este paradigma foi modificado com o advento da arte contemporânea durante os anos 60, o que coincidiu com a perturbação do chamado Grande Divisor entre alta cultura e baixa cultura, conforme expressão de Andreas Huyssen (1997), permitindo a inserção estética e conceitual dos objetos do cotidiano, dos *ready-mades* e das mídias da cultura de massa e das suas

técnicas de reprodutibilidade, da arte processual em detrimento da obra acabada (performance, happening), deslocando os suportes tradicionais do modernismo (pintura e escultura), com as propostas de coletivos artísticos de movimentos neovanguardistas que retomaram os preceitos dadaístas, surrealistas e construtivistas (neoconstrutivismo, tropicalismo no contexto brasileiro, arte povera, arte conceitual, situacionismo, pop arte, mundialmente).

Logo, partindo dessa breve apresentação teórica do objeto de pesquisa, podemos indagar aqui, a respeito da relação entre ruínas, musealização, modernidade e situando o contexto regional e a posição global do circuito de arte local, que este trabalho visa responder e refletir os seguintes questionamentos: i) qual a particularidade da posição regional do Recife no cenário da arte contemporânea a partir das obras dos artistas levantadas para a análise, tendo se em vista a historicidade dos modernismos, na ótica global e colonial? ii) a respeito da musealidade, como valor documental específico, quais valores são sustentados pelos artistas a partir das obras? e iii) como se constrói a relação social específica proposta na interação com a obra? e iv) como esta relação social traduz a problemática recorrente das ruínas nas obras?

### **Breve contextualização da estrutura da pesquisa, metodologia e do recorte das poéticas artísticas**

A inserção do autor no campo deu-se mediante aplicação de uma metodologia etnográfica, a partir de observação participante sistemática desde o ano de 2015, do circuito de artes visuais recifense, e a pesquisa deriva-se, parcialmente, da investigação empreendida no processo de doutoramento para a construção da Tese já citada. Os dois artistas principais analisados, foram interpelados durante o ano de 2017. Márcio Almeida foi acompanhado por mim, resultado de um convite mediado pela curadora Valquíria Farias, para a realização de uma atividade curatorial que culminou na exposição individual Nhêe Nhêe Nhêe (2019), Sesc Santo Amaro/Galeria Corbiniano Lins (Recife), a ser tratada no segundo capítulo. Obtive maior aproximação quando fui selecionado como parecerista de projetos culturais nos Grupos Temáticos de Assessoramento Técnico à Comissão Deliberativa do Funcultura nos anos de 2017 e 2019, para analisar as propostas na linguagem das artes visuais. Márcio Almeida era, no momento, o coordenador de artes visuais da SECULT/PE. O artista convidou-me, posteriormente, para uma parceria curatorial direcionada aos seus processos poéticos recentes,

desencadeados pela residência artística na Usina de Arte Santa Terezinha. Produto deste trabalho coletivo, exposição *Nhëe Nhëe Nhëe* foi inaugurada em julho de 2019, é uma reflexão sobre a alteridade autóctone e o regime de trabalho Ocidental desde a catequese colonial até hoje, tendo como proposição uma aproximação da concepção indígena com uma genealogia alternativa do ócio criativo (*skholé*) defendido por Aristóteles e retomado por Walter Benjamin na lógica disciplinar do artista<sup>8</sup>. Por coincidência, Márcio Almeida também tem trabalhos que lidam com a questão da degradação do espaço público urbano, como *Entre o novo e o nada* (2006), inserida na mostra individual *Contra Uso* (2012), apresentada no Santander Cultural (Recife, 2012). O uso dos padrões marginalizados auto-construídos que inspirou artistas tropicalistas como Hélio Oiticica e as políticas urbanistas que deram origem ao reconhecimento das Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS) é o mesmo sentimento que anima Márcio Almeida na instalação *Entre o novo e o nada* (2006), quando o artista propõe uma troca a uma família em posição de vulnerabilidade social, comutando um barraco situado próximo a um lixão numa ocupação no bairro de Sapucaia de Dentro, em Olinda, por uma casa de alvenaria na periferia de Recife (Bomba do Hemetério) ou processos mais recentes como *Calibres e cidades* (2017), “uma associação entre números de calibres de armas com nomes poéticos de ruas do Recife, como rua da Guia e rua da Saudade” para ironizar a cidade com seus bucólicos reivindicados por Gilberto Freyre (1968) como patrimônio cultural no Guia Histórico sentimental Prático. O contato com Jonathas de Andrade foi possibilitado pelo lançamento do seu livro *Ressaca Tropical* (2016) na Galeria MauMau, local onde pude adquirir um exemplar autografado e posteriormente realizei algumas entrevistas semi-estruturadas com o mesmo.

Consciente de uma leitura sob um olhar masculino para a cidade (e talvez “branco” e de “classe média”), a escolha dos dois artistas homens (sem tocar na questão da orientação sexual e identidade/expressão de gênero), deu-se tanto por questões do acaso e proximidade para o acesso dos processos artísticos, quanto de perceber uma relevância e projeção da carreira de ambos e sua recorrência temática para o tema de interesse (a representação da cidade, da ruína e da modernidade, suas apropriações museais etc.). Vale chamar atenção para duas artistas mulheres com trajetórias próximas da geração de Jonathas de Andrade que trabalham as ruínas da cidade do Recife nas artes visuais: Bruna Rafaella Ferrer e Clara

---

<sup>8</sup> Sobre a análise da noção de ócio em Benjamin e Aristóteles ver Manuel Cuenca Cabeza O ócio autotético REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO / maio 2016, disponível em [https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/10224\\_MANUEL+CUENCA+CABEZA](https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/10224_MANUEL+CUENCA+CABEZA)

Moreira, com as quais tive contato durante a pesquisa, mas sem poder explorar com maior profundidade as obras de ambas em relação ao tempo disponível para feitura do trabalho.

A perspectiva analítica empregada neste trabalho assume uma abordagem embasada pelas categorias usadas na Teoria Crítica e autores que dialogam com essa linhagem conceitual (Walter Benjamin, Boris Groys, Giorgio Agamben, Andreas Huyssen) e com o legado da tradição sociológica do conflito a partir de Simmel. O processo da pesquisa corrente, em termos epistemológicos, visa propor a delimitação das categorias empregadas, assumindo um percurso onde o enquadramento teórico/ perspectiva analítica está articulado a partir das seguintes noções: i) *Ruína*, a partir de Georg Simmel (2016) e Ana Luiza Andrade (2016), processo que revela um índice da passagem temporal perdida e da relação natureza e cultura; ii) *Musealização* - processo de agregação de valor aos objetos na conversão da esfera cotidiana para a museal, a partir de Waldisa Rússio Guarnieri (1984), Marília Cury (2020) e Bruno Brulon (2018).

A divisão dos três capítulos propostos neste trabalho apresenta a seguinte configuração: o primeiro expõe uma breve imersão histórica sobre o modernismo atrás de uma genealogia do circuito de arte contemporânea, tentando vislumbrar, a despeito de uma ruptura com “as condições institucionais de formulação” das obras modernismo, sua lógica inerente, sua continuidade e recorrência temáticas, de modo a sustentar um mapeamento que sustente uma abordagem para além dos processos particulares dos dois artistas enfatizados (Márcio Almeida e Jonathas de Andrade). O segundo e o terceiro capítulo visam explorar mediante análise de alguns processos artísticos de Márcio e Jonathas, duas formas percebidas de desruinar ou encarar do ponto de vista museológico as ruínas, nos trabalhos de ambos: a reação à i) situação geopolítica e global das cidades, das arquiteturas modernista e vernacular e o engajamento pelos direitos urbanos, no Recife em particular e ii) a reflexão sobre a condição colonial sobre os corpos, mais ou menos periféricos, na América Latina, no Brasil e Nordeste.

Para cumprir, de fato, a tarefa de realizar um enquadramento e contextualização das obras de Jonathas de Andrade, Márcio Almeida e dos outros artistas, numa cena contemporânea local, urge relatar processos artísticos similares que abrangem a condição ruínosa da cidade e que exploram ainda mais o motivo recorrente da desmaterialização da arte contemporânea a partir de uma aproximação com a vida cotidiana e a brevidade dos processos

culturais e tecnológicos popularizados, tanto para reforçar a prevalência dessa temática por aqui, quanto para demarcar o interesse das instituições, galerias e de uma geração de artistas para esse tipo de problemas e reflexões. Portanto, ir além de citar os espaços onde os dois artistas abordados por aqui expuseram e movimentos sociais com os quais dialogam, como o Direitos Urbanos ou os artistas e coletivos com os quais interagiram (Carga e Descarga, Paulo Bruscky e Daniel Santiago para Márcio Almeida e A Casa Como Convém, Jonathas de Andrade). Na literatura disponível (CAVALCANTI, 2011; COLLIER, 2018), já foi suficientemente destacado o papel do Spa das Artes ou Semanas de Artes Visuais do Recife, para descentralizar, mapear a produção artística, divulgar iniciativas, estimular e consolidar a produção iniciante e independente, ainda fora dos museus e galerias; muitos artistas que interagem com a poética urbana das obras de Márcio e Jonathas começaram a atuar ou a ter mais visibilidade e uma produção mais consistente a partir de articulação promovida neste evento. Além dele, conforme é aventado por Jane Pinheiro (2016), que os museus e instituições que ajudaram a difundir o cânone da arte contemporânea a partir do final dos anos 90, também contribuíram para uma demarcação de um nicho da arte contemporânea. Os dois principais locais que absorveram sobremaneira a trajetória desses artistas que serão abordados aqui, através de um mapeamento do circuito, são o Mamam e a Fundação Joaquim Nabuco. Correlacionando as duas instituições, a partir da década de 2000, é necessário demarcar o papel da direção e curadoria de Moacir dos Anjos no Mamam (2001-2006) e na Fundaj, pela Coordenação de Artes Visuais da Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte (MECA) para a institucionalização da arte contemporânea, conforme foi exposto por Lorena Taulla Vieira (2019, p. 121), o curador foi responsável pela diferenciação em relação do museu em relação às gestões anteriores e em relação tb ao Museu de Arte Contemporânea de Olinda, fundado em 1966. Na Fundação Joaquim Nabuco, Moacir dos Anjos ocupava o cargo de Coordenador de Ação Cultural do Instituto de Cultura da Fundaj desde final dos anos 90 até ser diretor do Mamam e retornando para a instituição após período no museu. Desde então, podemos destacar seu trabalho como curador no projeto Política da Arte, cujo recorte “tem como pressuposto a noção de que mais do que dar visibilidade a imagens, textos e ideias criados em outras partes, a arte é capaz de, a partir dela mesma, desafiar os consensos e acordos que organizam e apaziguam a vida. *Ao embaralhar [grifo meu]* os temas e as atitudes que a cada lugar e momento cabem no campo do possível, a arte aponta para a possibilidade do novo e tece a sua própria política”. O destaque para a arte como conduta, atitude original de embaralhar narrativas, remetendo à postura de documentador ficcional de Jonathas de Andrade, que emprega o mesmo termo para caracterizar sua poética, cabendo mencionar

também o papel da curadoria de Moacir dos Anjos em sua legitimação inicial, uma vez que sua primeira exposição individual foi na FUNDAJ, *Amor e Felicidade no Casamento* (2007), na galeria Baobá da Fundaj Casa Forte, como resultado do Programa Trajetórias<sup>9</sup>, além de ter sido selecionado pelo curador para 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, com o trabalho *Educação para Adultos*, que não esconde seu entusiasmo pelo artista, como já foi evocado. Muitas poéticas próximas às de Jonathas de Andrade foram selecionadas na curadoria de Moacir dos Anjos para ocupação das galerias da Fundaj.

Atendo-me aos folders de divulgação colhidos por mim em visitas de exposições na instituição entre 2012 e 2019, posso destacar algumas palavras recorrentes do pesquisador a respeito dos processos autorais dos artistas selecionados por ele que reforçam as noções de *opacidade, desmanche da certeza, imprecisão, ruínas, fragmentos, vestígios, contra-história, contra-memória, apropriação dos fatos, versões oficiais e revisão/ reflexão histórica e sobre o arquivo colonial, ficção/ ficcionalização*:

“o que lhe interessa é capturar o *caráter fragmentado* e múltiplo dos estímulos visuais que informam a vida urbana [...] a relação próxima de sua obra com a ideia de *opacidade* [...] a própria natureza *ficcionalizada* que desempenha a função da pintura, escondendo e depois parcialmente revelando gente e paisagem” (Política da Arte, 2012 - Melanie Smith); “uma suposta perda da fidelidade na apresentação de situações de conflitos [...] é justamente esse *desmanche da certeza* associada ao registro fotográfico de um fato que torna essas imagens disponíveis para mobilizar olho e pensamento [...] suas versões pintadas, pelas frases de Goya acrescentou à série de gravuras, tornando *opaco* o entendimento do que se passa ali” (Políticas da Arte, 2013 - Desastres da Guerra, Dora Longo Bahia); “A aproximação entre Brasília e Brasília Teimosa é feita, no trabalho de Clarissa Tossin, por meio da *apropriação* de um gesto inaugural do presidente da República: o discurso proferido por Juscelino Kubistchek no momento que inaugurava a nova capital do país” (Residências Artísticas, 2015 - Brasília Teimosa, Clarissa Tossin); “*Imprecisão que desmancha* a pretensão de tudo que quer ter limite claro, que confronta as barreiras duras e que afirma fronteiras como membranas porosas entre dois ou mais territórios - os simbólicos e os físicos [...] Paulo Nazareth não impõe sentidos estanques às situações, imagens e gestos que o afetam” (Residências Artísticas, 2015 - Embondo, Paulo Nazareth); “Nesse sentido, o filme pode ser entendido com o esboço de uma *contra-história* do Brasil, feita de sugestões ou pedaços do que de uma fala escorregada e unificada” (Política da Arte, 2016 - Bárbara Balaclava, Thiago Martins de Melo); “Distanciamento do documental que gera um conhecimento sensível que somente a *opacidade* é capaz de criar

<sup>9</sup> João Domingues, 14 de maio de 2007, *Selecionados Projeto Trajetórias 2007, Recife*: Bettina Vaz Guimarães, Camille Kachani (SP); Jonathas de Andrade (PE); Fabrício da Silva Teixeira Carvalho, Louise Marie Cardoso Granz (MG); Luiz Rodolfo Annes (PR); Milena Lima Travassos (CE); Rodrigo Braga (PE) *Comissão de seleção*: Maria do Carmo Nino (PE), Moacir dos Anjos (PE), e Paulo Venâncio Filho (RJ). Disponível em <https://www.canalcontemporaneo.art.br/saloeseprêmios/archives/001258.html>

[...] Investigação forense que representa pessoa ou fato mais por *vestígios e traços* do que por inequívocas evidências encontradas. [...] Um som que parece vir de um futuro no qual os humanos foram extintos e *tudo rui em efeito cascata*” (Residências Artísticas, 2017 - Luzia, Victor Mattina); “Articula imagens e textos de forma a justamente borrar os limites entre o que foi supostamente vivido por alguém e o que pode ser *ficcional* [...] a partir de *vestígios, traços e sinais de uma mulher* [...] buscar indícios de muitas outras vivências assemelhadas por serem despossuídas do direito de trilhar e narrar suas vidas com autonomia”, “Ana Hupe dedica-se a reunir uma *contra-memória que desmanche o arquivo colonial*” (Residências Artísticas, 2017 - Muito Futuro para uma Só Memória, Ana Hupe); “*Distribuição racista e colonial que não é natural ou dada*, mas fruto de injunções econômicas, políticas e culturais moldadas no curso da história remota e atual. Distribuição desigual de mundos que é responsabilidade da Fundação Joaquim Nabuco entender e contribuir para mudá-la” (Política da Arte, 2018 - Raça, Classe e Distribuição dos Corpos); “Tem-se também constituído como prática frequente no trabalho de Jaime Lauriano a *revisita a objetos do passado* - seja de cunho artístico ou de uso banal - e sua mistura a outros produzidos nos tempos que correm” (Política da Arte, 2018 - Marcas, Jaime Lauriano); “os artistas investigam, fazendo uso de sintaxe audiovisual que *enfraquece distinções entre ficção e documentário*” (Política da Arte, 2019 - Exposição Faz que Vai, Bárbara Wagner e Benjamin de Burca); “A exposição Minas não pretende fazer, através dos trabalhos artísticos e informações nela reunidos, um inventário de causas e consequências dos desastres [...] atividades que, no Brasil e em outros tantos países, *fortemente ligadas à colonização europeia do Novo Mundo* e que, ao longo de cinco séculos, têm gerado riqueza material e provocado *ruína humana*” (Política da Arte, 2019 - Minas, Claudia Andujar, Harun Farocki, João Castilho, Johan Moritz Rugendas, José Rufino, Júlia Pontés, Mabe Bethônico, Pedro David, William Kentridge); “o fato de não existir transparência dos significados e ensinamentos que o contato humano com a pedra gera - “cartilha muda” -, mas, ao contrário, *opacidade* [...] Trabalhos que mais mostram que provam, sugerindo que a arte que realmente conta é uma que frustra e desafia conhecimentos assentados [...] Uma arte que provoca *erosão de certezas*” (Política da Arte, 2019 - Educação pela Pedra, Agrippina Manhattan, Centro de Referência Paulo Freire, Cinthia Marcelle, Jimmie Durham, Jonathas de Andrade, Louise Botkay, Marcelo Moschetta, Oriana Duarte, Paulo Bruscky, Randolpho Lamonier, Soraia de Carvalho, Traplev) [*grifos meus*].

A construção de um olhar específico que permeia tal recorte temático e formal da arte contemporânea no circuito recifense, certamente, deve muito em termos de formação de público a visibilidade ao que é exposto em instituições como o Mamam e a Fundaj. Mas, para além de uma injunção da curadoria de Moacir dos Anjos, que atuou nos dois locais, apresentando e recolhendo no seu acervo esse tipo de obras, a postura de evidenciar produções que trazem essas provocações está longe de ser uma exclusividade dos artistas locais (a maioria dos artistas selecionados não são naturais ou não vivem em Pernambuco ou Recife) e o interesse por uma tendência *ruinosa, opaca, ficcionalizada, pós-colonial e desmaterializada* da arte contemporânea, pode ser encarado como um fenômeno global, uma

vez que trabalhos como *O Peixe*, *Ressaca Tropical* e *Cartazes Para o Museu do Homem do Nordeste*, de Jonathas de Andrade foram adquiridos respectivamente por museus, instituições a nível internacional, como o MoMa, o Tate Modern e o Guggenheim Museum.

A Semana de Artes Visuais do Recife ou Spa das Artes também representou outro momento importante para consolidar institucionalmente um recorte desmaterializado da arte contemporânea e com enfoque na intervenção urbana (CAVALCANTI, 2011; COLLIER, 2018). Segundo o regulamento dos editais das primeiras edições do evento, considerando-se como uma modalidade diversa de salão que distribuía bolsas para artistas selecionados, as chamadas *Semanadas*, divididas em três tipos com valores específicos, 26 Semanadas SPA (trabalhos individuais), 03 Semanadas para atividades de formação, como Oficinas e 03 Semanadas SPA Coletivas (grupos de artistas), nos valores, respectivamente, de R\$ 1.200, R\$ 1.600,00 e R\$ 3.600,00, conforme a edição de 2005<sup>10</sup>. O Spa era promovido pela Fundação de Cultura Cidade do Recife, em convênio com a Sociedade de Amigos do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, contando com o apoio do Ministério da Cultura (FUNDARPE e Representação Regional Nordeste) e do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, com o objetivo de financiar ações artísticas na cidade do Recife. Na edição de 2004, foram concedidos 45 (quarenta e cinco) prêmios de estímulo às artes visuais, para a participação na Semana Spa 2004, em que não se distinguiam artistas individuais de grupos inscritos e selecionados, divididos em: Semanadas SPA/Intervenção Urbana: 40 (quarenta) Semanadas SPA para a produção de intervenções urbanas através de ações artísticas, tais como : performances, exposições, apresentações de vídeo-arte, instalações, grafitti, etc. e Semana SPA/Oficina: e 05 (cinco) Semanadas SPA para a realização de oficinas em artes visuais. Na edição 2006, ganhou o apoio de outras duas instituições voltadas à arte contemporânea no circuito: Instituto de Arte Contemporânea - IAC/UFPE, Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ e Museu Murillo La Greca e em 2007, da do Centro de Formação em Artes Visuais e da Fundação Nacional de Arte - Funarte. De acordo com publicação da página do blog que divulgou a edição de 2005, a novidade da quarta formulação do evento foi a publicação da “ReviSPA”, a revista do SPA, “instrumento de registro para a memória do SPA” e de discussão de questões gerais referentes ao circuito, mantendo-se “as palestras com críticos de renome nacional, bate-papo com artistas, oficinas com profissionais locais e de outros estados, noite performática e intervenções urbanas e exposições (oficiais e paralelas) por toda a

---

<sup>10</sup> <https://blogspa2005.blogspot.com/>

cidade” e o Mapa das Artes Visuais do Recife, “um completo guia das atividades artísticas produzidas na cidade, identificando tanto as realizações propostas durante a semana do SPA, quanto as iniciativas de caráter permanente dos profissionais envolvidos na cadeia produtiva das artes visuais local, sejam artistas ou instituições” distribuído de forma gratuita, durante todo o ano, nos principais pontos culturais e turísticos da capital.

Foi durante a programação do Spa (2002-2013) que Márcio Almeida coordenou (2007-2010) e propôs ações - *Ação/Marcação* (2004), intervenção de registro com GPS das coordenadas geográficas feita no rio Capibaribe, entre as pontes Duarte Coelho e Princesa Isabel, com bandeiras do tipo usado por pescadores para marcar pesqueiros, e a já mencionada *op.cit.#1* (2013), em parceria com Paulo Bruscky, no letreiro do Cinema São Luiz - e Jonathas de Andrade foi selecionado como bolsista (*Recenseamento Moral*, 2007) e como integrante do grupo A Casa como Convém (2009) na performance/ intervenção *Volume Base*, em que esculturas em gesso foram expostas na Praça Dom Vital, Mercado São José, usando como modelo a banca de fôrmas de bolo do *Ismael das Fôrmas* no Mercado de São José, Recife para simular uma fabriqueta que funcionou como loja e também como estande exibidor de esculturas de gesso.

## 01 RUINOLOGIAS DO MODERNISMO<sup>11</sup>: mapeando a ruptura da arte contemporânea

### Reflexões iniciais

Neste capítulo, iremos realizar uma imersão, focada na revisão histórica, buscando mapear continuidades e contrastes entre o modernismo e a emergência da arte pós-moderna ou contemporânea, de modo a propor um entendimento sobre a dimensão de crítica institucional do circuito de arte e a proposição de ruptura com os parâmetros modernistas pelos artistas que assumiram a influência do discurso das neovanguardas a nível local - as vanguardas e movimentos artísticos e culturais de crítica ao legado do modernismo a partir da segunda metade do século XX, segundo os termos de Peter Burger (2017). A releitura pós-moderna crítica do modernismo implicou, principalmente, numa subversão dos suportes e formas tradicionais do fazer artístico e das suas condições institucionais de realização, deslocando o discurso e a proposição de obras materiais prontas para espaços fora dos locais comumente usados até então - o das exposições em museus, galerias e dos colecionadores. Esta tendência, no entanto, foi assimilada pelo mercado em forma de produção de arquivos de artista, mediante emprego das imagens-técnicas (fotografia e audiovisual), como constataram Peter Burger (2017) e Boris Groys (2015). A desmaterialização dos meios expositivos e fechados, com a proposição da arte ambiental e da intervenção urbana, e dos suportes, aparentemente, conduzem os processos contemporâneos a uma dimensão ruínosa, deslocando a preocupação museológica de preservação material das obras para uma documentação dos arquivos e documentos artísticos. A assimilação institucional dos formatos e ideias da arte contemporânea não foi automática, exercendo um papel alternativo de contestação e contracultura em seu contexto emergente (década de 60), especialmente com a implantação do

---

<sup>11</sup> Antes de imergir na discussão, é necessário, porém, delimitar qual o sentido referente à categoria “moderno” que se aplica aos usos do contexto a ser explicitado aqui, quais atribuições semânticas detém o moderno em suas três principais derivações: modernidade, modernismo e modernização, segundo a sistematização sugerida por Jacques Le Goff (1990). Enquanto que *modernismo*, constitui reformas no campo cultural que ilustram uma ruptura com o clássico e com as tradições acadêmicas, e *modernidade*, termo de autoria de Charles Baudelaire, no artigo *Le peintre de la vie moderne*, (1863), que define a necessidade de um reconhecimento para uma especificidade sincrônica cultural e mental do século XIX, de um valor do presente e uma necessária consideração do efêmero no instante eterno e do imediato, que dispensa o antigo, são condições relacionados ao plano simbólico da superestrutura, a *modernização* traduz uma irresistível materialidade econômica através da pujança científica e tecnológica do Ocidente que se impôs aos outros povos. Com a conseqüente aceleração da história produzida pela difusão tecnológica e científica nas sociedades, reforçada pela hegemonia do modo de produção capitalista e ideologia do progresso histórico linear, os três aspectos da condição moderna estão coexistentes. A ideologia do progresso agora conduzindo tanto a ambigüidade entre valorização/ depreciação do antigo e do recente, quanto a tomada de consciência local pelo choque cultural com alteridades geracionais, regionalmente, e culturais, globalmente, produzido pelo ritmo cada vez mais rápido de mudanças impostas pela tecnologia nas esferas de consumo e da comunicação

regime militar no Brasil: a linhagem modernista ocupou espaços institucionais de forma dominante até o final dos anos 90 na cidade do Recife (PINHEIRO, 2016). As disputas de sentidos sobre a natureza dos processos artísticos e seus locais de exibição e enunciação discursiva acompanhou tanto as tendências internas do modernismo com suas vanguardas históricas, quanto o embate modernismo-contemporâneo.

Neste sentido de uma disputa político-cultural sobre os sentidos socioespaciais, sob um contexto de suposta precariedade que estimula uma defesa identitária local, as versões concorrentes para os *modernismos sem entraves* (HUYSSSEN, 2014) encenam uma interpretação local da modernidade em sua relação controversa com a tradição. Na década de vinte, Gilberto Freyre sistematizou uma liderança entre os intelectuais que reivindicavam o pertencimento a uma tradição lusa e colonial enquanto matriz decodificadora da cultura local, de uma cultura “superior” e hegemônica que detém um privilégio de interpretação sobre as culturas subalternas, autóctones e populares, em contraste com Joaquim Inojosa que defendia um Movimento Modernista em Pernambuco, matriz modernista alinhada ao movimento paulista de 1922, absorvendo as vanguardas europeias, a apologia dos avanços tecnológicos e do futurismo, deslocando a ênfase freyreana de um particularismo regional para uma modalidade nacional de relacionamento com o mundo global. A tensão que, de certo modo, anima ainda hoje a contemporaneidade, envolve dialeticamente tradição e modernidade e foi revisitada para além da década de 20, em dois movimentos correspondentes nas décadas de 60 e 90: o embate entre o Movimento Armorial liderado por Ariano Suassuna e, respectivamente, o Tropicalismo pernambucano de Jomard Muniz de Britto e Celso Marconi, a partir de 1968 e o Movimento Mangubeat, articulado por Chico Science, Renato L, h.d. Mabuse, Helder Aragão e Fred 04 a partir de 1991. Sob a influência regionalista do discurso freyreano que elege uma província com herança lusitana enquanto modelo de política cultural, Ariano Suassuna com sua visão armorial defensiva em relação à modernidade e à globalização representou a classe intelectual hegemônica que direcionou a gestão da política pública de cultura, ocupando cargos de secretário de cultura a nível municipal e estadual. A tendência mais sintonizada à modernidade e ao tecnológico que buscou um equilíbrio entre o regional, o nacional e o global foi incorporada pelo movimento tropicalista e o mangubeat, assumindo portanto o lado correspondente ao de Inojosa em seu embate com Freyre, e, por conseguinte, uma fração dominada do campo intelectual e cultural hegemônico até a década de 90.

As propostas culturais de interpretação pela classe intelectual e artística do Recife para a modernização estrutural correspondem aos *modernismos sem entraves*, conforme também a acepção de Huyssen em consonância com a de Le Goff e correspondem ao regionalismo lusotropicologista de Gilberto Freyre, o modernismo futurista pernambucano de Inojosa, o modernismo abstrato (dos Irmãos Rego Monteiro, Montez Magno, Ladjane Bandeira, Aloísio Magalhães) e regionalista (Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres), o modernismo figurativo engajado (Abelardo da Hora, Atelier Coletivo e MCP), o tropicalismo pernambucano de Celso Marconi e Jomard Muniz Britto, o armorialismo de Ariano Suassuna e o manguebeat. Já o reconhecimento de uma especificidade cultural ou uma emancipação do tempo sincrônico para o elemento tradicional, pode ser visto como um apelo de alguns modernistas mais vanguardistas, como na tendência de Inojosa para o futurismo, no modernismo abstrato e nos neovanguardismos assumidos pelos artistas contemporâneos a partir dos anos 1960, como é patente no discurso contrário ao memorialismo do tropicalista Jomard Muniz de Britto. No contexto atual, a dialética entre antigo/ tradicional e moderno permanece em vigor, animando as discussões políticas e estéticas entre os membros da classe artística e intelectual, enquanto herdeiros das tendências modernistas passadas, conciliando de modo tenso estas vertentes de interpretação para o processo de modernização técnica e material da cidade, como irei pontuar por aqui mais tarde. Sobre este ambiente contraditório, vamos mapear a seguir a discussão entre tendências que incorporam ou conciliam mais ou menos o tradicional e o moderno, o que perpassa as linguagens artísticas para além das artes plásticas: o regionalismo, o modernismo abstrato ou engajado nas artes plásticas e na arquitetura, o nacional populismo e o Movimento de Cultura Popular, o tropicalismo e o pós-modernismo nas artes em geral, paradigma que se consolidou posteriormente a partir dos anos 60 e tardiamente no Recife.

### **A tradição figurativa do modernismo engajado: Abelardo da Hora, MCP e o caráter nacional popular**

Durante a gestão da prefeitura por Miguel Arraes, em 1960, o artista plástico Abelardo da Hora foi Diretor da Divisão de Parques e Jardins da Prefeitura e membro do Conselho de Direção do Movimento de Cultura Popular, responsável pela Divisão de Artes Plásticas e Artesanato. Nessa época, em 1962, compôs a série de desenhos em bico de pena, *Meninos do*

*Recife*, retratando a condição de vida miserável de crianças que vivem em mocambos, palafitas em terrenos alagadiços como forma de denúncia social. Essa série composta por 22 desenhos, tornou-se um álbum com tiragem de mil exemplares, dos quais 500 foram queimados pelos militares na Praça do Diário, após a dissolução do MCP em 1964. O artista escondeu os originais que hoje fazem parte do acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam). Outra obra, no formato escultura de bronze, sobre a mesma temática é *Menino de mocambo*, de 1969 (Ver Figuras 01 e 02).



**Figura 01: Meninos do Recife, Abelardo da Hora (1962)/ Fonte: Caixa Cultural Recife**



**Figura 02: Menino do Mocambo (1969), Abelardo da Hora/ Fonte: Caixa Cultural Recife**

Situando essa ramificação do modernismo em Pernambuco, a corrente figurativa precisou se desvencilhar das outras tradições modernistas (regionalista e abstrata), oferecendo um contraponto exemplar a partir da atuação de Abelardo da Hora como articulador de todas as formas de engajamento relacionadas à tradição do modernismo figurativo. A primeira tradição com a qual o modernismo figurativo e engajado precisou se distanciar enquanto projeto político é a do regionalismo proposto por Gilberto Freyre que estava envolvido com uma visão de cultura popular folclorizada e subordinada às classes dominantes, embora o próprio Freyre<sup>12</sup> tivesse aderido ao grupo da Sociedade de Arte Moderna mobilizado por Abelardo. Enquanto estética, procurou se distanciar do experimentalismo formal e da abstração, conforme revela o depoimento do artista José Cláudio (1979) no livro *Memória do Atelier Coletivo*, buscando uma “pintura épica que resultou numa expressão cultural brasileira

<sup>12</sup> José Cláudio (1978) menciona todos os participantes da SAMR no livro *Memória do Atelier Coletivo*: “Da Sociedade faziam parte Augusto Reinaldo, que desenhou o emblema, Lula Cardoso Ayres, Francisco Brennand, Reynaldo Fonseca, Darel Valença Lins, Maria de Jesus Costa, Ladjane Bandeira, os fotógrafos Delson Lima e Alexandre Berzin, cabendo a este um ano depois, quando a presidência passou a Abelardo, dirigir um curso de fotografia dado pela Sociedade no qual saíram muitos fotógrafos, sendo um deles Clodomir Bezerra, o escultor e poeta Waldemar das Chagas, um Moacir amigo de Delson (e que tinha sido muito amigo de Nestor Silva), Abelardo Rodrigues, Tilde Canto e seu marido, o escritor Antonio Franca, Aderbal Jurema, o poeta Carlos Moreira, o engenheiro Manuel Caetano, que desenhava muito e fazia “móviles”, o filho de Aníbal Bruno, Maurílio Bruno, da revista “Resenha Literária” e o seu fundador Permínio Asfora, Edson Régis, que dirigia a revista “Região”, Waldemar de Oliveira, que editava a revista *Contraponto*, todas de literatura e arte, os poetas Craveiro Leite, pai de Paulo Fernando Craveiro, José Gonçalves de Oliveira e Cezário Melo, pintores Eliezer Xavier e Mário Nunes, o escritor Hermilo Borba Filho, Ziembinski – que estava ajudando Hermilo na criação do Teatro do Estudante de Pernambuco – Joel Pontes, José Laurênio, Gilvan Samico, Barbosa Leite, Otávio de Freitas Júnior, Bernardo Ludemir, Geraldo Seabra, Gilberto Freyre, José Teixeira, Otávio Morais.”

procurando-se contrapor-se à influência “cosmopolita” das bienais, sem formalismo e individualismo<sup>13</sup>.” A segunda tradição, longe de ser modernista, é a do cânone classicista e acadêmico da Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP), depois convertida em Escola de Belas Artes da Universidade do Recife (EBAR) e mais adiante na Escola de Belas Artes da UFPE.

Essa tradição surgiu como reação ao modernismo introduzido em Pernambuco, tanto pelos regionalistas, quanto pelos seguidores de Inojosa, assim como em resposta aos eventos de divulgação da arte moderna no ano de 1930. O primeiro foi o Baile Surrealista do Recife, organizado por Percy Lau, Augusto Rodrigues e Luiz Soares, cuja decoração foi feita com rótulos do xarope Santo Antonio, indicado para prisão de ventre, e as cadeiras foram coladas ao teto. Estes três artistas fizeram parte de uma geração de modernistas que, de modo pioneiro, trabalhavam em ateliês coletivos e formaram em agosto de 1933 o Grupo dos Independentes, que recusa os padrões formais da Escola de Belas Artes (recém inaugurada). O grupo era formado por Augusto Rodrigues, Bibiano Silva, Carlos Holanda, Danilo Ramires, Elezior Xavier, Francisco Lauria, Hélio Feijó, Luiz Soares, Manoel Bandeira, Nestor Silva e Percy Lau; foi responsável pela produção do dois Salões dos Independentes ou Salão de Arte Moderna do Recife, o primeiro em 12 de agosto de 1933 na Biblioteca Pública, à Rua do Imperador, hoje Arquivo Público Jordão Emerenciano, e o segundo participando da programação do 10º Afro Brasileiro coordenado por Gilberto Freyre em 1936 na Sociedade dos Empregados do Comércio, na Rua da Imperatriz.<sup>14</sup> Outro evento marcante na época, foi a exposição Escola de Paris no Brasil, no Teatro Santa Isabel, organizada por Vicente do Rego Monteiro. Era uma mostra itinerante que circulou por Recife, Rio de Janeiro e São Paulo com os principais nomes do cubismo e do fauvismo no momento Matisse, Miró, Picasso, Léger, Braque e até Tarsila do Amaral, sendo realizada em colaboração com o crítico e poeta francês Géo-Charles, com quem trabalhou na revista Montparnasse.<sup>15</sup>

A Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP) surgiu por iniciativa de um grupo de professores oriundos de instituições de ensino federais e estaduais ou artistas já consolidados

---

<sup>13</sup> cf. Silva, José Cláudio da *apud* Barbosa (2012, p. 16)

<sup>14</sup> cf. RODRIGUES, Nise de Souza, O grupo dos independentes: arte moderna no Recife-1930. Recife; Editora da Aurora, 2008.

<sup>15</sup> ver o artigo Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930 Moacir dos Anjos Jr. e Jorge Ventura Moraes (1998), disponível em <https://www.scielo.br/j/ea/a/9qDyGFYPMF4gbfmrJ6nGLmC/?lang=pt>

como Murillo La Greca e Fédora do Rego Monteiro Fernandes (irmã de Vicente e Joaquim e esposa de Annibal Fernandes), que integraram o Movimento Pró-Escola de Belas Artes juntamente com, Joel Galvão, Henrique Eliot, Mário Nunes, Bibiano Silva, Euclides Fonseca, Baltazar da Câmara, Henrique Moser e Heitor Maia Filho. O grupo tinha a intenção de, além de fazer contraponto ao modernismo, se alinhar ao programa curricular da Escola Nacional de Belas Artes, ex-Academia Imperial, importando para Pernambuco o cânone acadêmico e neoclássico trazido ao Brasil e para sua capital federal pela Missão Artística Francesa ao Brasil, em 1816, que se baseava nas escolas europeias de modelo vivo e as academias italianas renascentistas e maneiristas. Ou seja, a figuração calculada, geometrizada e cartesiana baseada na perspectiva linear através do ponto vista narrativo atribuído ao espectador e na ilusão tridimensional do quadro, considerada por Martin Jay (2020) como o regime escópico (ou ocular) por excelência da modernidade em detrimento do ponto de vista multifocal e fragmentário do barroco ou o da superfície descritiva e sem hierarquia do olhar dos artistas holandeses do século XVII. A inauguração da EBAP, de modo extra-oficial, foi em 29 de março de 1932, mas a solenidade oficial de abertura da instituição só ocorreu em 20 de agosto de 1932. Inicialmente, a instituição só obteve subvenção estadual e municipal, só sendo federalizada em 1946. Funcionou na Rua Benfca, no.150 até o início dos anos de 1970, quando foi transferida para o Centro de Artes e Comunicação (CAC), da UFPE, oferecendo cursos de Arquitetura, Pintura, Escultura e Gravura, tanto no formato voltado à profissionalização acadêmica, quanto no formato livre, ou seja, sem necessidade de um vínculo escolar específico. De acordo com Raul Córdula (2014), essas atividades foram criadas nos 1950, como oficinas de arte com duração de três anos e contaram com professores modernistas como Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres e foram alunos artistas também modernistas como como Ypiranga Filho, João Câmara. Segundo Niedja Torres (2015, p. 38) a situação da EBAP era precária, com materiais didáticos insuficientes, os professores já atuavam em outras instituições, trabalharam por oito anos de modo voluntário e realizaram várias doações para o acervo da instituição, em dinheiro e em objetos, como livros e obras de arte.<sup>16</sup>

Foi nesse período de transição para a federalização da Escola e oferta de mais recursos, que surgiu uma forma de contestação ao cânone acadêmico, de acordo com a

---

<sup>16</sup> ver a Dissertação de Niedja Ferreira dos Santos Torres (2015), O ensino do desenho na Escola de Belas Artes de Pernambuco (1932 a 1946), Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Artes Visuais, 2015.

pesquisadora supracitada, motivada por inquietação de Abelardo da Hora que foi “estudante da EBAP, em 1939, no curso de Pintura, Escultura e Gravura. Tendo neste mesmo período aulas de desenho com a artista Fédora Monteiro Fernandes. Participou do Diretório Acadêmico da escola nos anos de 1940, sendo eleito presidente.”<sup>17</sup> Mais tarde, junto de um professor da EBAP e modernista do Grupo dos Independentes, Hélio Feijó e da artista Ladjane Bandeira, fundaram a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) em 1948, organização que reuniu um grupo significativo de artistas para além das artes plásticas, mas que encaminhou o exercício modernista e figurativo nesta linguagem com a formação do Atelier Coletivo do Recife, criado em 07 de fevereiro de 1952, funcionando até 1959. A SAMR também foi responsável pelo 4º Salão de Arte Moderna, como continuidade aos salões organizados pelos Independentes que divergiam do modelo acadêmico do Salão de Pintura do MEPE. Participaram do ateliê liderado por Abelardo: Gilvan Samico, Wilton de Souza e seu irmão Wellington Virgolino, José Cláudio, Corbiniano Lins, Celina Lima Verde, Ivan Carneiro, Marius Lauritzen Bern, Anchises Azevedo, Guita Charifker, Ionaldo Cavalcanti, Ladjane Bandeira, Bernardo Dimenstein, Genilson Soares, Armando Lacerda e outros.<sup>18</sup> Inspirados pelo muralismo do pintor mexicano Diego Rivera, a proposta do Atelier Coletivo consistia na representação figurativa das manifestações culturais populares e seus respectivos tipos humanos e costumes, frequentando xangôs, carnaval, festas da religiosidade católica, indo da ilustração de mocambos em terrenos alagadiços para a caatinga. A técnica definida por Abelardo era o desenho por pose rápida que permitia uma imersão cultural nos contextos culturais populares, contrapondo-se às técnicas de modelo vivo em estúdios de ambiente fechado e acadêmico (BARBOSA, 2012).

Como na situação inicial de formação da Escola de Belas Artes de Pernambuco, onde os professores não recebiam remuneração durante oito anos e faziam doações materiais para o exercício das atividades e o acervo da instituição, o Atelier Coletivo enfrentou dificuldades financeiras durante todo o seu período de vigência (1952-1959), dependendo do apoio dos seus membros para bancar o aluguel do espaço, o qual precisou mudar três vezes de endereço por falta de pagamento, e de uma subvenção estatal que Abelardo da Hora conseguiu a partir da SAMR, além da arrecadação dos sócios do grupo e das colaborações conseguidas por capital social de Abelardo com políticos como o prefeito José do Rego Maciel e os deputados estaduais Paulo Cavalcanti e Augusto Lucena, este último irmão de sua esposa, Margarida da

---

<sup>17</sup> ver Torres (2015, p. 57)

<sup>18</sup> cf. Raul Córdula e Lula Couto (2014)

Hora e foi quem mais evitou as consequências das várias prisões de seu cunhado durante o período militar, quando assumiu a prefeitura da capital (ROSEMBERG, 2002). O mercado de arte na época ainda era incipiente, embora recebessem apoio de Abelardo Rodrigues que era colecionador e fiador do espaço.

Além da iniciativa de Abelardo da Hora, preocupado com a formação dos artistas, outros integrantes do Movimento de Cultura Popular organizaram, a partir de 1953, a Escolinha de Arte do Recife, que funciona até hoje<sup>19</sup> fazendo, parte das atividades de extensão da Universidade Federal de Pernambuco, tendo como fundadores Elza Freire, Francisco Brennand, Maria José Baltar, Paulo Freire, Abelardo Rodrigues, Augusto Rodrigues, Aloísio Magalhães, Anita Paes Barreto, Airton Costa Carvalho e Noêmia Varela (ROSEMBERG, 2002, p . 20). Durante os anos 60, portanto no contexto posterior ao Estado Novo (1937-1945), a aplicação institucional do modernismo como arquitetura tropical e sustentável ecológica e economicamente incorporou a defesa freyreana da arquitetura vernacular ou autoconstruída representada pelos mocambos nos anos 30. Articulando uma continuidade da experiência progressista da primeira gestão municipal de Miguel Arraes no Recife, com a criação do Movimento de Cultura Popular em 1961, como governador que assumiu o mandato em 1963, mudou o perfil do Serviço Social Contra o Mocambo (SSCM), escolhendo em fevereiro como presidente do órgão, o arquiteto Gildo Guerra, para promover uma “Política Social do Mocambo”, no intuito de integrar o padrão informal do mocambo ao planejamento urbano oficial. No mesmo mês, o presidente da autarquia contratou o arquiteto Acácio Gil Borsoi para o cargo de Diretor de Construções do SSCM, que propôs o projeto piloto Cajueiro Seco, visando organizar em área próxima os invasores dos Montes Guararapes, adotando como metodologia construtiva a taipa (barro armado) pré-fabricada, mediante o emprego de mão de obra familiar, mutirão ou a auto-ajuda dos próprios habitantes e a disponibilização das construções em um “*loteamento racional e moderno através de quadras e superquadras, demarcadas em lotes populares*”, de acordo com Diego Beja Inglez de Souza (2010, p. 178, grifos no original). No entanto, como será detalhado a seguir, Gilberto Freyre como sujeito barroco permeado por contradições, progressista no campo da

---

<sup>19</sup> A EAR constitui um dos exemplos do Movimento Escolinha de Arte surgida em 1948 em prol da arte educação que propõe uma perspectiva inclusiva para as crianças na linguagem artística, como são os cursos oferecidos pelo espaço em parceria com a extensão da UFPE  
[https://www.ufpe.br/agencia/noticias/-/asset\\_publisher/dlhi8nsrz4hK/content/inscricoes-abertas-para-curso-de-ferias-para-criancas-da-escolinha-de-arte-do-recife/40615](https://www.ufpe.br/agencia/noticias/-/asset_publisher/dlhi8nsrz4hK/content/inscricoes-abertas-para-curso-de-ferias-para-criancas-da-escolinha-de-arte-do-recife/40615)

arquitetura e da ecologia, mas conservador no projeto político e nacional, se opunha ao MCP de Miguel Arraes e apoiou o Golpe civil militar de 1964.

A partir de 1963, se daria o (des)encontro de três visões do modernismo já mencionadas - o regionalismo de Gilberto Freyre, o modernismo figurativo engajado de Ariano Suassuna e Abelardo da Hora e o modernismo experimental da carreira ainda acadêmica de Jomard Muniz de Britto -, o que se sucedeu a partir dos artigos jornalísticos de Gilberto Freyre denunciando a “penetração comunista na Rádio Universidade, referindo-se ao programa do MCP transmitido por esta estação. A contenda ganha maior intensidade quando Gilberto Freyre passa a publicar nos jornais da cidade críticas ao próprio reitor João Alfredo e aos demais professores do SEC/UR.” (VERAS, 2010, p 134). A paranoia instalada por Freyre, obviamente, serviu ao fim de todas essas atividades e ao golpe militar de 1964 que as encerrou abruptamente.

No tocante às artes plásticas, após o encerramento do Atelier Coletivo, o Movimento de Cultura Popular, MCP ainda estimulou muitas atividades de formação de artistas, continuando as práticas do espaço organizado por Abelardo da Hora, desenvolvendo cursos de pintura, escultura e desenho, tendo como professores Guita Charifker e José Cláudio e o próprio chefe da divisão de artes plásticas e artesanato. Além das oficinas, o MCP criou a Galeria de Arte do Recife, inaugurada em dezembro de 1960 com projeto arquitetônico de Acácio Gil Borsoi, localizada na Rua do Sol no canteiro sobre o rio Capibaribe. A exposição de abertura da galeria recebeu obras dos artistas modernistas Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres, Hélio Feijó, Fédora do Rego Monteiro Fernandes, Mário Nunes, Reynaldo Fonseca, Aloísio Magalhães, Francisco Brennand, Corbiniano Lins, José Cláudio, Abelardo da Hora, Anchises Azevedo, Ladjane Bandeira, Wellington Virgolino, Wilton de Souza, Gilvan Samico, Montez Magno, Ivan Carneiro, Francisco Villa-Chan e Adão Pinheiro. A galeria foi destruída em 1966 pela cheia do rio Capibaribe e até 1964 promoveu mostras individuais de Maria Carmem, Guita Charifker e Adão Pinheiro, além de exposições internacionais de arquitetura (Frank Lloyd Wright) e fotografia (Pedro Otero) e nacionais (Estúdio Gravura, SP).

Os artistas egressos do Atelier Coletivo e do MCP, após o golpe militar de 1964, deslocaram suas atividades de formação e criação para a cidade de Olinda, articulando, com o apoio de Adão Pinheiro, que era secretário de cultura e turismo da prefeitura na gestão de

Eufrásio Barbosa. O Movimento da Ribeira formado por Adão Pinheiro, Guita Charifker, José Barbosa, José Tavares, Montez Magno, José Cláudio, João Câmara, Ypiranga Filho, Anchises Azevedo, Roberto Amorim e Tiago Amorim, organizou uma galeria e uma escola de arte no Mercado da Ribeira (ex-local de venda de escravizados) que foi inaugurada em 15 de novembro de 1964, onde era oferecido cursos livres de história da arte, desenho, pintura, entalhe, escultura, baticue e xilogravura<sup>20</sup>. O Atelier da Ribeira foi fechado em agosto de 1965 por denúncias de vizinhos conservadores que se incomodaram com a agitação cultural do Bar Senzala, no subsolo do Mercado. O episódio do fechamento do atelier motivou uma defesa dos artistas e da boemia por Gilberto Freyre no artigo *O Caso da Ribeira de Olinda* no jornal Diário de Pernambuco<sup>21</sup>, a despeito de o próprio ser favorável ao regime militar, fato este que assoma mais uma idiosincrasia no rol de controvérsias do sociólogo. Não satisfeitos com a expulsão do Mercado da Ribeira, no mês seguinte, alguns de seus integrantes, associados a alunos da EBAP, fundaram o ateliê-escola Oficina 154 na Rua São Bento sob este número, reunindo Luciano Pinheiro, Mirella Andreotti, Sylvia Pontual, Cariri, Manuel da Silva, Emanuel Bernardo, Manuel Arruda, Mary Gondim, Olímpio Bonald Neto, Mariza Lacerda e Norma Santos e outros organizaram o Atelier Mais Dez na Rua do Amparo (em menção ao número 164 relativo ao da Oficina) com João Câmara, Anchises Azevedo, Jorge Tavares, Delano, Liêdo Maranhão, Maria Carmem e Vicente do Rego Monteiro, que na época montou seu ateliê individual em Olinda e substituiu Adão Pinheiro no cargo de secretário de turismo e cultura pela prefeitura. Outros ainda montaram o ateliê Galeria Sobrado 7, contando com Petrúcio Nazareno, Marcos Cordeiro, Olímpio e Zenaide Bonald, Norma Santos, Mary Gondim, Ricardo Pessoa, Jean Vargês e Manuel Arruda. Outro grupo atuante nos anos setenta que vale ser mencionado é o Atelier Coletivo de Olinda, que reuniu interessados em realizar pinturas ao ar livre, dentre os quais estão José Cláudio, Guita Charifker, Luciano Pinheiro e depois Gil Vicente, Eduardo Araujo e o colecionador Giuseppe Baccaro que empresta sua residência para abrigar o movimento (ROSEMBERG, 2003; CAMPOS, 2016).

Em 1974, João Câmara, um dos artistas do Movimento da Ribeira, funda em companhia de Delano um ateliê de gravura, onde instalam uma prensa litográfica, na Rua dos Guaianases, Bairro do Campo Grande (Recife) que é transformada em espaço de criação

---

<sup>20</sup> cf. Rosemberg (2003)

<sup>21</sup> cf. Gilberto Freyre, *Jornalista: Uma Bibliografia*, Organizadoras: Lúcia Gaspar Virgínia Barbosa, “O caso da Ribeira de Olinda”. 8 ago. 1965. p. 4. Comentários acerca do problema surgido com o funcionamento do bar Senzala, no Mercado da Ribeira, em Olinda.” página 155, disponível em <https://www.fundaj.gov.br/images/stories/biblioteca/inventarios/gilbertofreyre.pdf>

coletivo em 1979 como Oficina Guaianases de Gravura que teve cerca de cem sócios como José Carlos Viana, Liliane Dardot, Luciano Pinheiro, Gil Vicente, Tereza Costa Rêgo, Petrônio Cunha, Marcos Cordeiro, Maria Carmem, Mariza Lacerda, José de Moura, José Patrício, Alexandre Nóbrega, Piedade Moura, Pérside Omena, Maria Tomaselli, Dulce Lobo, Samico, Maurício Silva, José Paulo, Maurício Castro, Amélia Couto, Francisco Neves, Luciano Pinheiro, Guita Charifker, Flávio Gadelha. Em 1981, a Oficina Guaianases é transferida para o Mercado da Ribeira até ter seu acervo doado para a UFPE, onde segue funcionando no CAC (CAMPOS, 2016).

Outro desdobramento do MCP, centralizado na figura de Ariano Suassuna, foi o Movimento Armorial. Ariano era membro da divisão de teatro do conselho dirigente desse movimento e ação institucional, junto de Hermilo Borba Filho e Luiz Mendonça organizavam também o Teatro Popular do Nordeste. O Movimento Armorial representou uma articulação estética, política e ideológica que visava converter as referências populares em composições eruditas de forma plural em várias linguagens artísticas: visuais, plásticas, musicais, cênicas, gráficas e literatura. Os temas predominantes na linguagem armorial eram derivados da matriz ibérica da cultura sertaneja nordestina e do aspecto medieval presente na xilogravura das capas dos cordéis e também da estética dos brasões das armas familiares que remete aos reinados. Dentre os artistas visuais armoriais estão Gilvan Samico, Aluísio Braga, Romero Andrade, Alexandre Nóbrega, Miguel dos Santos, Bernardo Dimenstein, o próprio Ariano e seu filho Manuel Dantas Suassuna. A musicalidade armorial estava associada à moda de viola, como oposição à sonoridade estrangeira plugada da guitarra elétrica que, neste contexto, estava sendo propagada inclusive pelos tropicalistas e pelo frevo eletrificado de Caetano Veloso, *Atrás do Trio Elétrico*, em 1969 e também envolvia a transposição de ritmos e sons populares (pífanos, aboios, cocos) para a música de câmara e orquestra (CÓRDULA, 2014; TELES, 2003).

A maioria desses artistas plásticos envolvidos com o Atelier Coletivo, o MCP e os ateliês de Olinda manifestaram uma linguagem figurativa com representação da figura humana ou da paisagem, com exceção do movimento experimental e abstrato presente nas obras de Montez Magno, Raul Córdoba, Maria Carmen e Ypiranga Filho e Vicente do Rego Monteiro (CAMPOS, 2016, p. 13). Nos anos 80, com a abertura política e a redemocratização, essa produção engajada que retrata problemas e motivos populares e relacionada à linguagem modernista figurativa só seria retomada na década de 80 com o

retorno de Miguel Arraes do exílio e o surgimento das brigadas artísticas, especialmente com a Brigada Portinari, a partir de obras de artistas que atuaram em clubes de gravura como a Oficina Guaianases ou que tinham seus ateliês em Olinda, como Tereza Costa Rêgo e Luciano Pinheiro. Esse contexto representa uma fase de transição com a volta à pintura, um método tradicional de expressão plástica, mas em contexto não convencional (espaço público), exercendo uma função social de cunho político e promovendo candidatos em campanhas eleitorais. Raiza Cavalcanti (2012, p. 38) reforça que os anos 80 testemunharam a “ascensão da figura do curador como agenciador de obras para o mercado. Inserida na lógica de compra e venda de produtos, a arte perdeu muito do sentido combativo das décadas anteriores (...) [e] serviu como forma de difusão de ideias de partidos políticos e se tornou um veículo de campanha”. No entanto, Joanna D’Arc de Souza Lima (2011) atesta que os murais da Brigada Henfil, a partir de 1986, já com a redemocratização, apresentavam estilos autorais mais heterogêneos e um distanciamento em relação aos temas populares, justamente por serem propostos por artistas mais alinhados à arte contemporânea do que ao figurativo engajado.

As brigadas muralistas, inicialmente no contexto de abertura da ditadura, podiam fazer campanha para os candidatos do único partido de oposição permitido na época, o MDB e mesmo assim tendo suas propagandas políticas limitadas pela Lei Falcão, nº 6.339, de 1º de julho de 1976, proposta pelo então Ministro da Justiça, Armando Falcão. Segundo a dissertação da historiadora Elizabet Soares de Souza (2012), a Brigada Portinari criou murais artísticas para fazer propaganda política apoiando dois candidatos para governador pelo PMDB, na época, respectivamente em 1982, para Marcos Freire e, em 1986, já com a redemocratização, na campanha para Miguel Arraes. Nestes dois momentos, desdobraram-se outras brigadas a partir da Portinari, associadas aos principais partidos políticos PMDB (de oposição) e PDS (de situação) em 1982: “[com o] PMDB, estavam “Olinda Somos Nós”, “Amar Olinda”, “Gregório Bezerra”, “Os Trombadinhas de Cristina”. “Brigada Cor de Rosa”, “Egídio Ferreira Lima”, “Miguel Arraes” e “Arthur Lima Cavalcanti”. Apoiando o PDS, “Lula Cardoso Ayres e Sylvia Pontual” (SOUZA, 2012, p. 65). Embora houvesse mais possibilidades para experimentações a partir da redemocratização em 1986, da qual surgiram outras brigadas para além da linguagem das artes plásticas, formadas por atores, poetas, cordelistas e músicos, como na Brigada Pernambuco Cantando Para o Mundo, e por humoristas na Brigada Barão de Itararé.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Elizabet Souza (2012, p. 83);

### Tradição de ruptura pelo modernismo abstrato e o caráter experimental

Transcender ao programa regionalista como figuração de temas locais e acompanhar as vanguardas artísticas internacionais, assumir uma linguagem experimental a despeito dos temas retratados, sem ter a preocupação da representação descritiva e referencial do mundo cotidiano ou sem exercer uma técnica artística ou modalidade escrita convencional e acadêmica. Estas asserções podem resumir as orientações inerentes ao modernismo abstrato que tanto se desdobrou do regionalismo freyreano, quanto do modernismo alinhado ao eixo Rio-São Paulo de Joaquim Inojosa. Do lado regionalista, artistas plásticos que flertaram com a abstração formal estão Vicente do Rego Monteiro, Joaquim do Rego Monteiro, Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres. A apreciação crítica sobre os irmãos Rego Monteiro, e a colaboração e influência mútua em Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres constituem um encaminhamento do próprio Gilberto Freyre tanto para um reconhecimento de si e dos primeiros como os verdadeiros introdutores do modernismo em Recife pelo contato direto que tiveram com as vanguardas europeias e não por mediação de Rio de Janeiro e São Paulo<sup>23</sup> e de, quanto para uma ampliação do programa regionalista nos anos 40, quando Cícero Dias flerta com a abstração geométrica das cores e frutos regionais e em seus cinco painéis abstratos<sup>24</sup> (FIG. 0) da Secretaria da Fazenda de Pernambuco inaugurados em 1948, o que promoveu uma “abertura das teses regionais de Freyre projetando-as para além da figuração e das lógicas identitárias. Não parece difícil perceber como o movimento do pintor rumo à abstração anteciperia o percurso de Freyre na direção da ecologia social” (DINIZ *et al.*, 2016, p. 20)



**Fig 03: Painel abstrato Engenho de Cana de Açúcar, Cícero Dias, SEFAZ-PE (Fonte Recife Arte Pública)**

<sup>23</sup> ver Souza Barros 1985, p. 153

<sup>24</sup> <http://www.recifeartepublica.com.br/obras/obra/Painis-Abstratos-1948/80>

Do lado de Joaquim Inojosa, a atitude plástica e literária de artistas (Jorge Barradas, pintor português) e escritores locais (Austro Costa, Benedito Monteiro, Honório Monteiro, Raul Machado) aliada aos paulistas/cariocas que foram divulgados por ele nos anos 20, flerta inicialmente com a representação de temas urbanos, da tecnologia e velocidade típicos do futurismo, ao contrário da ênfase ruralista e colonial dos regionalistas, sem haver um programa estético abstrato diretamente vinculado, mas sim uma preparação para a segunda fase do modernismo voltada para identidade nacional brasileira, como fica evidente na palestra *O Brasil brasileiro*, realizada em Moreno em 8/08/1925 e publicada como plaquete pelo Jornal do Commercio e o texto *Modernismo e Ação*, de Mário de Andrade, também publicado um pouco antes pelo Jornal do Comércio em 24/05/1925. A brasilidade é o conceito-chave dessa fase e não o localismo reforçado pelos regionalistas, sem necessariamente ser um programa estético formal, figurativo ou abstrato (AZEVEDO, 1984).

Essa defesa de uma brasilidade associada a uma liberdade expressiva e formal, antecipou um desejo de integração a um circuito nacional de arte contemporânea que só viria a se consolidar a partir dos anos 90. Segundo Jane Pinheiro (2016), a geração de artistas que atuaram no Recife durante os anos 90 reivindicava um pertencimento a uma tradição pernambucana de ruptura no campo artístico, em detrimento de uma tradição figurativa pela qual o estado era reconhecido pela crítica de arte brasileira. Um dos motivos alegados pelos artistas para sua articulação em coletivos investigados pela pesquisadora foi, justamente, a rejeição daqueles que propunham uma linguagem experimental e universalista e a inserção de artistas cujas poéticas estavam alinhadas a um programa representativo de temas nordestinos por uma exposição coletiva nacional que pretendia fazer um levantamento da produção de arte contemporânea de artistas brasileiros. Contrastando um *regionalismo emblemático*, preocupado com caricaturas de temas tradicionais nordestinos em relação a uma *contaminação cultural* pela cultura local que a supera mediante poéticas individuais dos artistas, a autora referida chama atenção para o fato de que a geração de artistas pesquisada por ela (Grupo Camelo, Carga e Descarga e Betânia Corrêa de Araújo) começava a ser reconhecida institucionalmente pela ação de algumas instituições recentemente criadas na época (Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães/ MAMAM, Instituto de Arte Contemporânea/ IAC) ou sensibilizadas (Coordenadoria de Artes Plásticas da Fundação Joaquim Nabuco/FUNDAJ) para a formação local de um circuito de arte contemporânea antenada com a produção nacional. O que também casou com o chamado efeito mangue gerado pelo movimento manguebit que despertou o interesse do eixo Rio-São Paulo para a

produção artística pernambucana, para além das músicas das bandas que estavam em evidência na cena (PINHEIRO, 2016, p. 155).

Outro segmento constituinte dessa tradição de ruptura com o regionalismo figurativo, foi o da experimentação gráfica, cujos principais articuladores foram Vicente do Rego Monteiro e Aloísio Magalhães, quando, nos anos 50, estimularam a criação de obras para além dos suportes tradicionais da pintura, escultura e desenho, utilizando em suas composições artísticas carimbos, xerox, vídeo, fotografia, livro de artista, monotipias e performance. Além das técnicas diversificadas, uma ampliação do campo disciplinar para as linguagens da literatura e o design promovida pelas editoras *La Presse à Bras* (1948-1947) organizada por Vicente do Rego Monteiro e *O Gráfico Amador* (1954-1961) por Aloísio Magalhães, cuja influência sobre o campo da arte experimental é reconhecida por um dos artistas mais profícuos da cena, Montez Magno, pelo uso das monotipias com materiais inusitados, encaminhando-o para a pintura gestual. Outros artistas que foram influenciados por estes dois artistas ou alimentaram o mesmo tipo de poética, para além de Montez Magno: Ladjane Bandeira, Ypiranga Filho e a dupla Paulo Bruscky e Daniel Santiago, o poeta e engenheiro Joaquim Cardozo e José Cláudio em sua pesquisa com carimbos (DINIZ, 2014).

O contexto histórico da passagem da década de 50 para a de 60 representou um período de transição para uma situação na qual os intelectuais e artistas detentores de uma cultura de esquerda participavam dos quadros oficiais do governo e da elaboração da política cultural que incorporava uma visão sobre a identidade nacional-popular, para uma posição subalterna e associada à sociedade civil, a partir do golpe civil-militar de 1964. Outra condição relativa a esta transição, refere-se à mudança de perfil estético e expressivo que configurou o modernismo: a emergência de uma retomada de proposições vanguardistas do surrealismo, dadaísmo e do construtivismo visando a integração da arte com a vida cotidiana, incorporando objetos de uso diário e tecnologias, assim como promovendo uma crítica institucional do lugar da própria arte como campo especializado formado por galerias, museus e mercado. O deslocamento da obra “acabada” nos suportes tradicionais da escultura e da pintura de cavalete para um processo de arte ambiental que provoca a participação do espectador, repercutiu no Brasil a partir do questionamento da herança construtivista racionalista pelos neoconcretistas, os quais pretendiam reabilitar uma dimensão expressiva, subjetiva e fenomenológica na arte. O programa neoconcretista em sua forma mais radical, assumida por Hélio Oiticica, propunha uma contradição interna na fusão do construtivismo

com o dadaísmo, conciliando uma matriz funcional dos objetos planejados para uso cotidiano, com uma negatividade crítica que questionava o próprio compromisso com a representação das formas referenciais da realidade. A Nova Figuração ou Nova Objetividade, defendida pelo artista, visava deslocar os usos triviais do cotidiano, criando uma figuração não representativa de objetos usuais que adquirem sentidos totalmente outros e abstraídos, ou mesmo despertando sensibilidades para processos imersivos para além do uso corrente do objeto, propondo ambientes chamados Penetráveis, dentre os quais, está a obra Tropicália, exposta em abril de 1967 na mostra Nova Objetividade Brasileira realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em abril de 1967. A obra Tropicália consiste num ambiente labiríntico composto de dois *Penetráveis*, *PN2 (1966) - Pureza É um Mito* e *PN3 (1966-1967) - Imagético*, que reúnem plantas, piso com areia, araras, poemas-objetos, Parangolés (mantos para interagir com os visitantes) e um aparelho de televisão, tudo como parte da proposta de uma antiarte ambiental que convida o espectador a se tornar participante por meio de vivências, que, segundo o artista carioca, evocam a sua experiência com as favelas no Morro da Mangueira (Rio de Janeiro, RJ): "o ambiente criado era obviamente tropical, como num fundo de chácara e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo pisando na terra. Esta sensação sentira eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar pelas 'quebradas' de Tropicália, lembra muito as caminhadas pelo morro"<sup>25</sup>.

Neste contexto de emergência pós-neoconcretista com bastante evidência para os processos criativos de Hélio Oiticica, o crítico Mário Pedrosa no artigo "*Arte Ambiental, arte pós-moderna, Helio Oiticica*." publicado em junho de 1966 no jornal *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro),<sup>26</sup> foi um dos primeiros a reconhecer a especificidade dos seus trabalhos neovanguardistas, que ultrapassavam as tendências artísticas internacionais (Arte Povera, Pop Art, Arte Conceitual, Novo Realismo, Situacionismo, etc.) e consolidava o direcionamento para um pós-modernismo nas artes, ou seja uma superação dos suportes expressivos modernistas e do grande divisor modernista Alta Cultura/Cultura de Massas<sup>27</sup>, e que, ao mesmo tempo, desenvolvia algumas das formulações vanguardistas do modernismo:

---

<sup>25</sup> TROPICÁLIA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>. Acesso em: 26 de julho de 2021. Verbete da Enciclopédia.

<sup>26</sup> ver BRAGA, Paula. Os anos 1960: descobrir o corpo In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). Sobre a Arte Brasileira. Da Pré-História aos Anos 1960. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes; Edições SESC-SP, 2014, p. 294-323.

<sup>27</sup> Sobre o grande divisor do modernismo ver HUYSSSEN, Andreas (1997)

dadaístas, construtivas e a antropofagia de Oswald de Andrade. A síntese representada pela obra *Tropicália*, que assumia uma posição provocativa que refletia as inquietações culturais e políticas da época, inspirou a composição de uma canção homônima de Caetano Veloso, o qual foi um dos articuladores do Tropicalismo, como movimento cultural e artístico para além da linguagem das artes visuais e para além do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, vindo a repercutir no Recife. A circulação dessas ideias estimulou a produção de dois manifestos tropicalistas publicados em 1968, o primeiro assinado por Jomard Muniz de Britto<sup>28</sup> e o segundo<sup>29</sup> em companhia de Aristides Guimarães (PE), Alexis Gurguel (RN), Anchieta Fernandes (RN), Caetano Veloso (BA), Carlos Antônio Aranha (PB), Celso Marconi (PE), Dailor Varela (RN), Falves da Silva (RN), Gilberto Gil (BA), Marcus Vinícius de Andrade (PB), Moacyr Cirne (RJ) e Raul Córdula Filho (PB). A ideia geral contida nesses manifestos, em convergência com as formulações de Hélio Oiticica e do crítico Mário Pedrosa, é um papel de questionamento da posição vanguardista da arte diante de um contexto de atraso cultural, provincianismo, conservadorismo, reforçando o dito subdesenvolvimento do país e sua inserção numa situação política autoritária que se fecharia ainda mais em breve com o Ato Institucional Nº 5, decreto que vigorou entre 13 de dezembro de 1968 a dezembro de 1978 e que impôs o recesso dos poderes legislativo e judiciário. A tendência geral no Tropicalismo é considerar a arte como um “exercício experimental da liberdade” (Mário Pedrosa) e negar toda a possibilidade de ortodoxia, purismo estético, sectarismo político doutrinário ou de isolamento cultural, incorporando a antropofagia oswaldiana, assim como explicitado pelo próprio Hélio Oiticica, “consumir o consumo”, “trabalhar com ambivalências” e em “confronto crítico” com a realidade precária do “subdesenvolvimento, da falta de memória, de um caráter (essencialista) brasileiro” ou com a abundância de referências estrangeiras num contexto de crescente massificação e internacionalização (ZILIO, 1983). A confluência de ideias dos manifestos tropicalistas nordestinos com as ideias de Oiticica fica bastante evidente quando este último faz um apelo pelo “novo”, “a invenção”, por “uma posição crítica, universal, permanente e o experimental (como) elementos constitutivos” conclamando para o esquecimento dos saudosismos em *Brasil Diarreia* (1970)<sup>30</sup>, escrevendo CHEGA DE LUTO DO BRASIL (em caixa alta) e condenando como o maior inimigo nacional o “moralismo quatrocentão (de origem branca, cristã-portuguesa) - brasil paternal (sic) - o cultivo dos “bons hábitos” - a super autoconsciência - a prisão de ventre nacional” (OITICICA, 1973, p. 150).

---

<sup>28</sup> <https://outroscriticos.com/manifesto-tropicalista-porque-somos-e-nao-somos-tropicalistas/>

<sup>29</sup> <https://outroscriticos.com/ii-manifesto-tropicalista/>

<sup>30</sup> Oiticica, Hélio. *Brasil diarreia*. In: Gullar, Ferreira (coord.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1973. p.147-152.

Retomando a questão já esboçada acerca do luto transformado em contestação artística, política e lúdica, após o recrudescimento do regime militar, no Recife, alguns artistas como Montez Magno, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Ypiranga Filho, Unhandeijara Lisboa, Sílvio Hansen e Jomard Muniz de Brito continuaram acionando as tendências mundiais da arte conceitual em associação com as proposições tropicalistas, seja realizando filmes em película super-8, intervenções urbanas ou atuando em formatos multimídia (usando desde classificados de jornal até fax, fotocopiadoras, radiografia e eletroencefalograma) como Paulo Bruscky, que estava conectado com uma rede mundial de artistas, através da arte correio, e com o coletivo internacional Fluxus. É neste contexto de resistência política, lúdico e lutuoso, de “trabalhar com a ambivalência e a precariedade”, que se insere, por exemplo, *Arte Cemiterial* (1971), uma ação de happening/ performance/intervenção urbana, convertida em registro como vídeo-arte no formato super 8<sup>31</sup>, de Paulo Bruscky, que propôs um cortejo fúnebre para o enterro de sua exposição, fazendo uso de santinhos de falecimento, cujo texto comunicava o seguinte: “A família Bruscky convida para o enterro da exposição do seu querido filho, primo, irmão, neto e amigo, Paulo Bruscky, a realizar-se no dia 16/10/1971. O féretro sairá da Galeria da Empetur, Avenida Conde da Boa Vista, 765, em direção ao aterro da rua da Aurora, onde será sepultado às 10h. (ver imagem abaixo)” (CAVALCANTI, 2016, p. 130). A abertura da mostra individual de Bruscky em 16/10/1971 na sede da Empresa de Turismo de Pernambuco (Empetur), foi censurada pelos militares, sendo o artista intimado a prestar esclarecimentos com a Polícia Federal, devido ao tom subversivo e irônico da mostra, além de burlar a proibição do regime para o ajuntamento em espaço público. Porém, o artista arregimentou amigos para promover um enterro simbólico da ditadura numa faixa de areia do Rio Capibaribe próxima à Ponte Princesa Isabel na Rua da Aurora, no dia seguinte.

---

<sup>31</sup> Este vídeo está presente no canal do artista no youtube <https://www.youtube.com/watch?v=AqvEYbOAKPw>. Na página, lê-se o seguinte: “Filme documentando uma exposição individual de Paulo Bruscky na galeria da Empetur, no Recife, em 1971, quando lançou a Xerografia e a Arte Cemiterial com um happening, 4’18”, p/b, mudo, 16mm (foi feita uma cópia em super-8 e VT-VHS), 1971.”

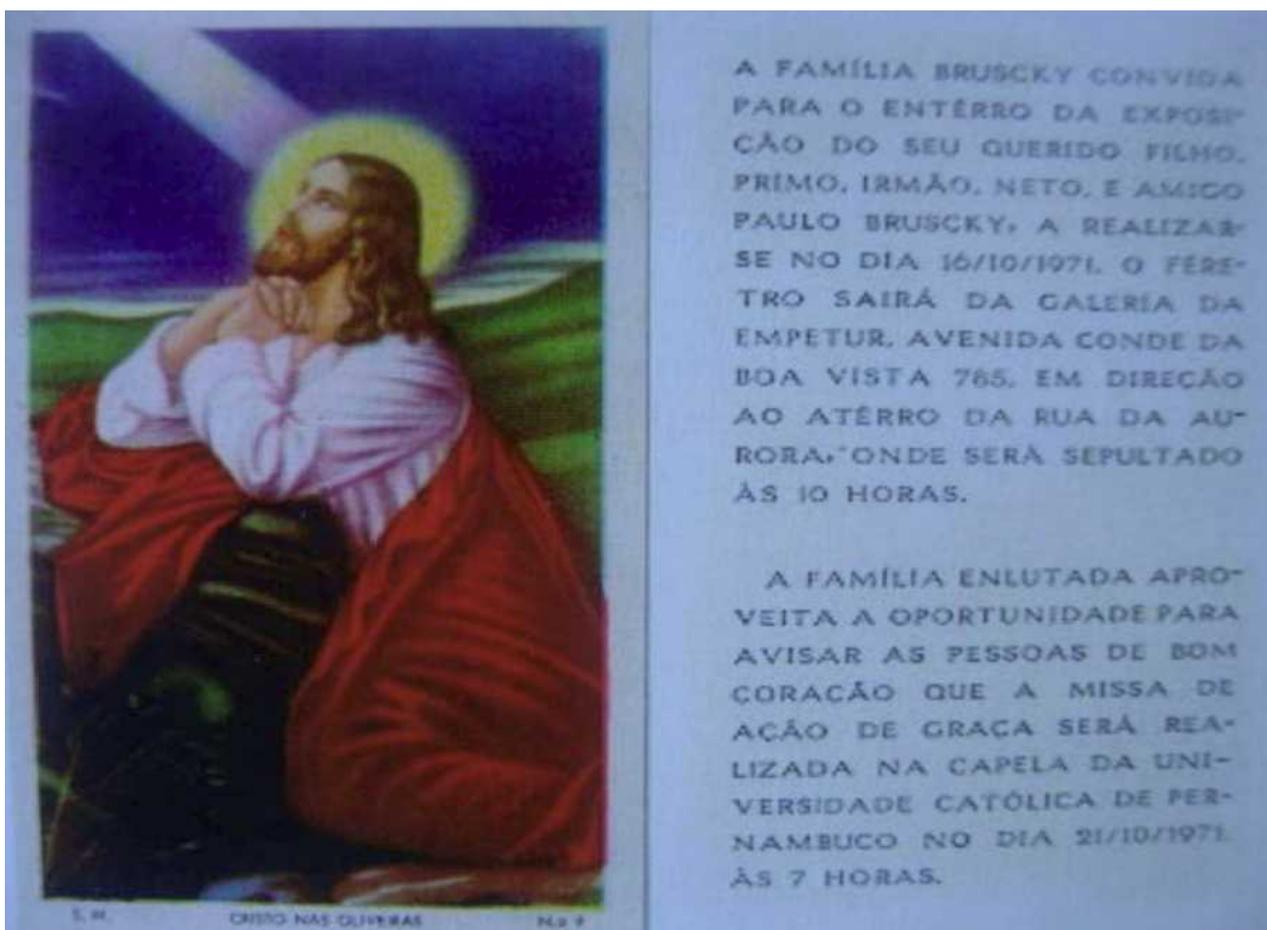
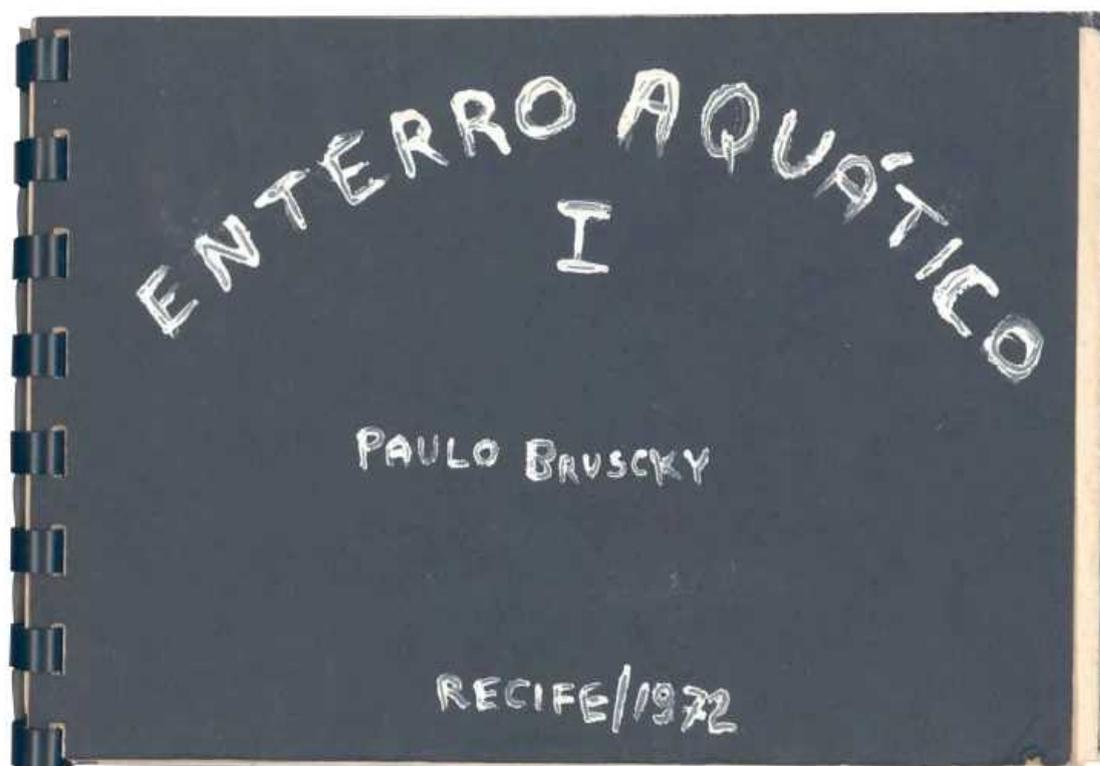


Fig 04: Arte Cemiterial (Fonte: Acervo Paulo Bruscky)



Fig 05: Arte Cemiterial (Fonte: Galeria Nara Roesler <https://nararoesler.art/exhibitions/108/>)



**Fig 06: Enterro Aquático I (Fonte: Galeria Nara Roesler)**

Para além de Arte Cemiterial, a questão da relação ambivalente do luto/luta com a cidade do Recife é bastante evidente na obra de Bruscky. Como a provocação suscitada pela performance Situação T/T do artista lusobrasileiro Artur Barrio, que lançou, em um córrego de Belo Horizonte-MG, trouxas ensanguentadas com trouxas ensanguentadas que continham lixo, restos de ossos e carne apodrecida para evocar os corpos dos desaparecidos políticos na ditadura, em 1972, Paulo Bruscky e Daniel Santiago lançaram um caixão com a inscrição ARTE sobre as águas do Rio Capiberibe, *happening* que denominaram de Enterro Aquático I, ação que provocou celeuma e reuniu uma multidão até o caixão ser removido pelo Corpo de Bombeiros. A ação foi repetida em 1973, como “Enterro Aquático II”, desta vez utilizando um caixão infantil<sup>32</sup>. A repercussão dessas ações proporcionou aos artistas diversas apreensões policiais, como o seu parceiro no circuito audiovisual em super 8, Jomard Muniz de Britto, com pelo menos quatro filmes (1977 - Poesia viva; 1980 - Exercícios; 1981 - Primeira Exposição Internacional de Art-Door; 1982 - II Artdoor). Jomard foi preso por 20 dias numa cela localizada no Forte das Cinco Pontas, acompanhado de Gregório Bezerra, em

<sup>32</sup> ver o artigo Paulo Bruscky e a Liberdade De Olhar de Ana Lúcia Mandelli de Marsillac (2011). Disponível em [http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/ana\\_lucia\\_mandelli\\_de\\_marsillac.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/ana_lucia_mandelli_de_marsillac.pdf).

1964 e teve seus cargos como docente na UFPE e UFPB cassados pelo regime militar, respectivamente, em 1964 e 1969, devido ao seu envolvimento com a extensão universitária organizada por Paulo Freire. Paulo Bruscky também foi punido pelos militares, principalmente por suas atividades artísticas de intervenção urbana e foi preso três vezes (em 1968, pela participação na passeata dos cem mil, em 1973 pela exposição coletiva promovida no prostíbulo Chanteclair e em 1976, ao organizar juntamente com Daniel Santiago a Exposição Internacional de Arte Correio no prédio dos correios em Recife).<sup>33</sup>

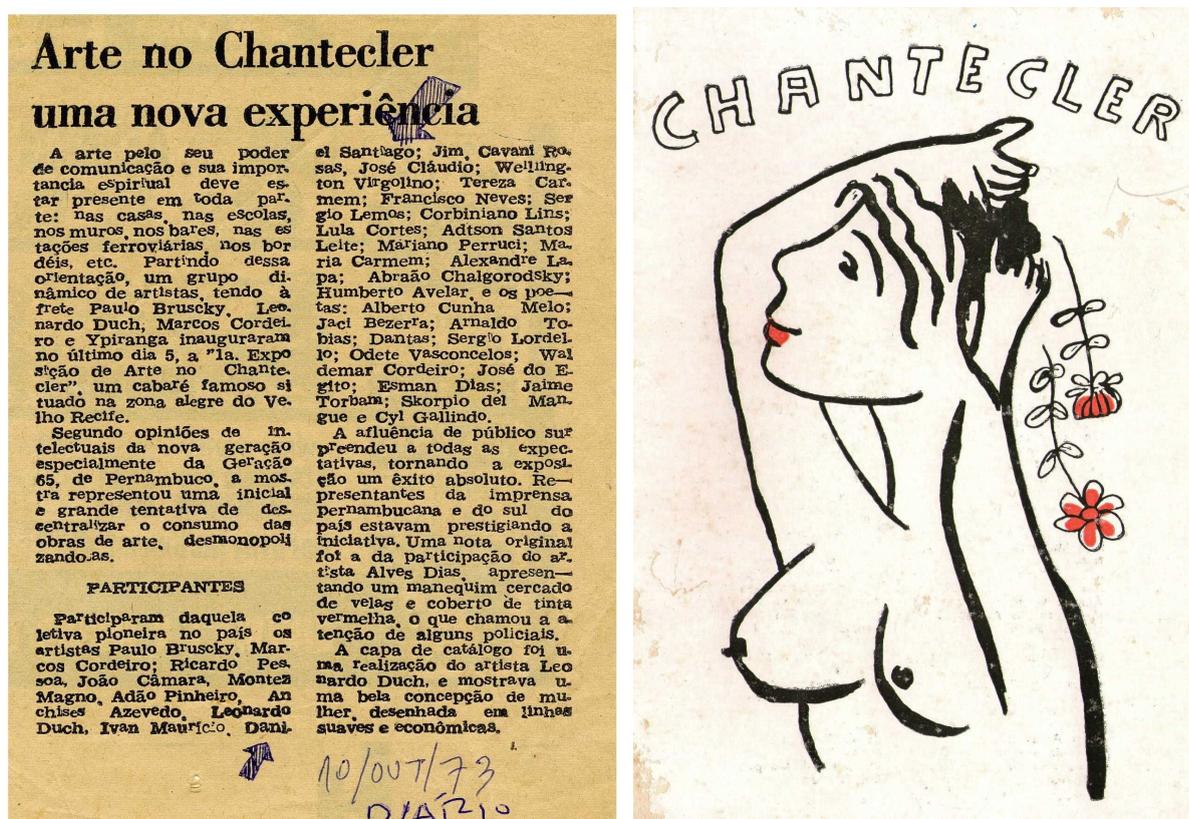


Fig 07: Exposição no prostíbulo Chanteclair (Fonte: Daniel Santiago)

## Reflexões finais: trabalhar com a ambivalência e a precariedade

Retomando o argumento principal deste trabalho, o que sugiro como relativizar a dimensão da ruína ou desruinar os processos artísticos envolve também “trabalhar com a ambivalência e a precariedade”, conforme sugeria Hélio Oiticica e assumindo um distanciamento lúdico e de denúncia/contestação em relação ao contexto trágico de

<sup>33</sup> Segundo informações de Cristiana Tejo (2002, p. 35) e em entrevista concedida a mesma na Revista Fundamento em 2016, disponível em <https://revistafundamento.wordpress.com/2017/09/03/paulo-bruscky/>

autoritarismo vivenciado na época, como pode ser vislumbrado em Paulo Bruscky. Assumir outros sentidos “ambivalentes”, além de incorporar o inacabamento da ruína, convergente com a dinâmica processual da arte contemporânea, permite uma abertura e potencialidade na poética da ruína, a partir da qual coexistem luto (como pode se perceber em Enterro Aquático e Arte Cemiterial) e luta. Como será visto no próximo capítulo, o legado de trabalhar com ambivalências e os questionamentos que relativizam os sentidos acabados da história, estão presentes nos trabalhos de Jonathas de Andrade e Márcio Almeida.

Apesar de estar investido num programa da arte contemporânea, trabalhar com a ambivalência e a precariedade não é uma exclusividade dessa tendência estética. Tanto na tendência modernista, quanto na contemporânea, a posição dos artistas e o incentivo à produção, podiam estar submetidos à perseguição política ou escassez de recursos. No Recife, enquanto situações representativas de institucionalização, também em termos de descentralização do circuito de arte, o Movimento de Cultura Popular está para o modernismo nos anos 60, como o SPA das Artes está para a arte contemporânea na primeira década de 2000. A precariedade estrutural das condições políticas e econômicas para autossustentabilidade da atividade artística era driblada pelos modernistas e pelos contemporâneos, através da associação em coletivos de arte, como o Atelier Coletivo e os grupos que começaram a se articular a partir das brigadas muralistas (Quarta Zona de Arte, Carasparanambuco, Formiga Sabe que Roça Come etc. cf. LIMA, 2011). A precariedade ruínosa da arte contemporânea, no entanto, ultrapassa a da adversidade política e econômica, e incide na fragilidade das formas e suportes, como pode ser constatado com a sua assimilação institucional posterior. Outra questão comum - e não resolvida - entre os artistas visuais do modernismo e do contemporâneo, trata-se da adoção da referência da cultura popular e subalterna como motivo de representação das obras (a técnica da pose rápida para os modernistas) e como apropriação de meios expressivos e objetos cotidianos (o mocambo para o MCP, os santinhos para Paulo Bruscky). O popular como inspiração dos trabalhos artísticos, assim como a evasão do meio acadêmico e deslocamento para o espaço citadino - o retrato para os modernistas, a intervenção urbana para os contemporâneos - são elementos que repercutem até hoje na obra dos artistas assinalados e serão tratados no capítulo seguinte.

**02 - Trópicos de Cura: poéticas da ruína sobre a contradição modernista no contexto geopolítico das cidades**



**Fig 08: Projeto de abertura de uma casa, como convém (Exposição Ressaca Tropical, 2009) - Jonathas de Andrade e Entre o Novo e o Nada (46º Salão de Artes Plásticas de PE ,2006) - Márcio Almeida**

## Reflexões Iniciais

Sobre a afirmação da arte contemporânea como fonte de poéticas urbanas que problematizam a cidade e seus processos de modernização, portanto, é oportuno confrontar e comparar as poéticas individuais dos artistas visuais acionados na epígrafe visual, Márcio Almeida e Jonathas de Andrade, analisando suas trajetórias a partir de um enquadramento que os insere numa perspectiva que suscita, provoca e elucida questões gerais sobre o contexto do circuito das artes plásticas no Recife, envolvendo correlações com outros artistas que apresentam poéticas, movimentos e interesses paralelos. É necessário antecipar, também, algumas tendências que serão abordadas sobre a trajetória desses dois artistas: Márcio Almeida, cuja autobiografia sucinta de seu site oficial menciona o fato dele ter começado sua carreira nos anos 80 e se classificar como artista multimídia, adotando tanto suportes plásticos tradicionais (pintura, gravura, desenhos), quanto os mais contemporâneos ou experimentais (fotografias, vídeo, instalação, intervenção urbana e performance), destacando os interesses conceituais que mobilizam a poética de suas obras são formatados pela observação do comportamento humano relativa às “noções de deslocamento, transitoriedade e pertencimento” em um enfoque que privilegia questões de geopolítica e ocupação do espaço urbano.<sup>34</sup>

Importante ressaltar que tais interesses do artista têm certa regularidade e provêm do início de sua carreira e até mesmo da vida acadêmica, quando ainda como estudante de Zootecnia, teve contato com a Etologia (Estudo do comportamento Animal), e inclinou-se para os estudos dos processos migratórios. Posteriormente, essa tendência particular foi redirecionada para o comportamento humano, a sociologia e antropologia, a partir de uma convergência entre sua própria predisposição e a exploração do tema da migração pela arte contemporânea, acompanhando o crescimento global no número de deslocamentos entre regiões, nações e continentes e motivou a inscrição dos interesses do artista em uma linha de pesquisa particular que chamou de *Deslocamentos Compulsórios*, a partir de 2003, investigando a problemática do exílio por fatores externos e internos aos indivíduos, como na temática camusiana<sup>35</sup>, provocados por eventos climáticos, políticas habitacionais, asilos políticos, conflitos afetivos, como ele mesmo pontuou: “Os trabalhos têm como ponto de partida a observação das pessoas em seu habitat, suas relações pessoais e com o próprio lugar,

---

<sup>34</sup> <https://www.marcioalmeida.org/bio>

<sup>35</sup> CAMUS, Albert. O Exílio e o Reino. 8º ed. Rio de Janeiro: Record, 2013; RODRIGUES, Cleone Augusto. Espaço, Corpo e Tempo na temática de O Exílio e o Reino, de Camus. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

as estratégias usadas para adaptar-se ao novo lugar e marcas por elas deixadas nos lugares por onde passam”.<sup>36</sup> Tal inquietação mobiliza a instalação *Entre o Novo e o Nada* (2006), mostrada acima e logo examinada mais adiante.

No tocante à atuação de Márcio Almeida no campo da intervenção urbana, pode-se sublinhar que, desde o desempenho artístico de murais públicos pela Brigada Henfil e pelo coletivo Carga e Descarga no Bairro do Recife, o artista se compromete com uma tradição experimental que remonta ao legado de Paulo Bruscky e Daniel Santiago nos anos 70, como será descrito brevemente no capítulo 01. Tanto o é, como pode ser constatado em algumas parcerias executadas com esses artistas: o texto crítico de Paulo Bruscky, *As Demarcações de Márcio Almeida*<sup>37</sup>, para a exposição *Habite-se* promovida pela Galeria Amparo 60 em 2006, instalação composta de 60 pequenos obeliscos vazados de 30 cm feitos de ferro soldado do tipo vergalhão e oxidados ao lado de fotografias que registram o trânsito dessas peças oferecidas a artistas e pessoas comuns, produzindo uma mostra cujo título refere-se à licença da prefeitura para liberação de imóveis destinados à habitação; a intervenção *Op. Cit#1* sobre o letreiro do Cinema São Luiz contendo enunciado de Paulo Bruscky “HOJE, A ARTE É ESTE COMUNICADO. BRUSCKY E M.A.”, realizada durante a 11ª edição do SPA das Artes em 2013; a formação da equipe S/A, a partir de dezembro de 2014, por Daniel Santiago e Márcio Almeida, evocando a Equipe Bruscky & Santiago dos anos 70, a partir da qual executaram a performance *Jet Lag* em Lisboa-Portugal, que incorpora o conceito previsto no título sobre a mudança de ritmo biológico do metabolismo a partir da alteração de fuso horário, são as *FotoAtas*, registros fotográficos de encontros, happenings e performances dos dois.

Jonathas de Andrade, cuja carreira é mais recente (a partir de 2007), já começou imersa nos formatos contemporâneos (fotografia, audiovisual, instalação e utilização de arquivos) e procura sustentar uma posição de “documentação ficcional” que questiona a história e os documentos oficiais, partindo da situação pós-colonial do Brasil e da América Latina, da problemática da especificidade local do Nordeste enquanto contribuição para o modernismo tropical na arquitetura moderna mundial e brasileira, ou evidenciando contradições gerais sobre as utopias nacionais-desenvolvimentistas e urbanísticas da

---

<sup>36</sup> Ver release da exposição VER-DE-VIR – *Caminhos de um bicho geográfico* (2015), montada na galeria Amparo 60 <https://amparo60.com.br/marcio-almeida-ver-de-vir/>

<sup>37</sup> <https://www.marcioalmeida.org/por-paulo-bruscky>

modernidade brasileira. Como pode ser apreendido na exposição *Ressaca Tropical* (2009), que contém uma série de obras que engloba o trabalho exposto acima; estendendo-se este programa, desde o método de alfabetização de Paulo Freire em *Educação para Adultos* (2010) até o papel político e teórico da miscigenação e a construção do regionalismo freyreano presente na série de obras da mostra *Museu do Homem do Nordeste* (2013). Em entrevista concedida para Cristiana Tejo, presente no livro *ABC da Arte Contemporânea*, organizado por Adriano Pedrosa e Luisa Duarte (2013, p. 362), ele resume suas inquietações artísticas que mobilizam o seu trabalho do seguinte modo:

O uso das pessoas sobre a própria existência, a linguagem e seus xeque-mates éticos, o desconcerto de ser vítima e algoz nas injustiças do mundo, a ruína como abertura, a destruição como recomeço, a morte como gozo, a culpa como prazer, o socioerotismo, o saber-reter / saber-poder do desejo e suas ciladas, a maleabilidade na edição da escrita da História. Me interesse em como o manejo de documentos-resíduos — do passado ou presente, criados por mim ou não — podem retorcê-la relação com o tempo e a vida.

A carreira de Jonathas de Andrade obteve um rápido reconhecimento institucional e internacional, já participando da Bienal do Mercosul em 2009 e da Bienal Internacional de São Paulo em 2010, garantindo-lhe uma “ascensão rápida e merecida”, conforme se expressou o curador da mostra Moacir dos Anjos<sup>38</sup>. Hoje ele tem obras que fazem parte do acervo de importantes museus e galerias do mundo como Tate Modern, de Londres; MoMa e Guggenheim de NY e Georges Pompidou, na França e no Brasil, já no MAM-SP, MAC-USP e Museu de Arte do Rio, e localmente na FUNDAJ e Museu do Homem do Nordeste. Atualmente, depois ocupar o Pavilhão do Brasil da 59ª Bienal de Veneza com a instalação *Com o coração saindo pela boca* no primeiro semestre deste ano, o artista apresenta a mostra retrospectiva *Jonathas de Andrade: O Rebote do Bote* na Estação Pinacoteca de São Paulo, onde promove uma releitura crítica do centenário da Semana de Arte Moderna e do modernismo, como é patente nos processos artísticos expostos, dentre eles *Ressaca Tropical*, cuja concepção ele adianta que “o projeto foi potência e ruína”, [...] “Há nostalgia no meu olhar, mas também sei que todo esse projeto urbanístico foi capturado por um sentimento de classe.”<sup>39</sup>

<sup>38</sup> São Paulo, quinta-feira, 08 de julho de 2010, Folha de São Paulo, Folha Ilustrada. Artista teve ascensão “rápida e merecida”, diz curador da Bienal. Link: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0807201015.htm>

<sup>39</sup> Gustavo Zeitel. 22/09/2022. Mostra evoca o Recife de Jonathas de Andrade sob as ruínas do modernismo: Retrospectiva do artista na Pinacoteca reflete herança do movimento na cidade e escancara desigualdades do país. Folha de São Paulo. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/09/mostra-evoca-o-recife-de-jonathas-de-andrade-sob-as-ruinas-do-modernismo.shtml>

### **Musealização e afirmação institucional dos processos artísticos de Márcio Almeida e Jonathas de Andrade**

A musealização, como assimilação, reconfiguração e extração do lugar original, das vanguardas históricas modernistas e de sua crítica institucional no campo tradicional da esfera de legitimação artística (museus, academia, críticos e mercado de arte), embasa o processo de reconhecimento institucional dos dois trabalhos acima elencados, *Projeto de Abertura de uma Casa, Como Convém* (2009), Jonathas de Andrade e *Entre o Novo e o Nada* (2006), Márcio Almeida, que operam uma disposição de denúncia ao contexto de instabilidade perpetrado pelo ideário moderno de progresso e de renovação espacial, incentivado pelas reformas urbanas e a especulação imobiliária.

Os dois artistas, imersos na linguagem da arte contemporânea desde o início de suas carreiras, estão separados por um intervalo geracional de 20 anos: Márcio nasceu em 1963 (Recife-PE) e começou a atuar nas artes visuais a partir do ano de 1987, em grupos como a Brigada Henfil e com o coletivo Quarta Zona de Arte nos anos 80 e com o Carga e Descarga, a partir de 1995; Jonathas nasceu em 1983 (Maceió-AL) e integrou-se no circuito das artes mediante inserção no coletivo Casa Como Convém em 2007. Nessa conjuntura, a diferença temporal favoreceu o segundo artista, que começou a carreira num contexto onde já se havia suportes institucionais para absorver projetos mais experimentais, algo que veio a se constituir no final dos anos 90 com a consolidação oficial de um programa voltado à arte contemporânea, a partir da criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC-UFPE) na Rua do Bom Jesus, Bairro do Recife que funcionou entre 1996 e 1998 neste endereço e com o novo perfil da Fundação Joaquim Nabuco em sua Coordenadoria de Artes Plásticas, assim como o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, conforme lembra Jane Pinheiro (2016).

Diferentemente de Jonathas, Márcio Almeida constatou fazer parte de uma geração que produziu nos anos 80 e 90 e era vista como “maloqueira” pelo circuito estabelecido das artes plásticas, ainda tributário de uma conformação hegemônica do modernismo, de acordo com

---

seu depoimento no documentário *Paraná-Puca: Onde o mar se arreventa* (2010)<sup>40</sup>, dirigido pelo cineasta Jura Capela (do coletivo Telephone Colorido) em projeto Panorama de Artes Plásticas de Pernambuco selecionado pelo Programa de Bolsas de Pesquisa e Produção para o 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco:

Nesse momento em Recife, tinham vários grupos que surgiram como pintores, que eu me lembre agora, Caraparanambucos, Formiga Sabe que Roça Come, o pessoal do Quarta Zona de Arte, depois surge o pessoal do Carga Descarga, Grupo Camelo e aí já tá meio misturado (o pessoal dos anos) 80 e 90. Porque a geração 80 em Recife, eu acho que ela foi muito prejudicada pelo não funcionamento das instituições públicas e o pouco acesso dessa moçada às galerias privadas. [...] A gente era um pouco tratado feito maloqueiro, mas essa maneira maloqueira, que eles achavam maloqueira, na verdade era a busca por novos suportes, novos entendimentos de artes visuais, novos meios de trabalhar artes visuais, tanto é que uma boa parte dessa geração, agora trabalha com vídeo, com instalação, com fotografia. Quer dizer, essa inquietude daquele momento me levou a entender as artes plásticas de uma maneira muito ampla. E o que mais me impressionava naquele momento era a dificuldade dessa não conciliação das instituições e, ao mesmo tempo, o impedimento das galerias privadas em absorver o nosso trabalho. Eram poucas as galerias que conseguiam absorver poucos desses artistas, nem todos conseguiam entrar.

Os dois trabalhos que abrem este capítulo, portanto, tratam de um momento de consolidação da trajetória de dois artistas de gerações distintas da arte contemporânea realizada no Recife. *Entre o Novo e o Nada* (2006) foi produzido a partir de uma bolsa no valor de 15 mil reais, disponibilizada para os 17 projetos selecionados em 2003 com execução em 10 meses (10 em artes plásticas, quatro em fotografia, três para produção documental como monografia, site e roteiro de vídeo) no 46º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, cujo resultado estava previsto para ser exposto no MAC de Olinda. No entanto, o processo criativo de *Entre o Novo e o Nada* (2006), desenvolveu-se entre junho 2005 e julho de 2006, quando Márcio Almeida conseguiu combinar com uma família residente em Sapucaia de Dentro, a troca de um barraco, incluindo tudo o que estivesse dentro, com a finalidade de ser exposto integralmente como instalação num museu de arte, por uma casa de alvenaria adquirida pelo artista na comunidade Bomba do Hemetério. Nesse contexto, o artista também experimentava a sua afirmação institucional como gestor público, tendo ocupado o cargo de Coordenador de artes visuais pela Fundarpe entre 2005-2006 e depois entre 2011 e 2021, através da Prefeitura do Recife, entre 2007 e 2010 foi Gerente Operacional de Artes Visuais e Design da Fundação de Cultura da Cidade do Recife e Coordenador Geral do Spa das Artes.

---

<sup>40</sup> Disponível nos seguintes links: <https://vimeo.com/569855166> e <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=3119>

Já Jonathas de Andrade, terminava a graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda, pela UFPE em 2007 e passou a residir no atelier-morada Casa como Convém com o artista plástico gaúcho Cristiano Lenhardt, premiado pelo mesmo 46º Salão do qual participou Márcio Almeida, e com a designer Priscila Gonzaga - posteriormente com a arquiteta proveniente de São Paulo, Cristina Lino Gouvêa e o artista plástico suíço Silvan Kälin. Segundo a tese *Utopias Situadas: construção de situações na arte contemporânea do Recife*, da artista visual Bruna Ferrer de Moraes (2019)<sup>41</sup>, o grupo de artistas residiram juntos em três endereços sucessivos (Rua Silveira Lobo, Casa Forte; Rua Tapacurá, Poço da Panela e Edifício Pernambuco, Avenida Dantas Barreto, Bairro de Santo Antônio) entre 2007 e 2012 e concentraram suas atividades em promover residências artísticas, hospedando os interessados em desenvolver ações que segundo eles não chegaram a ser chamadas de “intervenções urbanas”, mas momentos, *situações* construídas, que visavam questionar os limites do público e do privado e assim como rumos da especulação imobiliária no Recife. A própria conduta norteadora e denominação do grupo está inspirada num livro do arquiteto modernista carioca Marcos de Vasconcellos, “*A Casa. Como Convém*”, publicado em 1965 e encontrado numa feira de livros usados por Priscila Gonzaga, quando em companhia de Jonathas de Andrade e Cristiano Lenhardt, esteve no Rio de Janeiro para montar a exposição *Amor e Felicidade no Casamento*, primeira individual de Jonathas de Andrade no Instituto Furnas Cultural, em 2007. Marcos Vasconcellos (1965), inicia o livro dirigindo-se a alguém chamado Mino, onde defende uma arquitetura em escala mais humanizada, contrária à densidade populacional e à verticalização: O prólogo do livro, chamado de *Carta ao Mino*, foi apropriado pelo coletivo de artistas e distribuído em trabalhos de arte ou pela cidade como serigrafia em pontos que consideravam frágeis, por exemplo nos tapumes de obras que abundam no bairro de Casa Forte:

Mino,

Habitamos, como você já deve ter notado, a América Latina e somos muito pobres, asfixiados por pressões de tãda (*sic*) natureza: psicológicas, intelectuais, físicas, econômicas, culturais e ideológicas. Apenas uma minoria — à qual pertencemos — pode decidir viver, comer, conviver, educar-se, vestir e habitar como convém aos seres humanos. O meu ofício é fazer casas, mas não estou convencido de que a habitação individual seja a solução mais sãbia. Contudo, até hoje, nas condições em que vivemos, nenhum plano arquitetônico ou urbanístico trouxe mais que uma contribuição idealista e utópica, como se fôssemos um país de prósperos

---

<sup>41</sup> Moraes, Bruna Rafaella do Carmo Ferrer de. *Utopias Situadas: a construção de situações na arte contemporânea do Recife*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, Recife, 2019.

aristocratas. Somente a terrível lógica do vendedor de imóveis tem prevalecido, o que explica a loucura do amontoamento das populações urbanas em blocos de habitação coletiva, cuja célula é o apartamento. É uma sinistra moradia, esta. Subordina o Homem a um espaço que não lhe cabe, que está aquém das suas verdadeiras dimensões, que o pressiona a uma vizinhança incômoda, constrangedora, inevitável, uma promiscuidade humilhante, que desagrega a família porque é um fator de repulsa quando deveria ser de paz, de repouso, de convívio tranquilo. Estas construções coletivas, êstes macrotérios, inspirados e estimulados pela busca do ouro, estão condenando o homem que vive por dentro da Arquitetura a um triste degrêdo (*sic*)— involuntário — da natureza e da poesia necessárias. Não são igualmente legítimos o instrumento lógico e o instrumento poético? O conceito de liberdade não se confunde com o conceito de espaço? É necessário reconferir à Arquitetura um valor desprezado: o prazer de morar. Delitos contra a natureza jamais ficam impunes. O preço que estamos pagando é demasiadamente alto: dissolução da família pela promiscuidade, formação de clãs de delinqüentes enquanto as crianças, expulsas de casa pela ânsia de espaços, se divorciam, desde cedo, dos valores verdadeiramente importantes. Se a casa é burrice, é compulsória, por imposição da Cidade cada vez mais hostil, mais anêmica, mais esclerosada. É óbvio que é inatingível a realização da cidade plana, de reduzida densidade demográfica, abrigando uma população reduzida. A Cidade Vertical é imposta pela época, pelos costumes, pela técnica. O que ocorre, no entanto, é opostamente diferente do que seria razoável ou apenas sofrível numa cidade com tais características. A superdensidade dos quarteirões dos bairros mais populosos, com o sacrifício das áreas verdes de dispersão, e a apertada vizinhança, faz insuportável o ato de morar e circular. Isso tudo com a cumplicidade e conivência desta entidade abstrata — o Poder Econômico — que está sempre sacudindo no nariz da gente um dispendioso engenho nuclear, ameaçando acendê-lo a cada reivindicação, denúncia ou protesto que se faça, mesmo que se refiram às dimensões de um quarto de empregada. Quem não está do lado dêle (*sic*)— por convicção ou corrupção — está do outro lado, coagido a uma opção absurda e estúpida. A marcha da tecnologia é de tal forma atordoante que o mais sábio é não nos arriscarmos a uma previsão de comportamento arquitetônico ou urbanístico. Sou mais confiante no juízo da máquina do que no nosso: temos nos comportado muito mal nestes últimos séculos. Mas, mesmo aos trancos e tropeções, a Humanidade tem melhorado e estou convencido de que, no futuro, numa sociedade plana e planificada, as Novas Cidades livrarão o Homem dêste (*sic*) sentimento misantropo e isolacionista que as atuais estimulam. Seremos, um dia, bons vizinhos, em silêncio e paz, banhados igualmente de sol, de ar, de verdura vivendo numa comunidade risonha e franca dos meninos, dos namorados, dos sabiás (onde os nossos filhos sejam convidados a pisar na grama), dos automóveis já amestrados e, acima de tudo, do lazer e do trabalho redimido da sua maldição bíblica. Tudo, então, como no filme grego, vai acabar alegremente na praia. Enquanto isso, vou, como convém, exercendo o meu ofício, pois foi para isto que você me convocou, e não para estas especulações, mesmo que convenham. (VASCONCELLOS, 1965, s.p.)<sup>42</sup>

No mesmo ano de 2007, Jonathas de Andrade é selecionado como bolsista no edital elaborado para fomentar a quinta edição da Semana de Artes Visuais do Recife/Spa das

---

<sup>42</sup> Disponível em <https://priscilagonzaga.com.br/ao-morador>

Artes, no ano de 2007<sup>43</sup> para desenvolver o projeto *Recenseamento Moral da Cidade do Recife*, que para ele foi um “pretexto” para explorar as casas modernistas, disfarçado de pesquisa de costumes contratada pela prefeitura baseada num livro de boas maneiras de 1980, que resultou numa instalação com fotografias tiradas pelo artista e identificadas conforme o mapa de lista telefônica afixado no ambiente da obra que integrou a exposição *Ressaca Tropical* (2009). Essa atividade de deambular ou flunar pela cidade em busca de ser surpreendido por elementos inusitados e inéditos, como se estivesse “caçando” por algo, no caso, as residências em estilo modernista que pudessem ser registradas naquilo que o coletivo Casa como Convém chamou de “tombamento”<sup>44</sup>, pode ser delimitada como próxima dos princípios situacionistas da *deriva* e da *psicogeografia*, que segundo Walter Zanini (2008), Francesco Careri (2013) e também com o que a própria Bruna Rafaella Ferrer de Moraes (2019) relatou sobre o grupo, fundamentam a exploração do inconsciente e das margens da cidade. Sobre o processo de composição de *Recenseamento Moral da Cidade do Recife* (2007), Jonathas, em entrevista semi-estruturada concedida ao autor, explicitou o seguinte a respeito da pesquisa como pretexto:

O recenseamento, sobre a imersão social urbana, foi um pouco um pretexto que eu encontrei pra até fazer uma busca de casas em lugares que me interessavam, muito olhando para essa arquitetura modernista em abandono, semi-abandono, ou quase em uma fragilidade tal que, de fato, veio a ser sistematicamente destruída pela especulação imobiliária. Então eu fui em casas que me interessavam na cidade e fui tentando espalhar a experiência pelo mapa do Recife que estava na lista telefônica, que é aquele mapa que está no trabalho. A lista telefônica ela mesma perdeu um pouco o sentido, não sei nem se ela é publicada hoje, mas tudo são publicações, livros, manifestações da cidade que estão em quase desaparecimento, numa espécie de limbo; a lista telefônica e o mapa que vinha nela também. E aí, de um jeito bem louco, o Spa das Artes era um evento da prefeitura, eu tocava a campainha e dizia “eu fui contratado para fazer o recenseamento moral da cidade do Recife, você pode me receber?” E aí claro, eu recebia muitos não, mas às vezes eu convencia “poxa mas não, por favor, eu preciso entregar um volume de respostas, vamos lá “. As respostas aconteciam entre duas reações básicas, uma era me acolher e achar completamente natural o recenseamento moral e outra era de pessoas que ficavam indignadas, revoltadas com aquilo. E aí, quando isso acontecia, eu ficava estimulando que a pessoa colocasse essa resposta ou essa ironia ou esse protesto ali nas respostas. Então, tem umas respostas que você vê que a pessoa tá irritada respondendo e tem outras que a pessoa está completamente em conformidade com aquela ideologia, sobre o que é certo ou errado, sobre o que é questionável ou não,

---

<sup>43</sup> João Domingues, 21 de agosto de 2007, Seleccionados SPA das Artes Recife 2007 - Bolsas de Incentivo à Produção

<https://www.canalcontemporaneo.art.br/saloeseprêmios/archives/001375.html>

<sup>44</sup> Gonzaga, 2014

Dessa caça e “tombamento” de casas modernistas que eram constantemente registradas em fotografias de Jonathas de Andrade, resultou num banquete-desjejum matinal realizado em 2008 para receber a amiga Cristina Lino Gouvêa, recém chegada de São Paulo, mas aberto a qualquer um que se interessasse - ou seja, uma atividade que confundia uma esfera intimista com a pública - no terreno de uma casa modernista em ruínas, localizada na rua Padre Anchieta, n. 560, Torre. A casa vinha sendo constantemente depredada e saqueada até ser demolida por completo no final de 2008. Essa situação proporcionou para Jônatas, a realização da instalação *Projeto de Abertura de uma Casa, Como Convém*, formada por uma maquete em balsa de cedro e por 11 fotografias de 20cm de altura, concebidas pelo próprio artista durante um ano, acompanhando os estágios progressivos de depredação e abandono da residência. A instalação inserida na exposição *Ressaca Tropical*<sup>45</sup>(2009), promovida na Galeria Vermelho (São Paulo-SP), posteriormente foi convertida em livro homônimo, lançado em 2016, num evento na Galeria MauMau, durante o qual tive a oportunidade de estabelecer contato com o artista. Segundo o site<sup>46</sup> do artista “o trabalho sugere a destruição como projeto no contexto de hiperespeculação imobiliária na América latina (*sic*)” e texto crítico da Galeria Vermelho, elaborado por Kiki Mazzucchelli<sup>1247</sup> discute “o legado modernista na América Latina e suas possibilidades no presente através da arquitetura, reconhecendo na ruína uma possibilidade pós-utópica”. A casa era um remanescente da arquitetura modernista tropical, arejada por espaços abertos sustentados por pilotis e paredes vazadas por cobogós. O artista registrou em suas fotografias o processo de pilhagem dos azulejos inspirados por Delfim Amorim e incorporou na maquete da casa a ruína como parte do projeto arquitetônico original. No site especializado em urbanismo, *vitruvius*, a arquiteta Elisa Vaz Ribeiro (2008)<sup>48</sup> apresentou um texto descrevendo a situação da casa na mesma época das incursões de Jonathas no imóvel, onde revela que:

Os azulejos de motivo abstrato (uma variação de um padrão feito originalmente pelo arquiteto Delfim Amorim), exageradamente presentes em várias paredes externas, formam painéis contidos em molduras cor-de-rosa. Podem ser citados, ainda, como revestimentos externos da edificação, cerâmicas, pedra, e pastilha. Vale ressaltar também, como elementos modernistas utilizados na edificação, vários tipos de cobogós em concreto, *brises-soleil* e buzinotes. O repertório moderno, no entanto, não se limitou à fachada (como é comum nas casas mais populares): ele adentra a habitação, gerando, em seu interior, uma ala social altamente permeável,

<sup>45</sup> Ver texto crítico e release de *Ressaca Tropical* no site da galeria Vermelho <https://galeriavermelho.com.br/pt/exposicao/854/jonathas-de-andrade-ressaca-tropical/texto>

<sup>46</sup> Cf. <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/abertura-de-uma-casa>

<sup>47</sup> cf. <https://galeriavermelho.com.br/pt/exposicao/854/jonathas-de-andrade-ressaca-tropical/texto>

<sup>48</sup> <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/09.098/1876>

com espaços que, isoladamente, mostram um resultado arquitetônico melhor do que a exuberante fachada. Pelos atributos físicos da edificação, é provável que ela tenha sido desenvolvida pelo proprietário, com o auxílio de algum engenheiro ou técnico. Ou, como levanta hipótese o arquiteto e professor Luiz Amorim, pode ainda o projeto inicial ter sido feito por um arquiteto, que, uma vez dispensado, teve seu trabalho modificado ao gosto do proprietário.

Sobre a relação entre uma arquitetura vernacular que se apropria de cânone modernista, expressa na situação acima, quando o proprietário do imóvel assimila uma referência da arquitetura oficial (Delfim Amorim), que ainda é periférica e regional em relação ao modernismo nacional, a conscientização para tais processos parece revelar uma inquietação que também mobiliza o artista Jonathas de Andrade, o que provoca, por outro lado, a mesma operação quando ele e Márcio Almeida levam para o ambiente institucional tais processos espontâneos, conforme o primeiro revelou neste trecho da entrevista:

Sim, foi um momento muito especial, aquele daquela casa da Padre Anchieta. Eu estava no auge dessa relação da Casa como Convém, que é esse grupo de amigos que a gente morava junto, discutia e se influenciava mutuamente. Um dos interesses comuns era, sim, observar a cidade e se atentar para todas as manifestações desse modernismo local e perceber juntos o quanto não era exatamente historicizado. Se a gente ia pesquisar sobre arquitetura modernista no país, as referências assentadas eram, evidentemente, Brasília e um modernista paulistano, carioca. E toda a pesquisa que é assim, mais do modernismo recifense, pernambucano, nordestino, ela vai acontecendo nas academias e tal, mas era muito mais fácil ter contato com esses outros modernismos mais oficializados do que com esses nordestinos que era daqui tão perto e tão incríveis e encantadores. O meu trabalho, junto com esses meus amigos, o Cristiano Lenhardt, a Priscila Gonzaga, a Cristina Gouvêa e o Silvan Kälin, era um pouco trocar experiências e uma das coisas que nos fascinava era a pergunta, de que forma, o quanto eles eram manifestações de uma modernidade tropicalizada, ou seja, que privilegiava aberturas, ventilação, permanentes, como o cobogó, o quanto isso era intencional, autoral ou o quanto isso era incorporações de elementos modernos, que na época era a arquitetura oficial, corrente, era uma arquitetura que ainda refletia o impacto das experiências de Brasília, da modernidade do RJ, dessa modernidade inventada e criada, de autoria super forte brasileira. Então essa pergunta, essa tensão do autoconstruído, dessa arquitetura espontânea, ordinária, entendendo ordinária não como menor, mas como manifestada espontaneamente, como elementos de desenho que se relacionavam espacialmente porque estavam no eixo do senso comum corrente na época ou o quanto eram planejamentos de arquitetura formal com autoria muito clara e definida, sem dúvida meu trabalho entra nesse fascínio

Jonathas de Andrade, em *Projeto de abertura de uma casa, como convém* (2009) e *Ressaca Tropical* (2009), assume, então, um ponto de vista da arte contemporânea cuja intencionalidade é alcançar o “informal” numa perspectiva especializada e interdisciplinar

num ambiente institucional (museus e galerias), que incorpora uma proposta criativa, a qual se vale de técnicas disciplinares da academia de belas artes/artes aplicadas (arquitetura oficial), empregando a linguagem erudita em uma maquete de projeto arquitetônico e encenando o processo de destruição de uma casa modernista, cuja autoria é vernacular e espontânea, embora baseada no modernismo oficial em sua alternativa regional. Márcio Almeida na exposição *Contra Uso* (2012) promove o mesmo tipo de operação quando extrai da arquitetura vernacular do barraco oriundo da instalação *Entre o Novo e o Nada* (2006), um exercício de linguagem formal, quando distribuiu para os visitantes da exposição um manual de construção, *Fast-House – manual de montagem de barraco*, que sistematiza os procedimentos espontâneos e autoconstruídos, como pode ser conferido nas impressões da visita à mostra do jornalista Hermano Callou (2012) no texto Políticas da Gambiarra<sup>49</sup>, que situa o artista neste paradigma já explorado na introdução da tese, o da desobediência tecnológica que aproxima o cotidiano e as soluções práticas do “jeitinho brasileiro” à esfera de pesquisa artística e autoral:

Destaca-se na exposição, nesta perspectiva, o seu trabalho em vídeo (2006), realizado durante o processo de pesquisa para o projeto *Entre o Novo e o Nada*, em que podemos ver uma família montando com materiais de baixo custo ou custo nulo um barraco popular. O registro é acompanhado por um pequeno manual chamado *Fast-House – manual de montagem de barraco*, distribuído na galeria, em que instruções para construção de habitações informais é oferecida em cada um de seus detalhes. O jogo entre a formalidade do discurso manualístico e a informalidade da construção ganha força, na medida em que revelam os tensionamentos próprios às formas de contra-uso do espaço urbano. A própria idéia do barraco é conjugada fora dos arcanos da falta e da carência, conquistando na exposição uma estranha positividade, enquanto ato de ocupação criativa da cidade. Tais soluções cotidianas da habitação, realizadas no acocho e na improvisação, materializam uma concepção de cotidiano que não mais se reduz ao território da repetição e do mesmo, mas se apresenta enquanto terreno de práticas inventivas de sobrevivência e recriação da vida em comum. O resgate e a produção de tais protocolos de uso não-oficial da cidade por Márcio Almeida permitem pensar a própria cidade enquanto suporte artístico. As imagens e os objetos de *CONTRA\_USO* evidenciam, de tal modo, o esforço de esgarçar as fronteiras entre arte e não-arte, permitindo que o olhar do espectador recaia sobre as próprias formas de vivência da cidade existentes fora da galeria, enquanto invenção improvisada da vida, apropriação criativa do espaço e uso produtivo dos objetos. (CALLOU, 2012, s.p.)

---

<sup>49</sup> <https://atelier397.com/politicas-da-gambiarra/>

# Fast-House



## Manual de montagem do barraco

### Piso

#### 1ª etapa:

Madeira para construção (tábua)

- Ⓐ 3 × 10 × 650 cm (2 unidades)
- Ⓑ 3 × 10 × 490 cm (2 unidades)

#### 2ª etapa:

Juntar as tábuas com pregos ou parafusos armando-as de forma retangular para que possam receber os 10 cm de contrapiso.



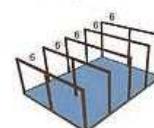
### Estrutura

#### 3ª etapa:

Pilares de madeira

- 1 10 × 210 × 10 cm (3 unidades)
- 2 10 × 235 × 10 cm (3 unidades)
- 3 10 × 260 × 10 cm (2 unidades)
- 4 10 × 285 × 10 cm (2 unidades)
- 5 10 × 305 × 10 cm (3 unidades)

Os pilares devem ser fixados no contrapiso.



#### 4ª etapa:

Vigas de madeira

- 6 10 × 10 × 480 cm (5 unidades)

### 5ª etapa:

Terça de madeira:

- 7 7 × 10 × 680 cm (3 unidades)

### 6ª etapa:

Calibros de madeira

- 8 3 × 7 × 480 cm (7 unidades)

### Vedação

#### 7ª etapa:

Placas de compensado

- 9 1.5 × 220 × 160 cm (9 unidades)

#### 8ª etapa:

Placas de compensado – portas:

- 10 1.5 × 220 × 160 cm (2 unidades)

Essas unidades de compensado devem ser divididas em quatro placas, duas delas medindo 85 cm de largura (partes fixas) e as outras duas medindo 75 cm de largura (portas).



#### 9ª etapa:

Placas de compensado – janela/mesa:

- 11 1.5 × 220 × 160 cm (1 unidade)

A placa será dividida em duas partes.



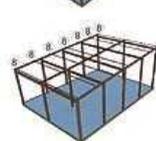
Corte a placa com 80 cm de altura (Fig. 11A).



Corte a parte maior no centro (Fig. 11B).



Fixe as aberturas de acordo com as figuras 11B e 11C.



#### 10ª etapa:

Tela em atame ou fio sintético.

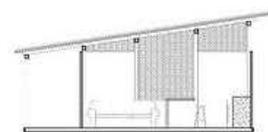
Fixe a tela nas placas e nas terças fechando também a abertura referente à placa 11 (janela) como na figura à direita.

#### 11ª etapa:

Telhas de fibrocimento

- 12 4 × 244 × 50 cm (36 unidades)

As telhas serão parafusadas nos calibros uma a uma.



Corte AA Esc.: 1/75



Planta Baixa Esc.: 1/75

#### 12ª etapa:

INTERNO

13 Para construir o banheiro, mais duas folhas de compensado serão necessárias.

14 Os cômodos poderão ser divididos por corrimãs instalando cabo de aço no local indicado.



Fig 09: Instalação Fast House (2012): manual e expografia, Fonte: Márcio Almeida

## **Musealização & Profanação: aura, ruína e resíduos socioantropológicos do trabalho artístico**

Certos procedimentos empregados pelos artistas visuais Márcio Almeida e Jonathas de Andrade nas obras que adotam o suporte da instalação e envolvendo os processos criativos que serão analisados logo mais, *Entre o Novo e o Nada*, *Contra\_Uso*, *Noble Experiment*, *Suar a Camisa*, *Ressaca Tropical* e *Museu do Homem do Nordeste*, convergem para um tipo de operação que confunde as lógicas do sistema de arte que governam a inscrição de ações e objetos em categorias fixas e nas suas formas de manutenção. Encontram-se no meio terreno movediço, entre aquilo que poderia ser consagrado tanto como objeto de museu ou museália ou como item comercializável na esfera de toca do mercado de arte. Não permitem que isso aconteça, pois inibem tanto uma mercantilização terminal, nos termos de Igor Kopytoff (2008)<sup>50</sup>, onde um objeto estaria colocado de forma cômoda na estante de seu colecionador-destinatário, por não ser um objeto acabado, submetido a uma lógica de prestígio em sua aquisição, investimento e revalorização a ser difundido num mercado ilegal, por exemplo. Nem que ocorra uma determinação de uma musealidade definitiva, um valor documental específico a ser retido e conservado pela instituição museológica. De acordo com Kopytoff (2008), nas sociedades complexas, a economia moral que rege as “instituições públicas de singularização”, como os conselhos governamentais que definem a qualidade de um bem cultural e as hierarquias de esferas de valores, baseadas em sistemas “autônomos e geralmente paroquiais” como a estética, a moralidade e a religião, não escapam à inscrição monetária homogeneizadora da mercantilização das esferas de troca comum, embora determinem a hegemonia cultural de valores crescentes que reproduzem a singularização de certas coisas, categoria que no entendimento deste antropólogo significa, ao mesmo tempo, *objetos*, *o direito de tê-los e serviços*. Ele dá exemplo de como os museus quando conferem valores a coisas sem preço, sacralizadas, por exemplo, para inseri-los na esfera monetária dos seguros, são acusados de promover um mercado cultural de “improfanáveis” - o que, na verdade, sublinha o fato de que, culturalmente, é impossível a inscrição absoluta na esfera plena da homogeneidade instrumental/mercantil ou na heterogeneidade sagrada/singular, de modo puramente dissociado.

---

<sup>50</sup> KOPYTOFF, Igor. “A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo”. In: APPADURAI, ARJUN. *A vida social das coisas*. Niterói: EDUFF, 2008.

No entanto, no caso das obras aqui analisadas, por se tratarem de instalações com objetos banais do cotidiano, camisas sujas e usadas (*Suar a Camisa*, Jonathas de Andrade) ou uma técnica de construção informal e pauperizada (o barraco de *Entre o Novo e o Nada*, Márcio Almeida), não assumem uma condição evidente de troca para haver a conversão numa contrapartida mercantilizada e também fogem, aparentemente, a um isolamento museológico em reserva técnica com fins de salvaguarda e pesquisa. Não que não existissem peças usadas ou em estado precário conservadas com dificuldades em museus, ou que não haja o interesse propagado pelo mercado para itens nesse estado quando estão associados às figuras históricas, famosas ou artísticas em leilões sensacionalistas. Mas pelo fato de que muitos objetos, arquivos e documentos inerentes às instalações de arte contemporânea estarem em permanente processamento e inacabamento, assumindo a demarcação *work in progress*<sup>51</sup>, *trabalho ou material em processo/progresso*, presente no vocabulário empresarial para se referir à fase de desenvolvimento ou produtos ainda não lançados ou serviços incompletos, ainda em operação. Projetos de arte contemporânea apropriam-se do termo para designar a condição de não acabamento processual, de incorporação de novos elementos ao conceito do trabalho ou da exposição. Principalmente em instalações que introduzem novas configurações, coisas ou adaptações espaciais, dialogando com o ambiente provisório que as acolhe, condicionando, portanto, a realização de um trabalho aos encontros casuais, aos novos estímulos que deixam-no aberto para a vida em si mesma e suas atribuições e surpresas, a despeito de uma avaliação inibitória por prazos comerciais e metas corporativas a serem cumpridas.

Como processos *work in progress*, mais uma vez citando Kopytoff (2008), inerentes às instalações, seus objetos estão sujeitos a muitas reclassificações em esferas de valor distintas, sobre formas de uso e agregação de significados derivadas de pesquisas e variações subjetivas, incorporando-se tudo isso a *biografia cultural de uma coisa*, tornando-se singulares em muitos aspectos e descondicionando a visão estática de obras e documentos em museus tradicionais. Noutro sentido, podemos atentar para o modo como Giorgio Agamben (2007) define profanação para encarar o uso das coisas, numa acepção próxima ao exercício lúdico-constutivo do *détournement*/desvio dos situacionistas que nunca enxergaram um destino final nos produtos culturais, uma óbvia categorização estanque para eventos e objetos do cotidiano. Para o filósofo italiano, profanação consiste numa postura

---

<sup>51</sup> Para mais detalhes sobre a acepção histórica e análise do termo *Work In Progress*, adotado na arte contemporânea, no teatro e na performance, ver Renato Cohen (2004). *Work In Progress na Cena Contemporânea*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

contrária ao esforço religioso de observar os marcos referenciais que definem o sagrado como uma esfera separada do uso comum, mas “sem simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas”<sup>52</sup>, identificando a negligência como o principal atributo não religioso e não a inversão aos pressupostos de austeridade sacros. No entanto, o que este autor entende como “sagrado” não se refere somente ao mundo das entidades e rituais religiosos, mas também ao mundo secular e ao sistema capitalista, principalmente em sua capacidade infinita de reproduzir separações deslocadas de um uso comum, a partir de um direito de propriedade como convenção adotada nas relações de consumo e do espetáculo. Uso, para ele, portanto diverge da noção de consumo, pois “é sempre relação com o inapropriável, referindo-se às coisas enquanto não se podem tornar objeto de posse [que] evidencia também a verdadeira natureza da propriedade, que não é mais que o dispositivo que desloca o livre uso dos homens para uma esfera separada, na qual é convertido em direito.”<sup>53</sup> Essa realidade de uma convenção de propriedade por direito, deslocada de um uso que altera e se apropria da matéria de um elemento específico é incorporada na visão tradicional dos museus como mausoléus que retêm coisas livres de uso, o que contraria a disposição atual da arte contemporânea e sua resistência à musealização, ou enquanto propositora de uma musealização alternativa, como é a de Jonathas de Andrade, em *Museu do Homem do Nordeste* (2013), como veremos a seguir. O valor de exposição (*Ausstellungswert*), que Agamben (2007) assinala, a partir de Walter Benjamin (2012) seria, portanto, o fator que garantiria a não-usabilidade dos processos/obras apresentados em museus, pela instância liminar e sagrada que estas instituições representam e assumindo uma outra possibilidade de valor, para além dos de troca e dos de uso. A profanação dos processos artísticas que serão investigados aqui, no entanto não anulam, como já foi dito, a musealização tradicional, o revestimento de originalidade sagrada que o valor de exposição confere às peças, a proibição de toque dirigido a estas, a necessidade de conservação ou a inscrição de objetos artísticas do circuito comercial de obras, mas sim residem em perturbar o uso tradicional que está associado a estas esferas de legitimação, ou seja, não existe uma anulação das separações e distinções, mas sim uma experimentação lúdica sobre elas.

A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a

---

<sup>52</sup> Agamben, 2007, p. 75.

<sup>53</sup> id, p. 72

criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante.[...]A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros. (AGAMBEN, 2007, p. 74-75).

Sobre essa experimentação da arte contemporânea como profanação, a partir da posição de crítica institucional que abrange também o questionamento da posição de classe social desses dois artistas sem anulá-las, envolve a reivindicação artística sobre a aproximação dos processos estéticos e políticos com a vida cotidiana manifesta, inclusive, na exploração da dimensão sensível olfativa. Trazer os cheiros do ambiente precarizado e impregnados no contexto de trabalho, do dia a dia das classes desfavorecidas, contaminando a atmosfera hermética do cubo branco, convenção adotada nos espaços expositivos dos museus e galerias até hoje, herdada do modernismo, como já foi mencionado no capítulo 01, um cânone criado na Secessão de Viena e difundido pelo Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMa (GONÇALVES, 2004), apesar de que, a partir dos anos 80, a arte ambiental e as propostas de instalações provisórias de obras consagram-se no espaço expositivo de museus e galerias como alternativa de cenografia dramatizada, onde se busca a interatividade com o público e o deslocamento do pressuposto da autonomia da obra de arte como produto acabado.

Os dois artistas levam para o espaço tradicional de promoção artística (Jonathas de Andrade no Instituto Cultural Banco Real/Santander Cultural em 2009, Recife-PE e na Galeria Vermelho-São Paulo/SP em 2010 e Márcio Almeida na Museu de Arte Contemporânea de Olinda-PE em 2006 e depois no Santander Cultural, Recife-PE em 2012), poéticas que trazem elementos encontrados na esfera cotidiana, como a estratégia *ready-made* de Marcel Duchamp e que problematizam uma tensão entre arquitetura vernacular e arquitetura formal. A apropriação da arquitetura autoconstruída favelada constituiu-se como um marco referencial do movimento tropicalista, na obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica, conforme foi visto no capítulo 01, algo que já foi aproximado à postura da vanguarda situacionista, em virtude do emprego do *détournement* ou desvio, que reside em direcionar, ressignificar outros usos para coisas consideradas triviais ou já consolidadas como costume e como produtos culturais originais, produzindo um questionamento espacial das instituições de arte e museus e propondo obras como “pretexto” de experiências coletivas ou em rede e pela ocupação do espaço público; em Pernambuco, o mesmo

questionamento estava nas intervenções urbanas ou em classificadas de jornal propostas pela dupla Daniel Santiago e Paulo Bruscky na década de 70, por exemplo.

O interesse imersivo de Hélio Oiticica em relação à apropriação da arquitetura vernacular, do modo de vida e a atmosfera da favela da Mangueira, pode ser encarado como próximo do sentimento que anima Márcio Almeida na instalação “Entre o novo e o nada” (2006), quando o artista propõe uma troca a uma família em posição de vulnerabilidade social, comutando um barraco situado próximo a um lixão numa ocupação no bairro de Sapucaia de Dentro, em Olinda, por uma casa de alvenaria na periferia de Recife (Bomba do Hemetério). Mas no barraco deveriam permanecer os objetos de uso pessoal dos membros da família. Sobre o interesse já delineado de Márcio Almeida sobre os deslocamentos humanos urbanos em suas contingências geopolíticas sobre o pertencimento, este processo criativo também traz à tona questões relativas ao direito de moradia, a desigualdade social que age inclusive sobre a possibilidade de alguém habitar, ter um lar e a instabilidade social, política e econômica que predispõe as populações periféricas à privação de espaços íntimos. Apesar de diferenças culturais relativas ao apreço que as classes média ou mais abastada possam conferir à dimensão privada exclusivista, mas reportando-se mais ao caráter factual, objetivo desses obstáculos possíveis que os desfavorecidos enfrentam, em termos de condições e menos de comportamento, sobre a constituição de um hábitat e a não garantia do direito à moradia. A própria condição de classe e o privilégio da bolsa no valor de 15.000 reais, prêmio do 46º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, que permitiu ao artista uma busca ativa na periferia do Grande Recife, entre 2005 e 2006, também induz a uma posição crítica que remete a uma poética do artista que elabora preceitos situacionistas como a exploração lúdico-constructiva da cidade para executar seu trabalho, abordar o espaço em termos da psicogeografia, empregando a deriva e o desvio como métodos, de modo a explicitar a apropriação dos locais urbanos como *terreno passionnal objetivo*, ou seja revelando os arranjos materializados e mobilizadas por afetos subjetivos ou sentimentos compartilhados culturalmente ou de modo interpessoal destinados a certos pedaços específicos da metrópole, modificando-a (CARERI, 2013, p. 85). Nesse sentido situacionista de o artista atualizar, coletivamente, as visitas dadaístas e a deambulação surrealista ou o sujeito *flâneur* que permitia-se uma perda de si mesmo como pedestre a descobrir realidades e motivos inesperados na cidade, contrariando uma lógica produtivista da ética de trabalho protestante e puritana, que mobiliza o contexto urbano posterior ao advento da Revolução Industrial, é que o crítico de arte alemão Boris Groys (2015), estudioso da obra de Walter

Benjamin, posiciona certos esforços alocados no processo criativa das instalações de arte contemporânea, como *Entre o Novo e o Nada* (2006).

Para Boris Groys (2015), o propósito do artista contemporâneo quando estabelece contato com as referências da arte ambiental acionadas para propor uma instalação, incide em tornar consciente o relacionamento da obra de arte com o local onde ela é encontrada, como fundamento da originalidade da obra, agora deslocada de propriedades materiais, uma vez que, de acordo com as inquietações de Walter Benjamin (2012) sobre a dimensão da aura atribuída à originalidade baseada na distinção a partir de critérios materiais, que é encontrada ou percebida nas obras de arte, carece de sentido num contexto atual e pós-industrial de reprodutibilidade técnica, onde abundam cópias. A reinvenção da aura ou da originalidade no contexto da arte contemporânea, para Groys (2015, p. 85) explanando a concepção benjaminiana, assinala que “a distinção entre original e cópia é exclusivamente topológica - e, como tal, é totalmente independente da natureza material da obra. O original tem um lugar particular - e por esse lugar particular o original é inscrito na história como objeto único.[...] A cópia, portanto, não tem autenticidade; não por ser diferente do original, mas porque não tem localização e, conseqüente mente, não está inscrita na história.” Considerando-se que, nas instalações, a aura/originalidade é recriada a partir da imersão em uma disposição espacial única e temporária sobre objetos, arquivos, cópias, documentos e registros em vídeo e fotografias, Boris Groys (2015) coloca outro quesito a respeito da proposta autoral dos artistas contemporâneos que identifica a especificidade dessa relação topológica da aura como produto de um *movimento* em direção ao processo criativo da obra de arte: enquanto que na atualidade, uma parcela dos consumidores culturais fica satisfeita com a cópia da obra indo até eles, os artistas, os produtores culturais e um público mais dedicado que acompanha exposições, possuem uma relação mais ativa e imperativa com o “produto original”, quando mobilizam esforços para produzir/interagir com uma instalação, indo até o museu e a galeria. Esta postura ativa, próxima de uma inquietação permanente que não se contenta com as coisas entregues e difundidas com um sentido pronto, esquecendo sob a ótica do lúdico, seu uso corriqueiro, conforme foi visto na noção de profanação de Agamben (2007), também converge com o profano que Groys (2015) comparou esse público e esses artistas/produtores culturais, que fazem uma peregrinação ritual em torno das obras de arte ou um percurso urbano para encontrar motivos de inspiração subjetiva e criação autoral, com as “figuras de iluminação profana”, modo como Walter Benjamin (2007; 2015) classificava “o leitor, o pensador, o ocioso, o flâneur”.

Márcio Almeida, atuando como artista *flâneur*, realizou um trajeto incerto pela cidade, recebendo muitas respostas negativas para executar seu projeto, deslocado de uma lógica produtiva que prevê garantias intransigentes para sobressair ao acaso, imprevistos e mudanças provenientes da experiência, visando apenas o retorno invariável de lucros e subsídios, num período que ultrapassou o prazo de 10 meses acompanhado de um curador, para feitura da obra financiado pelo 46º Salão de Artes Plásticas, cuja proposta foi selecionada em 2003 e apresentada só em 2006. Portanto, a escolha do projeto selecionado deve ter sido orientada, também, por alguma credibilidade associada à trajetória do artista e na confiança na qualidade dos resultados, uma vez que aquele tinha sido convidado (e não ingressado num processo seletivo para concorrer à bolsa-prêmio) para participar do salão anterior. E, para além da obediência normativa ao previsto na lógica dos editais, possivelmente admitiram-se variações sobre o produto a ser entregue, uma vez que tratou-se de uma mudança de perfil estadual dos salões de artes plásticas que acompanhou a poética desmaterializada e do inacabamento processual da arte contemporânea: conceder bolsas de incentivo e não prêmios de aquisição para obras acabadas. Em sua pesquisa para encontrar uma família que aceitasse esta troca, vinculou-se ao sentimento de “respeito à aura”, segundo a formulação benjaminiana, do lugar e da singularidade dos sujeitos da família, quando tenta reconstituir a unidade do lar perdida após a família ser sido transferida para uma residência de alvenaria e o barraco ser reconstruído com todos os seus objetos caseiros no interior da galeria do MAC; na série de obras relacionadas ao processo de instalação de “*Entre o Novo e o Nada*” mediante diversos suportes (vídeo, desenhos e fotografias) percebe-se um esforço para restaurar a aura do barraco, desterritorializado e “reproduzido tecnicamente”, mediante a permanência dos odores dos objetos e desenhos do artista a partir das impressões do vazio do local original após o barraco ser removido:

A casa existia num terreno de invasão em Sapucaia de Dentro. Márcio negociara com a família, composta por um casal e um filho, uma troca. O barraco ficava por trás de um lixão, com todas as mazelas de poluição que isso representa. *Os materiais da construção e os utensílios domésticos tinham odores impregnados, segundo nos informa o artista, odores do uso e do apodrecimento. [grifo meu]* Márcio foi a várias invasões com a proposta de trocar uma casa legalizada, comprada para o trabalho com a verba da exposição, em Bomba do Hemetério, bairro também periférico do Recife. Sapucaia, um lugar completamente plano, Bomba do Hemetério um morro, lugar elevado. O casal aceita e o artista transpõe toda a casa, incluindo seu mobiliário, para o Museu. Aqui, em *Contra\_Uso*, Márcio expõe o vídeo de todo esse processo. [...] Depois de toda negociação e aceite da família para trocar de barraco, perguntaram ao artista: e a cárie? A partir disso, Márcio

entendeu que o buraco deixado pela casa de invasão abria uma cárie, não um espaço oficial, mas um vácuo apodrecido, uma cárie na boca banguela que Lévi-Strauss vislumbrara ao chegar pela primeira vez ao Brasil, avistando a Baía de Guanabara. Márcio, então, cria uma série de desenhos, “Isso corta (It cut)”, onde mimetiza a falta dos dentes numa arcada que também se assemelha a um conjunto de tijolos, num misto entre construção e ruínas. (CAMPOS, 2012, p. 08).

*Flâneur* como Márcio Almeida, recolhendo a aura e os resquícios ruinosos do modernismo recifense com o estímulo do SPA das artes em *Recenseamento Moral da Cidade do Recife* (2007), Jonathas de Andrade reconhece a contradição dentro do discurso político e como poética artística, o que engloba o seu reconhecimento do lugar frágil/ potente da condição de ruína, assim como a reivindicação da necessidade de uma flexibilidade narrativa, o coloca como artista predisposto a tornar inconclusos e processuais seus trabalhos. Além do inacabamento já explorado em *Museu do Homem do Nordeste* (2013- 2020), a imersão na pesquisa da exposição *Ressaca Tropical* (2010)<sup>54</sup> possibilitou ao artista, a conversão do material reunido na instalação em livro lançado em 2016, a partir da justaposição de cinco arquivos: i) fotografias áreas de Alcir Lacerda em preto e branco da região central do Recife; ii) fotografias de diversos autores oriundas da Fundação Joaquim Nabuco-CEHIBRA; iii) acervo pessoal com fotografias sobre corpos jovens em situações intimistas e lúdicas de Geraldo Delmas; iv) fotografias do próprio artista que registram a arquitetura modernista da cidade do Recife, o Iate Clube de Alagoas e prédios públicos como a Sudene e o Departamento de Antibióticos da UFPE; v) um diário de um vigilante datado da década de 70, encontrado no lixo pela artista visual e arquiteta já citada, Clara Moreira, que retrata suas relações pessoais e o estilo de vida urbano de uma geração que frequentou cinemas de rua e a Livraria Livro 7 na época.

A ressaca do título, conforme lembra a curadora e crítica independente Kiki

---

<sup>54</sup> Segundo o site *Base de Dados de Livros de Fotografia*, a instalação *Ressaca Tropical* (2009) que deu origem ao livro de 2016 e foi montada em 2010 na Galeria Vermelho (ver catálogo online [https://galeriavermelho.com.br/sites/default/files/expo/text/Ressaca%20tropical%20\\_Andrade\\_0.pdf](https://galeriavermelho.com.br/sites/default/files/expo/text/Ressaca%20tropical%20_Andrade_0.pdf)) “participou também das mostras 7ª Bienal do Mercosul (2009), 12ª Bienal de Istambul (2011) e 2ª Trienal do New Museum – the Ungovernables (2012), além de ter sido adquirida como parte do acervo permanente da Tate Collection, em Londres.” <https://livrosdefotografia.org/publicacao/4026/ressaca-tropical>

Mazzucchelli (2012, p. 108)<sup>55</sup> “em português, a palavra *Ressaca* significa tanto "ressaca" [*efeito colateral etílico*] como também o movimento violento e desorganizado das ondas no mar na sequência de uma tempestade [...] a força desenfreada do desejo, uma força libertadora e caótica que está em constante atrito com os poderes organizadores do progresso e da modernização”, o que reflete a inquietação do artista em denunciar o fracasso da implantação colonial, imperial e republicana da modernidade e sua modernização industrial subsequente que desconsideram o contexto tropical latinoamericano e brasileiro, focalizando a utopia de uma arquitetura modernista aplicada e integrada ao cenário e paisagens locais nordestinos. Compartilha, desse modo, a preocupação regionalista freyreana da adaptação climática, que constatou na tradição lusa das casas grandes e em alguma arquitetura modernista como a guiada por Lúcio Costa, nacionalmente, que se colocou como tributária do colonial, conforme foi visto no capítulo 02 e também, com a crítica levistraussiana ao projeto de modernização e urbanização das cidades brasileiras “que já nascem ruínas”.



**Fig 10: Fotografias de construções modernistas do livro *Ressaca Tropical*, Jonathas de Andrade**

---

<sup>55</sup> Mazzucchelli, Kiki. *Ressaca Tropical*. In: RYŁKO, Patrycja (ed). *Tropikalizmy: Chelpa Ferro & Jonathas de Andrade*. Gdańsk: Grafix/Gdansk City Gallery, 2012.

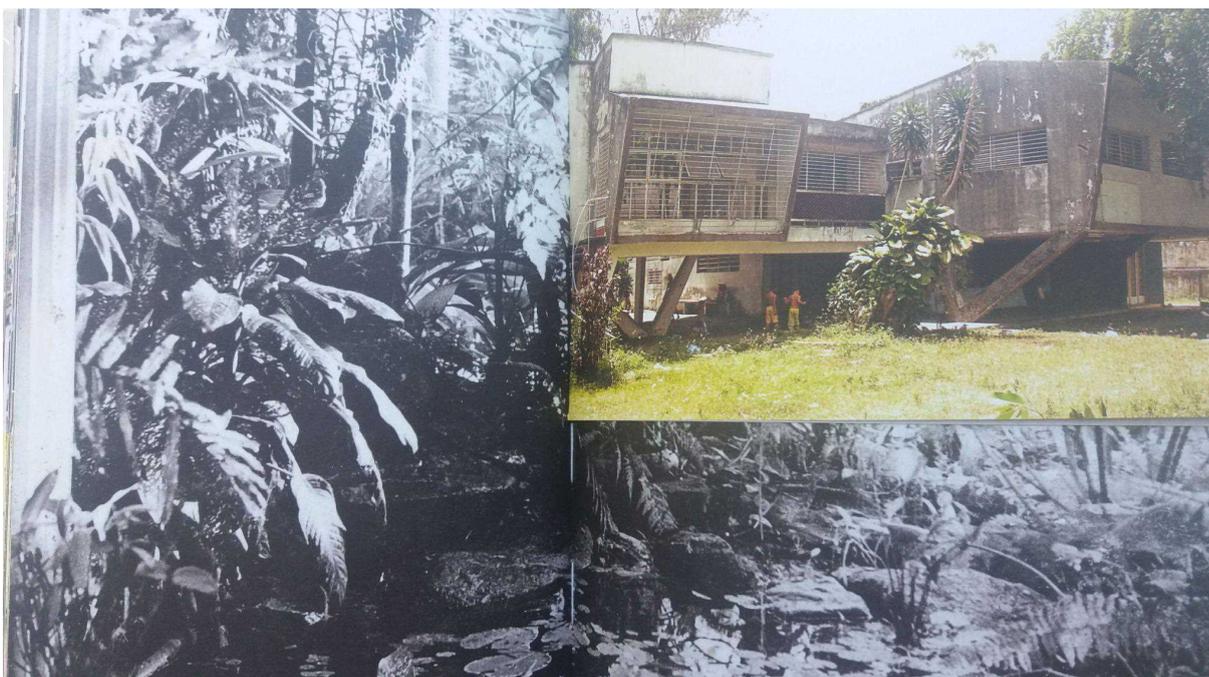


Fig 11: Fotografias do acervo de Jonathas de Andrade sobre a arquitetura modernista tropical dispostas no livro *Ressaca Tropical* (2016) e na instalação homônima.

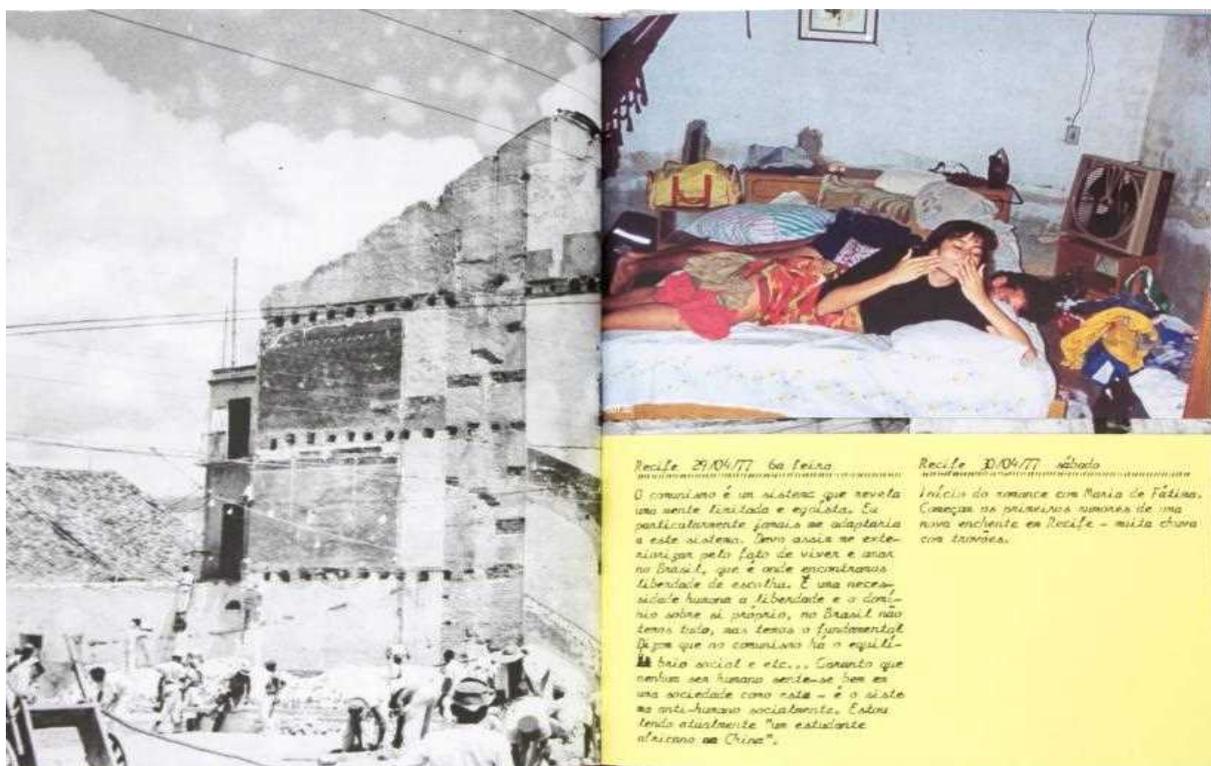


Fig 12: Ruínas, fotos intimistas e diário do vigilante datilografado em *Ressaca Tropical* (2016)

Na montagem do livro *Ressaca Tropical* (2016) com sequências fotográficas intercaladas com

o diário do vigilante, sem uma organização temporal linear das mesmas, busca-se o contraste da arquitetura arruinada com o esplendor da natureza e do desejo dos corpos jovens, mas, ao mesmo tempo, a resistência desses prédios abandonados comunga da força e resistência desse sujeitos expostos nas imagens, uma vez que, para Jonathas, existe uma “uma poética da potência na ruína”. Isso abrange outros projetos acrescidos à instalação *Ressaca Tropical* (2009) em exposição e livro homônimos, como *O Clube* (2010), composto de 4 fotografias/cromos digitalizados, associados a trechos modificados pelo próprio artista da autobiografia do escritor cubano Reinaldo Arenas, que retratam as ruínas do Alagoas Iate Clube, construído em 1964 e desativado na década de 90, cuja estrutura avança o mar de uma praia localizada na orla de Maceió, onde na parte superior abrigava um espaço de lazer da elite e embaixo ocorriam relações marginais de encontros homoeróticos masculinos e atividades como a pesca artesanal, o que influenciou o artista a refletir sobre “a relação oficialidade x subterraneidade, e a presença-ausente dos vários aspectos que circundam o clube”<sup>56</sup>:

Sobre a outra pergunta, que você fala do clube, dos cartazes, dessa aproximação da marginalidade, do homem das ruas, eu fiquei muito fascinado com a ideia de um trânsito pela cidade que passa pela marginalidade, pela sexualidade. O *Ressaca Tropical*, ela já tem um pouco disso, o trânsito pela cidade que é puro exercício da sexualidade, e o clube também. Acho que por ser nativo de Maceió, eu sempre tive curiosidade sobre o quanto de marginalidade e sexualidade existia ali. A experiência de homossexualidade nas grandes cidades, ela também é muito marcada por essa exclusão, e acho que são pontos de aproximação dessas outras marginalidades que também se dão numa sociedade excludente, por outros motivos, a moradia, a educação, a comida, a falta de educação formal e de oportunidade de trabalho, etc. então eu acho que esses projetos eles tentam juntar essas pontas dessas diferentes exclusões nesses encontros que potencializam essas leituras dessas exclusões aproximadas. [...] Então, respondendo à pergunta [sobre o clube] “ como sua experiência de nativo o ajudou a reconstruir esse antagonismo entre subterrâneos e oficialidade em extrair a margem do formal ? “ Eu não sei o quanto foi fundamental eu ser de Maceió para eu aproximar a relação subterraneidade e oficialidade, até porque hoje, passados alguns anos, eu tenho um pouco de dúvida se o trabalho consegue sublinhar exatamente essa tensão, sabe? Eu acho que ele documenta de um jeito que me agrada, acho que ele traz um pouco dessa melancolia assim, que eu via naquele lugar, melancolia, essa nostalgia desse tempo que passou e não foi cuidado, mas também ele traz uma potência da ruína para o encontro. A potência da ruína como esquecimento, tem alguma coisa de resistência que fala sobre outro tempo, sobre um outro problema

<sup>56</sup> <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-clube>

estético e arquitetônico, mas também como ele possibilita diante do esquecimento um espaço para uma marginalidade libertária. Acho que isso tudo é um pouco o que o Clube tenta tocar. (Entrevista ao autor da tese)

Sobre a ambiguidade da arquitetura modernista tropical, como potência inexplorada, de algo que poderia ter funcionado como projeto e não vingou, mas, ao mesmo tempo, uma utopia fracassada num sentido geral como projeto hegemônico, por não ter se conciliado com as demandas locais ou com os interesses do capitalismo global, na verdade, assinala uma outra posição de marginalidade, defendida pelo próprio Jonathas de Andrade. O que traduz um percurso de ideias do modernismo que foram subaproveitadas ou somente reivindicadas por alguns movimentos contemporâneos - como o foram as vanguardas históricas modernistas, surrealismo e dadaísmo pelas neovanguardas a partir dos anos 60 e a própria linhagem arquitetônica regional de autores nordestinos agora invocadas num esforço nostálgico e genealógico de investigar origens e ancestralidades da identidade urbana do Recife. Exemplos dessa nostalgia reflexiva que Huysen (2014, p. 94 e 98) identifica com um contraponto que tenta articular “a ideia da ruína autêntica como produto da modernidade”, numa posição ambígua que é “difícil discernir entre o lamento sentimental de uma perda e uma reivindicação crítica de um passado, com o propósito de construir futuros alternativos”, já foram percebidos no trabalho de Jonathas de Andrade pelo jornalista e crítico de arte Silas Martí (2010), comentando a exposição de *Ressaca Tropical* na Bienal do Mercosul, classifica como *nostalgia madura*, a poética da ruína presente nesse trabalho, mas que acompanha o artista desde sempre e remonta ao seu primeiro, *Amor e Felicidade no Casamento* (2007)

**NOSTALGIA MADURA** Em seu primeiro trabalho, Andrade chegou a mofar fotografias digitais, com pão e batata, para descolorir e manchar os "saltos tecnológicos que tiram a expressividade de uma época". [*Amor e Felicidade no Casamento*] Também gravou a obra "4.000 Disparos" em filme super-8. Mas seu olhar passa ao largo de qualquer tipo de fetiche por essa era perdida. Não exalta o passado num vazio vintage, tenta, pelo contrário, emprestar desse passado só as marcas de expressão. "Não é como se quisesse só um sabor do perigo daquela época", diz Andrade. "É um amadurecimento dessa visão nostálgica." Nessa rota madura, sua obra para a Bienal de São Paulo vai atualizar cartazes para a alfabetização de adultos inventados nos anos 60. Eram desenhos que ensinavam palavras a partir de imagens. Disso, Andrade pretende extrair uma dimensão política e crítica em relação à época e consciente de seus recursos estéticos. "É uma forma de dimensionar a vida dessas pessoas, como o que mostra a palavra "barriga" e um menino chorando", conta. "Começa a haver um atrito entre o que está

dito e a ideia de realidade. (MARTÍ, 2010, Folha de São Paulo)<sup>57</sup>

Também podem ser constatados em outros trabalhos de Jonathas de Andrade, como *Nostalgia, Sentimento de Classe* (2012), instalação que reproduz em 345 peças de fibra de vidro, um painel de azulejos em tamanho real, proveniente de duas casas modernistas geminadas, projeto do arquiteto e artista plástico pernambucano Augusto Reynaldo, localizadas na Avenida Rosa e Silva, 625 e 639, e datam de 1958. Na instalação, o painel em fibra vidro que reproduz os desenhos e formas da cerâmica original e é sobreposto aos textos fixados por adesivo na parede, substituindo termos centrais sobre arquitetura, humanidade e civilização destes manifestos escritos, cuja autoria é dos arquitetos Marcos Vasconcellos, responsável pelo já mencionado *A Casa como Convém*, e do artista visual e arquiteto Flávio de Carvalho, o que, segundo o site da Galeria Vermelho se estabelece:

Como em uma ruína, partes desse painel são removidas e substituídas por palavras de um manifesto acerca de questões sobre a arquitetura, a vida, a humanidade e seu papel na história da civilização. Essa operação remove o que é contextual no texto, revelando sua estrutura político ativista, além do tom utópico que pertence a tempos passados. Para Jonathas de Andrade, ruína e utopia alimentam, nos dias de hoje, uma relação nostálgica com o passado em que história e modernidade são consumidas como bens de classe.<sup>58</sup>

Esse estatuto de ruína para as Casas Modernistas aconteceu como nostalgia, mas também como sentimento premonitório. As Casas Modernistas foram classificadas pelo Decreto Municipal nº 28.823/2015, como Imóveis Especiais de Preservação (IEP) sob o nºs 255 e 256, nos termos da Lei nº 16.284 de 22 de janeiro de 1997. Mas, parece que, para o artista, quando elas alcançaram alguma visibilidade, uma vez que, após o seu trabalho sobre essas residências ter sido feito, o processo de depredação das mesmas recrudescer a ponto de estimular, a partir de 2014, a tramitação de classificação como IEP na Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural, sobre elas, Jonathas alerta “Talvez, para algumas casas como essas, a melhor maneira de protegê-las fosse esquecê-las. Mas a ideia de nostalgia se

<sup>57</sup> MARTÍ, Silas, 08 de julho de 2010, Jonathas de Andrade olha para utopias fracassadas: Revelado na Bienal do Mercosul, artista de 28 anos estará na Bienal de SP. Alagoano radicado em Recife tem exposição em que intercala ruínas e trechos de diário encontrado no lixo. In: Folha de São Paulo/ Folha Ilustrada. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0807201013.htm>

<sup>58</sup> <https://galeriavermelho.com.br/exposicao/6325/jonathas-de-andrade-nostalgia-sentimento-de-classe>  
<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/nostalgia>

reporta a um passado como perfeito, sem reconhecer que o hoje é muito potente com todas as suas contradições. “<sup>59</sup> Conforme revela o artigo *As Casas Modernistas do Recife: Desafios da sua conservação e restauro* de Maria Antônia Saldanha Pessoa de Queiroz e Flaviana Barreto Lira (2018, p. 07 e p. 15.)<sup>60</sup> desde 2014, as Casas Modernistas “abrigam constantes cenas de vandalismo e ações de descaracterização, findando em graves consequências para o patrimônio”, dentre elas o uso comercial pela Padaria Capela no n. 625, com “a instalação de blindex no terraço interferindo na fluidez espacial da edificação.” além de outras obras irregulares que foram denunciadas em vários autos de infração, de acordo com Leonardo Cisneiros (2018), na página do movimento Direitos Urbanos. ativista que denunciou a negligência da prefeitura em fiscalizar as ações de destruição dos imóveis, apesar das várias denúncias registradas<sup>61</sup>. O processo de depredação chegou ao cúmulo de, no dia 30 de janeiro de 2018, ter sido divulgada a tentativa de demolição dos IEPs, depois da determinação do juiz Haroldo Carneiro Leão, da 8ª Vara da Fazenda Pública da Capital, em setembro de 2017, determinar o restauro dos imóveis pelo proprietário, atendendo a uma ação movida pela Procuradoria do Município do Recife e tomasse providências para a destruição e saqueamento constantes. instituindo multa diária de R\$ 2 mil por não cumprimento<sup>62</sup>. Tendo-se em vista a situação de descaso, o movimento Direitos Urbanos marcou um evento em forma de protesto-folia, *Encontro com Bátima Bernardes nas Casas Modernistas*<sup>63</sup>, antecedendo o carnaval de 2018, iniciando suas atividades com um café da manhã no dia 3 de fevereiro e prevendo na programação debates sobre o Plano Diretor, com o curador Moacir dos Anjos e com Jonathas de Andrade, a respeito do seu processo criativo sobre as residências, Nostalgia, Sentimento de Classe, intervenção carnavalesca com a Troça Empatando tua Vista e outras ações culturais. No entanto, supostamente para cumprir a decisão judicial e iniciar a obra de restauro, o proprietário mandou instalar tapumes cercando as casas, na véspera do evento, deliberação que motivou a permanência do evento e a crítica da “coincidência” para a tomada

---

<sup>59</sup> Citação de comentário do artista presente na matéria de Luciana Veras em 01 de maio de 2014, Revista Continente, *Arquitetura: Desprestígio do Projeto Moderno: Edificações construídas no Recife nos anos 1950-1970, a partir dos pressupostos do movimento, foram destruídas ou estão mal preservadas, diminuídas na memória da cidade*. Disponível em

<https://revistacontinente.com.br/edicoes/161/arquitetura--desprestigio-do-projeto-moderno>

<sup>60</sup> 7º Seminário DOCOMOMO Brasil - Norte/Nordeste, 13 a 16 de agosto de 2018 Manaus-AM disponível em <https://7docomomomanaus.weebly.com/artigos.html>

<sup>61</sup> *Casas Modernistas: o raio-x da omissão planejada*. Publicado Por Leonardo Cisneiros, 08 de fevereiro de 2018,

<https://direitosurbanos.wordpress.com/2018/02/08/casas-modernistas-o-raio-x-da-omissao-planejada/>

<sup>62</sup> Débora Britto, 02/ 02/ 2018, “Bátima” *contra a destruição de patrimônio modernista no Recife*. Disponível em

<https://marcozero.org/batima-contra-a-destruicao-de-patrimonio-modernista-no-recife/>

<sup>63</sup> [https://www.facebook.com/events/2013613342297119/?active\\_tab=discussion](https://www.facebook.com/events/2013613342297119/?active_tab=discussion)

de iniciativa em isolar a área, a partir do momento em que decidem denunciar a infração cometida pelo responsável pelos imóveis e sua desobediência em não cumprir a determinação judicial. Comparecem no dia combinado e, assim como as ações do coletivo A Casa como Convém, já citadas, de afixar manifestos como a Carta ao Mino, do arquiteto modernista carioca Marcos Vasconcellos, nos tapumes das obras de verticalização de Casa Forte, uma década antes, decidem fazer o mesmo com as estruturas que isolam os IEPs: “O tapume vai proteger o patrimônio histórico ou esconder a demolição?” “Turistas, venham conhecer o nosso patrimônio histórico”. “Essas casas são patrimônio histórico municipal” representam as asserções coladas aos tapumes, lembrando também a violação que o proprietário incorre pelo enquadramento penal na Lei de Crimes Ambientais (9.605/98), que estabelece pena de reclusão de um a três anos e multa, para quem “destruir, inutilizar ou deteriorar bem especialmente protegido por lei” e o previsto no Código Penal, que considera causa “a ação ou a omissão sem a qual o resultado não teria ocorrido”.





**CASAS MODERNISTAS**  
*encontro com bátima bernardes*  
 Av. Rosa e Silva, 625

9h Café da manhã colaborativo  
 traga a sua contribuição!

10h A arquitetura modernista no recife  
 professoras do depto de arq e urbanismo DAU/UFPE e participantes da ong Docomomo Brasil

11h Plano diretor e lei de edificações  
 Nadja Falcone

13h Oficina de azulejo moderno e origami modular  
 Eva Duarte

14h Oficina de permacultura urbana (distribuição de sementes)  
 Erika Santos

15h Arte e destruição  
 Moacir dos Anjos

16h Nostalgia, sentimento de classe  
 Jonathas de Andrade

17h Letra, música e Jiquiá  
 Graxa

+ Troça Carnavalesca  
 Empatando Tua Vista e discotecagem monstra  
 comidas  
 La Bruja Vegana

Figs. 13-15: Protesto-folia nas Casas Modernistas: Encontro com Bátima Bernardes. Fonte: Direitos Urbanos e Keila Vieira



**Fig. 16-17: Nostalgia, Sentimento de Classe (2012), Jonathas de Andrade. fotografias: Edouard Fraipon**

O engajamento da classe artística e intelectual pela defesa das Casas Modernistas como patrimônio cultural, além de uma dimensão normativa que visa observar o cumprimento das prescrições legais mencionadas, como a Lei de Uso e Ocupação do Solo que regulamento os

IEPs e o Plano Diretor, valendo-se delas como recurso de legitimação institucional perante a sociedade mais ampla, reflete, portanto, um discurso de classe manifesto pela nostalgia reflexiva, que é sentimental e crítica ao mesmo tempo, o que já foi sustentado acima pela linguagem executada na instalação de Jonathas de Andrade. O artista, apesar de ver a “ruína como abertura” e considerar o abandono uma forma de preservação, ratificando a concepção de *terrain vague* de Solá-Morales (1995), ainda reconhece a contribuição do modernismo tropical, como solução prática, climática adaptada ao local em escala mais humanizada, mesmo com as contradições nacionais em sua forma de implantação, cuja finalidade era afirmação de um cânone oficial desde a época da centralização política de Getúlio Vargas ou do otimismo nacional-desenvolvimentista a partir de Juscelino Kubitschek. Mas, para ele, vasculhar a história em busca de, nas suas palavras, “embaralhar” as referências canônicas é uma tarefa já assumida, quando lhe perguntei sobre sua aproximação com a antropologia, particularmente sobre a influência de Jean Rouch na obra *O Peixe*:

Sobre o artista-etnógrafo. eu não me considero um artista pesquisador sempre. Na verdade, eu acho que se tiver uma identidade que eu me identifico mais é uma espécie de documentador ficcional, aquele que reconhece uma dimensão uma dimensão de ficção a partir do documento, todo o documento é recorte, ele é um olhar sobre, é uma escolha. Então, eu gosto da ideia de que os trabalhos, os projetos, eles me permitem navegar ou passear por uma série de personagens, não só o etnógrafo, mas o pesquisador, o antropólogo, o fotógrafo, o próprio cineasta, o documentador, o film-maker. Enfim, isoladamente eu não sou nenhuma coisa, a arte contemporânea ela me permite me aproximar um pouco dessas questões, e o etnógrafo ele tá projeto, mas ele também ele tá também numa nova incursão do filme *O peixe*, quando eu estou muito fascinado com a etnografia fílmica do Jean Rouch, e o filme ele nasce como estética muito a partir desse encantamento assim, (Entrevista para o autor).

Essa demarcação do artista como “documentador ficcional” pode ser vislumbrada, praticamente, em todas as obras, também em *Ressaca Tropical* (2009), embora esse esforço não esteja desvinculado de uma conscientização política sobre a cidade, de uma visão crítica do planejamento urbano aplicado atualmente e do mercado imobiliário. A contingência desses fatores provoca no artista a inquietação do “embaralhamento” dos documentos oficiais com visões subjetivas, intimistas, pois ele reconhece a dimensão arbitrária da proposição de fontes discursivas hegemônicas, ao mesmo tempo que, afirmando o modernismo arquitetônico como alternativa viável de cidade, não deixou de reconhecê-lo como utopia fracassada, tendo

em vista o modelo de cidade contemporânea que é vendida hoje ao mercado internacional, denunciando a voracidade de conversão das casas modernistas em espigões ou farmácias, toda vez que alguém percebe esse tipo de concepção arquitetônica na paisagem

Eu gosto de pensar que os trabalhos, os projetos, eles embaralham temporalidade, espacialidades, uma fronteira do documental e do ficcional. Então, o recenseamento tem isso, trazer um documento ali, uma publicação que era do senso comum corrente de outra época e testar hoje, no caso, 2008. No livro *ressaca tropical*, ele também tem operações de pegar arquivos documentais de várias fontes, incluindo o meu próprio arquivo, que vinha documentando as casas naquela época e edificações desse modernismo tropical, estou até levantando hipóteses se ele existe ou não. E juntar com esse diário encontrado no lixo que traz uma sexualidade íntima, ali como assunto. A minha sensação era também ter, trazer a sexualidade, o gozo, o orgasmo, como espécie de elemento de destruição, como reinvenção, como prazer, como criação. Um pouco, experimentando desafiar a ideia de nostalgia de uma cidade que estava se destruindo inescrupulosamente, o que de fato tem um impacto gigante, na maneira como a gente experimenta a cidade, a vizinhança, a ideia de liberdade e de segurança, de comportamento no espaço público. Eu acho que a mudança na perspectiva urbana é isso, que eu vejo, é difícil não ser apocalíptico diante desse momento das cidades, elas são marcadas por uma exclusão absoluta, e a arquitetura responde e corrobora com essa exclusão. Então, a arquitetura ela fica mais blindada, mais fechada, mais notada por esse elemento da exclusão, os muros sobem, as grades sobem, as vizinhanças não se relacionam, os espaços públicos dentro dos privados, os condomínios cada vez são mais fechados, além de todo esse clima de austeridade governamental, deixando as populações mais marginalizadas cada vez mais frágeis, passíveis de assassinatos e de genocídios, tudo isso gera um clima que para o sentimento geral de vida em sociedade, ele cada vez mais é do medo, da competição, de desconfiar do outro, ao invés de ajudar, do celebrar, de se acolher com o outro, isso é muito triste, porque as cidades se apresentam muito dessa sociedade adoecida. Pra mim, a crise da hiperespeculação é que é um projeto de geração de lucro, absolutamente estéril e sem olhar para o local. Na verdade, eles trazem, eles reproduzem fórmulas do capital internacional, onde a arquitetura é completamente esterilizada. Ela pode ser encontrada, daquele jeito, em qualquer lugar, e ela vem alinhada com a arquitetura internacional que ela intensifica a experiência do exclusivo, da individualidade em detrimento do coletivo, do pensamento urbanístico que privilegia a cidade, o coletivo. Então, para mim a grande crise da hiperespeculação é que ela não tem nenhum pudor em destruir as cidades, tais como foram concebidas num projeto coletivo, então ela não tem nenhum pudor em aumentar os muros, em deixar os muros completamente isolados, do exterior e do interior, então, em vez de grades que você vê ou em vez de áreas comuns, por exemplo, você vê as superquadras de Brasília, o prédio nasce de uma área onde você como pedestre, não dono de um daqueles prédios, você pode passar por baixo, você pode atravessar, então tudo é muito poroso. Aquilo ali deixa de existir nesse ambiente, e não só, as grades que antes você vê o que tem dentro, elas passam a ser muros muito altos. Então não é nem mais sobre autoconstrução e autoria, tudo isso cai, as cidades passam a ser muito genéricas, a hiperespeculação dá lugar a esses espigões genéricos, revestidos por azulejos. Todo mundo né, tem essa brincadeira que todas as cidades parecem

muito um banheiro. Então são poucas as cidades, onde uma arquitetura ela respeita de fato um plano urbanístico, ou são poucas as cidades onde o plano urbanístico não é vendido para as grandes construtoras. É claro que temos que citar aqui Recife, que passou por esse processo do Ocupe Estelita, onde se explicitou que toda a legislação, toda a aprovação acontece de forma inescrupulosamente vendida e entregue às grandes construtoras, de forma a parecer que o poder imobiliário é quase um dos poderes oficiais, de tão imbricados e tão misturados à esfera do poder. O próprio Ocupe Estelita foi um momento incrível de amadurecimento para o envolvimento político de um grupo que foi se agigantando de estudantes, arquitetos, advogados, né? Então, tem todo um movimento bastante de classe média, daqueles que podem morar, comer e estudar, mas também de suas relações crescentes com os movimentos sociais daqueles sim bastante desprivilegiados que habitavam aquele terreno do Estelita e os arredores, então, também foi muito interessante ver ... os trabalhos do projeto da casa como convém, da maquete e do projeto de destruição, ele é um pouco anterior desse momento do Ocupe Estelita, onde tudo isso se intensificou muito. Ali estava só se acelerando os movimentos de destruição, ali eu também estava pensando sobre um olhar que ao reconhecer uma coisa que tava ali, intocada pelo esquecimento, era um olhar que destruía na hora que a gente percebia uma casa incrível, meses depois ela se destruía, que era esse movimento que a cidade estava vivendo. (Entrevista ao autor)

Detectamos no depoimento de Jonathas do Andrade uma visão política contundente a respeito da forma como é explorada a cidade do ponto de vista urbanístico e suas implicações políticas envolvidas com o setor privado, na forma como o Estado conduz o Plano de Ordenamento Territorial, condicionado pelo poder econômico. No entanto, sua visão política, também compartilhada como “discurso de classe” assumido pela classe média artística e intelectual compromissada com a agenda do movimento Direitos Urbanos e Ocupe Estelita, permite abrigar a contradição interna como mobilização e sensibilização que produz o “discurso artístico” em sua modalidade mais experimentalista, numa proposição que visa conciliar as duas esferas discursivas, a política e a estética, como linguagem que dissolve a dicotomia entre forma e conteúdo. Desse modo, o artista, aparentemente busca manter-se livre de amarras doutrinárias que visam “estetizar a política”, nos termos de Walter Benjamin (2012), de um compromisso firme com convicções meramente reprodutivas de um enunciado partidário. Também incorpora uma disposição intelectualmente independente em sua relativa autonomia do campo artístico, quando não é visível uma inscrição rígida num dos três regimes identificados por Jacques Rancière (2012), *o estético*, *o da mediação representativa* e *o da imediatez ética*, podendo suas obras e sua postura transitarem entre um e outro de acordo com a eficácia política de aproximação com a prática social, a dimensão da crítica institucional ou da eficácia estética como distanciamento ficcional. Para ele, “a linguagem é fascinante. Sempre me interessei pelas diversas formas de explicar algo ou lançar um olhar

atento sobre um povo e comunicá-lo. Vai além do documental, a *ideia é experimentar um despudor*".<sup>64</sup> Indo além do documento e experimentado despudores, Jonathas também assume riscos e a responsabilidade de suas representações, a inquietação e a provocação, o deslocamento e o desconforto de sua posição, quando percebe que as obras e a recepção delas são arenas da contradição e do dissenso, que o espectador emancipado de Jacques Rancière (2012) é também capaz de sugerir outros caminhos, apropriando-se à sua maneira do que lhe é exposto, aproximando a concepção do pensador francês ao que o curador Paulo Herkenhoff chama de *pedagogia da contra-exclusão*, em entrevista com o artista<sup>65</sup>:

Se meus projetos/trabalhos operam uma pedagogia da contra-exclusão, acredito que buscam desestabilizar/desmontar tudo aquilo de opressor e oprimido que existe dentro de mim e também no outro. O didatismo interessa como padrão de linguagem que tende a simplificação, criando nos trabalhos uma zona de conforto que é arena para as armadilhas que convocam o outro e a mim para um jogo de desestabilização. Instaura-se a este momento um jogo de capoeira em que o outro é fundamental, e somente quando ela se inicia é que a bagagem de cada um vem à tona, e aquilo se desenvolve e se define como uma luta, uma dança ou uma parceria. O fato é que este outro me desmonta e me revela, também se desmontando e revelando quando assim o faz. O que sobra deste desmonte é explicitação daquilo que age sobre nós como agente opressor e oprimido, e a possibilidade de um lampejo — individual ou não — de autonomia. Tem a ver com ação, reação e resposta, com a necessidade e a busca por um estado inconstante de liberdade.

Sobre "crer na impossibilidade da Democracia, agindo em defesa da mesma Democracia", esta reivindicação em aspas que você traz envolve uma incorporação de trechos do "duplipensar" de George Orwell. Em seu livro 1984, a "capacidade de guardar simultaneamente duas crenças contraditórias e aceita-las a ambas" é a base de um sistema de controle introjetado nas massas pelo poder instituído. No texto "O gatilho", de onde vem este trecho, relato o momento em que este mecanismo de poder é revirado ao avesso, tornando-se o seu oposto - a potente capacidade de mover-se na contradição em tempos de radical crise da razão, instaurando uma política corporal de radicalidade na conciliação/equação entre intenção de gesto e retransc/recuo frente a ideia de coerência/compromisso discursivo.

---

64

Por Beta Germano, 14/04/2019 *Artista brasileiro questiona racismo e classe em exposição em Chicago: O alagoano Jonathas de Andrade ganha mostra individual no Museum Of Contemporary Art Chicago, conhecido por impulsionar a carreira de muitos artistas. Para os EUA, ele leva questões atualíssimas da realidade nacional.* Disponível em <https://casavogue.globo.com/LazerCultura/noticia/2019/04/artista-brasileiro-questiona-racismo-e-classe-em-exposicao-em-chicago.html>

<sup>65</sup> Paulo Herkenhoff entrevista Jonathas de Andrade. In: Rodrigues, Carlito. Prêmio de artes plásticas Marcantonio Vilaça. Rio de Janeiro : FUNARTE, 2014.

"E de repente, tal qual o sólido que se dissolveu no ar, ou a água que virou vinho, um renascimento. Da contradição indissolúvel, uma reinterpretação da natureza do xequemate: tal qual um motor estrutura sua impulsão no movimento entre os pólos opostos, internalizar a contradição como potência explosiva, experimentando despudoradamente ser o sim e o não talvez, simultaneamente." (trecho de O Gatilho, 2010<sup>66</sup>)

Sobre a emancipação do público e a necessidade de questionar as representações disponibilizadas na mídia e no circuito de arte, o artista também pensa criticamente a relação de consumo como o excesso que naturaliza as imagens e a versão oficial dos fatos históricos, problematizando narrativas alternativas, uma leitura pela contracultura, do ponto de vista dos vencidos, "ou escovar a história à contrapelo" na concepção dialética da história em Walter Benjamin (2012, p. 245). Desse modo, o conflito entre história e memória acende uma perspectiva poética e política que conduz sua posição de "documentador ficcional" para além de uma mera injunção artística e subjetiva do desejo, mas como possibilidade compartilhada de uma geração de artistas que praticam o despudor e questionam a comodidade reprodutiva do oficial, da política ortodoxa e do consumo:

O novo cenário de controle acontece pelo adormecimento. O excesso de informação e os mecanismos de consumo tiram o exercício da autonomia do próprio prazer. Assim, as pessoas se anulam. Como parte deste mecanismo, a História é saturada de fatos que se estruturam num foco obsessivo na ideia/hipótese de existência de uma verdade histórica. Este tipo de compromisso com a verdade é bastante organizado numa base racional e discursiva que, insuficiente e vago, orienta uma leitura geral do passado que não contempla/desconsidera o que toca ao corpo de cada um, individualmente. A História deixa de ser uma chama de contato com a sensibilidade para se tornar apenas uma entidade cultural a ser consumida; torna-se estéril. A memória, ao contrário, é um ente maleável. Ela toca na história, mas não se presta a uma grande verdade geral. A memória é imprecisa, labiríntica, novelar. A escolha de resíduos da memória e do passado é arbitrária e pessoal. E esta eleição envolve decisão - "tomar para si" - e passa inevitavelmente por uma reconexão com o desejo. Experimento articular estes elementos da memória de forma a criar uma zona de conforto discursivo (através da emulação de uma verdade histórica), que possibilita um outro campo de experimentação, do corpo a corpo e do sensível. Estas articulações rasgam a História a galopes com a liberdade própria do adormecimento que mencionei; é a potência do descompromisso geracional, radicalizados em despudor e falta de culpa. Nesta velocidade, me interessa distorcer a história. É através desta distorção compreender/tocar no limite da oficialidade da história, responder eticamente sobre esta articulação,

---

<sup>66</sup> O texto "O gatilho", de Jonathas de Andrade foi publicado na edição 00 da revista Tatuí <http://www.revistatatui.com.br/edicao/revista-tatui-00/>

estabelecer contato e escuta com o público que se aproxima do meu movimento. Com isso, experimento certo grau de posse sobre a História, que passa a me pertencer mais no presente, evocando um lugar meu no momento histórico.<sup>67</sup>

### **Reflexões finais**

Nesse sentido benjaminiano de uma contra-história ou releitura dialética dos fatos, consultando a visão dos vencidos, têm se encaminhado alguns dos processos criativos mais recentes nas obras de Jonathas de Andrade e de Márcio Almeida, embora a inclinação para indagar versões correntes dos acontecimentos sempre estivessem nos planos dos dois artistas, conforme já foi visto. Se Jonathas teve interesse na denúncia do lugar subalterno da cultura, técnicas e relações de trabalho da classe operária pauperizada com recorte masculino, negro e nordestino, e Márcio Almeida nas gambiarras, no padrões autoconstruídos de habitação e na economia criativa das técnicas de produção artesanal em situação de marginalidade ou detenção, em contexto mais recente seus trabalhos investigam a relação entre a sociedade brasileira e os povos originários e comunidades tradicionais. É o que será tratado no recorte estabelecido no capítulo seguinte.

Na problemática especificamente tratada neste capítulo, para além da sugestão da referência ao corpo e às técnicas subalternas e à colonialidade, o que foi destacado é a tentativa de musealizar processos artísticos extraídos do ambiente urbano, apesar de sua consistência frágil e autoproclamada desaparecimento. A tentativa de desruinar<sup>68</sup>, enquanto conceito sugerido pelo autor deste trabalho, é aplicada mediante narrativas e formas de exposição, a uma materialidade refratária à conservação, como é o caso do barraco de *Entre o Novo e o Nada* com seus odores e impregnação por contaminantes orgânicos, ou do registro - ou fixação de uma imagem anterior - da destruição das casas modernistas/residência da Padre Anchieta, em *Nostalgia, Sentimento de Classe e Projeto de abertura de uma casa, como convém*. Ignora procedimentos de rejuvenescimento do restauro, reconhecendo e estabilizando um estágio da degradação, como se fosse uma alusão aos pressupostos da conservação de John Ruskin (CHOAY, 2006) . A ruína ou resíduo presente nas obras além de

---

<sup>67</sup> Stuart Comer. JONATHAS DE ANDRADE -The Advantage of Being Numb (entrevista).In: Mousse Magazine, N. 31, Dec 2011 - Jan 2012, Milão: Mousse Publishing

<sup>68</sup> Araujo (2022), Atlas de Figuras Baldias: a produção cultural de imagens-ruína e a estética do luto pela cidade no Recife contemporâneo

remeter a uma materialidade fragmentária, também evoca uma autoria fragilizada pela apropriação de trabalhos de terceiros, pela atitude de colecionador/mediador assumida pelo próprio artista ao escolher objetos prontos, concebidos por outros, *ready made* (os projetos arquitetônicos, o barraco, a casa modernista). Mas, contraditoriamente, como lembra Simmel (2016; 2018), a autoria ou o conteúdo particular de um sujeito/ uma obra não é anulada na morte ou na ruína, a articulação singular destes processos registrados na documentação demarca a presença do artista soberano, que interveio em algum momento numa cadeia de eventos reconhecidos institucionalmente, no dispositivo e discurso museológicos, apesar de sua instabilidade e ambivalência. Contradição inerente que é assumida pelos próprios artistas, problematizando-a em seus processos, o intervalo desperto na alteridade e em sua posição privilegiada de coordenar ações em museus e galerias de arte, relativamente, aos sujeitos subalternos negros, em sua maioria, provenientes da classe operária e das favelas, mas que também remetem à posição periférica do artista sulamericano e, principalmente, nordestino.

### 03 - INVENTÁRIO DAS RESSACAS, RESISTÊNCIAS E DOS EREMITÉRIOS: política e colonialidade dos corpos na arte contemporânea

#### Reflexões iniciais

Conforme previsto na introdução, para além dos trabalhos apresentados de Jonathas de Andrade e Márcio Almeida, há um panorama de outras poéticas de artistas visuais no circuito nacional e regional, recifense e pernambucano, voltado às inquietações sobre a relação entre modernidade, musealização e colonialidade, provocando um “curto-circuito na crono-geopolítica do evolucionismo histórico”, como se referem a curadora Clarissa Diniz (2020, p. 290) e o artista visual Yuri Firmeza, evocando Johannes Fabian em sua *Musealização dos Escombros*.

E, questões derivadas, como a falência das utopias da arquitetura modernista e do nacional-desenvolvimentismo no contexto tropical e local, o ativismo pelo direito à cidade, a ocupação/reivindicação pelas ruínas da memória e do patrimônio locais, como forma de enfrentamento ao contexto de reformas urbanas, gentrificação, verticalização e especulação imobiliária, praticados através das chamadas PPPs (Parcerias Público Privadas). Outras tendências, que perpassam estes interesses específicos, refletem uma relação de tensão entre apropriações do espaço urbano que promovem *contra-usos* e deslocamentos compulsórios, para citar as poéticas de Márcio Almeida, ou estão vinculadas à própria especificidade dos formatos, suportes e conceitos adotados na arte contemporânea, a já mencionada crítica institucional, o *détournement*/ desvio situacionista e a ideia de uma estética relacional proposta por Nicolas Bourriaud (2009) como recuperação de usos já difundidos ou pós-fabricação, a gambiarra ou desobediência tecnológica<sup>69</sup>, a intervenção urbana e a arte ambiental, a ambiguidade da ficcionalização de arquivos e documentos, a interdisciplinaridade e a interface com as artes cênicas e a performance, o inacabamento processual e a poética *work in progress* etc.

Partindo de alguns processos criativos recentes dos artistas Márcio Almeida e Jonathas de Andrade, faremos uma breve incursão em poéticas que mobilizam um recorte

---

<sup>69</sup> ver Malhão (2015).

atual do circuito da arte contemporânea pernambucano e recifense, com repercussões nacionais e/ou internacionais, contextualizando a produção daqueles dois artistas neste enquadramento convergente de disposições e interesses, cujo enfoque experimental e desmaterializado, tanto explora a condição geopolítica e ruínosa das cidades, como algo a ser denunciado, quanto algo que potencializa novos sentidos, formas de apropriação por sujeitos subalternos e uma riqueza plástica/semântica/conceitual, mas, também, debruçam-se sobre as técnicas, proposições e a imagem dos corpos desses sujeitos marginalizados pela colonialidade.

Visando explorar as implicações políticas sobre as práticas da modernidade, do capitalismo e da cidade, a poética da ruína pode ser uma potencialidade, um arranjo fértil ou “um espaço do possível”, constatação do arquiteto espanhol Ignasi Solà-Morales (1995, s.p.) para falar do *terrain vague, lugar, campo do vazio ou terreno baldio*, o que abrange também as ruínas, prédios abandonados ou qualquer espaço derrelito, os quais para ele tendem a ser “lugares de predileção e inspiração para uma grande parte da comunidade artística (cineastas, fotógrafos, escultores, performers...), fugindo dos ditames de identidade da homogeneidade escravizadora e a liberdade controlada”. A postura de Jonathas de Andrade sintetiza muito do que foi caracterizado acima sobre essa tensão e ambiguidade da ruína como *terrain vague*, espaço desolador/ espaço estimulante, como pode ser depreendido em algumas de suas falas sobre a “ruína como abertura”<sup>70</sup> e em suas preocupações que o fazem assumir um lado provocador, como artista com consciência política, mas que foge de ser meramente doutrinário considerando-se “menos como ativista, e mais como um experimentador que mergulha em sensações sociais que sacodem questões para todos os lados”:

**4) Temas sociais estão sempre presentes na sua obra. Você acha que todo artista é, de certa maneira, um agente político?** A arte tem uma dimensão política, sim, seja ela intencional ou não. Para mim, meus projetos me colocam em contato direto – muitas vezes confronto – com aquilo que me é urgente, ou que me toca com profundidade, ou me seduz e me amedronta. Vivemos num mundo de privilegiados e desprivilegiados e aprendemos a tomar isso como algo dado, a separação em classe, em riqueza e pobreza. É

---

<sup>70</sup> Conforme trecho já citado de Entrevista de Cristiana Tejo a Jonathas de Andrade para o livro ABC da Arte Contemporânea, organizado por Adriano Pedrosa e Luisa Duarte, 2012

algo muito desconcertante, ao mesmo tempo que é absolutamente naturalizado socialmente. Entendo meu trabalho como mergulhar nessas contradições e experimentar se aproximar do lugar de outras pessoas, e em fazendo isso acabo eu mesmo colocando em xeque minha própria perspectiva. Foi assim em projetos como Educação para Adultos, quando me aproximei de um grupo de mulheres analfabetas com uma conversa que levava adiante uma experiência com a metodologia radical de Paulo Freire. Embora eu começasse acreditando ingenuamente que minha experiência estava fadada a falir, o projeto foi me engolindo na medida em que as relações iam se desenvolvendo de maneira pessoal e transformadora ali, o que me fez entender porque a própria metodologia é tida como revolucionária. Entendo minha posição menos como ativista, e mais como um experimentador que mergulha em sensações sociais que sacodem questões para todos os lados. E me interessa escutar e colher o que surge a partir daí.<sup>71</sup>

### **Musealização do trabalho artístico experimental ao trabalho cotidiano das classes subalternas**

Jonathas de Andrade, na exposição *Museu do Homem do Nordeste*, que recria o museu homônimo fundado por Gilberto Freyre, em 1979 através da Fundação Joaquim Nabuco, na Museu de Arte do Rio (MAR), 2014-2015 (inaugurada em menor proporção, anteriormente, em 2013, na Galeria Vermelho), apresenta como Márcio Almeida na exposição *Contra Uso* (2012), processos criativos que trazem odores que contaminam o ambiente hermético e denunciam as presenças ausentes da classe trabalhadora nas instituições historicamente tidas como elitistas; na instalação *Suar a Camisa* (2014), dispõe no espaço museal uma coleção de 120 camisas suadas negociadas (trocadas, compradas, doadas) uma a uma pelo artista, abordando diretamente os trabalhadores, sobre cabideiros enfileirados e confeccionados pelo marceneiro Geraldo Correia do Nascimento, que trabalha com a feitura comercial de armários e bancas de frutas e também realizou o mesmo serviço para outra obra da exposição, *Letreiro para o Museu do Homem do Nordeste*, composta por fachada de letras de madeira para o Museu do Homem do Nordeste. Segundo o site do artista<sup>72</sup>, o letreiro foi executado em três encomendas, “a primeira para o Irmão Ismael, que faz carros e brinquedos de madeira. A segunda encomenda para o sr Geraldo Correia, [...] E a terceira encomenda foi para Dona Quinha do Tamborete, que faz bancos reaproveitando madeiras que encontra nas ruas do Recife, e vende os bancos também caminhando pelas ruas” (ver as imagens abaixo).

---

<sup>71</sup> Excerto da Entrevista concedida para o site SP-ARTE, por Bruna Wagner em 2017, disponível em <https://www.sp-arte.com/en/editorial/o-artista-jonathas-de-andrade-pontua-o-politico-na-arte-e-o-transe-da-troca-em-seu-processo-criativo/>

<sup>72</sup> <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/letreiro-para-museu>

Como na instalação *Fast House* de Márcio Almeida, em *Posicionamentos monumentos* (imagens abaixo) Jonathas de Andrade apresenta um canteiro de obras, montado num espaço expositivo de museu/instituição cultural, no qual exhibe uma série de placas de cimento com três textos em baixo relevo que exprimem posicionamentos institucionais - *QUEM BATE PONTO E QUEM NÃO BATE; UM TEMPO ONDE AINDA SE MATAM ÍNDIOS POR TERRA; ESTE MUSEU É A FAVOR DA DESMILITARIZAÇÃO DAS POLÍCIAS*. Alguns provavelmente diferenciados do seu fundador, Gilberto Freyre, uma vez que este apoiou o golpe militar de 1964, e o artista resolveu apoiar explicitamente a causa da desmilitarização das polícias, instaurando um clima de ambiguidade, revisão histórica, incerteza acerca de uma reprodução da postura oficial do museu homônimo ou se é a do proponente da obra, inquietação que ele decide manifestar em seu próprio site<sup>73</sup>. Além de tensionar e confundir os contrastes entre o oficial e o não-oficial, o formal e o informal, a respeito da posição do museu original de Freyre, também abala a condição de fixação temporal sugerida pela ideia de monumento, colocada ao lado de um canteiro de obras, o que implica numa dimensão de inacabamento, reforma construtiva do museu. A exposição realizada no MAR, além de *Suar a Camisa* e *Posicionamentos Monumentos*, contou também com as seguintes instalações: *Cartazes para Museu do Homem do Nordeste*, trata de uma série composta de 77 cartazes e suportes variados de exibição, contendo o processo de recrutamento de homens a partir do anúncio “Procuro moreno forte, trabalhador - feio ou bonito – para fotografia do cartaz do Museu do Homem do Nordeste” em classificados de jornal entre 2012 e 2013, convocando-os para posar como modelo de cartazes do Museu do Homem do Nordeste. *Zumbi encarnado*, conjunto de serigrafias sobre 7 pedaços de madeira maciça de coqueiro, contendo fotografias que retratam o imigrante senegalês interpretando Zumbi em visita ao Quilombo de Palmares e um texto em baixo relevo em placa de cimento de reconstituindo anúncio de busca ao líder quilombola Zumbi dos Palmares na época escravocrata em que era procurado pelas autoridades (século XVII). *O que sobrou da 1ª Corrida de Carroças do Centro do Recife* representa o processo de documentação, contendo fotos, anúncios de jornais, panfletos, gerado pela ação organizada pelo artista para promover a primeira corrida de carroças na região central do Recife, tendo-se em vista a lei municipal que determinou a proibição de circulação de veículos de tração animal no trânsito da área, o que só foi permitido mediante licença da prefeitura para a realização ficcional do filme denominado *Levante*, que registra o evento.

---

<sup>73</sup> <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>



**Fig 18-19: Exposição Museu do Homem do Nordeste/MAR (2014-2015). Destaque para a instalação *Suar a Camisa* (2014). Fotografias Eduardo Ortega**





**Fig. 20-22: Exposição Museu do Homem do Nordeste/MAR (2014-2015). Destaque para a instalação *Posicionamentos monumentos*. Fotografias Eduardo Ortega**

A corrida foi divulgada em panfletos distribuídos nas feiras de cavalos e a partir do boca a boca entre os carroceiros, oferecendo prêmios como porcos, bode e ração, conforme foi definido, seguindo a lógica de uma ruralidade intersticial na cidade, estando associada a um complexo cultural de eventos vividos pelos carroceiros (feira de animais, procissão de cavaleiros, corridas competitivas de argolinha, cavalgadas) que resistem na cidade “rurbana”, em termos freyreanos, pois era intenção do artista denunciar a incapacidade da lógica desenvolvimentista da cidade em conviver com a alternativa de um “projeto civilizatório apoiado em outro paradigma — próprio, não-hegemônico, uma para-civilização rural”<sup>74</sup>. A obra trabalho ABC da Cana é formada por um ensaio fotográfico no qual sujeitos empregados para exercer o corte de cana na Refinaria Tabu (Condado-PE) foram convidados, em intervalo de trabalho para performar o abecedário, valendo-se da própria matéria-prima vegetal para emoldurar as letras do alfabeto de acordo com o modelo oriundo de desenhos de Luís Jardim para o projeto gráfico da revista Brasil Açucareiro, de 1957, também exposto na instalação. O projeto *40 nego bom é 1 real* é um trabalho que reúne 16 serigrafias sobre madeira, gravações em acrílico e impressões em dimensões variáveis cuja poética interpela a guloseima do comércio popular denominada “Nego Bom”, doce nordestino cuja receita é feita com banana queimada e o título evoca os pregões e gritos dos sujeitos que vendem a iguaria nas ruas. A

<sup>74</sup> <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-levante>

montagem da série prevê duas partes: uma que retrata a linha de produção de uma fábrica fictícia do doce, desde a colheita da matéria-prima e na outra demonstra como se processam as relações de exploração mediante trabalho precarizado, mão de obra barata e semi-escrava, exibindo “uma espécie de contabilidade de acerto de contas, onde o cálculo do pagamento passa pela medida da amizade, dos favores, e das relações pessoais de todo tipo” e por outro lado, revela um ideário de uma mestiçagem sob apaziguamento e cordialidade que tenta camuflar a dominação racial e de classe, quando o artista lembra que:

[...] em vez de lidar apenas com a função desempenhada e o valor de cada salário, a tabela leva em consideração aspectos pessoais da personalidade e a relação com a figura do dono da fábrica. As histórias são baseadas em histórias reais e testemunhos colhidos através de formulários e pesquisas para este projeto. São algumas das tantas histórias locais - de ontem e de hoje - que borram a fronteira entre empregados e patrões, que misturam o profissional com o pessoal, de uma maneira tão brasileira quanto complexa, difícil de definir quem é exatamente o algoz. Com este projeto, quis me aproximar da temperatura atual em relação ao pós-colonialismo, pós-escravidão, e trabalho barato. Existe uma crença que a cultura brasileira é estruturada em suavidade interracial e camaradagem. No livro *Casa Grande e Senzala*, o sociólogo Gilberto Freyre analisa as raízes da cultura miscigenada brasileira, descrevendo as relações entre colonizadores europeus, escravos africanos e índios nativos como o nascimento do Brasil mulato. É a primeira teoria local para a gênese da brasilidade, sendo contundente até hoje, embora sempre polêmica, acusada de ser otimista em naturalizar relações históricas perversas ao descrever uma espécie de democracia racial. Se em parte o Brasil apresenta menos segregação racial do que outros países – mesmo comparados com outras partes da América Latina – o outro lado é que esta perspectiva pode oferecer suporte a maneiras muito perversas de exploração através de um racismo disfarçado (ANDRADE, 2013, s.p)<sup>75</sup>.

Em relação a alguns trabalhos apresentados acima de Jonathas de Andrade e Márcio Almeida, evidencia-se a questão ética de envolver populações marginalizadas e sujeitos vulneráveis em processos artísticos, reconhecendo-se uma posição de privilégios na hierarquia social de classes, onde só os artistas responsáveis vão obter algum reconhecimento cultural e alguns rendimentos e benefícios materiais, usando a imagem do outro, trata-se de um dilema e um mal estar já bastante explorado na antropologia, especialmente a visual<sup>76</sup>. Geralmente, adota-se como convenção do trabalho de campo, a restituição dos itens gerados,

<sup>75</sup> <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/40-nego-bom>

<sup>76</sup> Ver o volume dedicado ao tema, Dossiê: "Restituição e difusão da imagem em Antropologia" (2014) do periódico *Tessituras - Revista de Arqueologia e Antropologia*, em especial o artigo *Etnografia Com Imagens: Práticas De Restituição* de Ana Luiza Carvalho da Rocha, Cornélia Eckert, disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/tessituras/issue/view/340>

ou mesmo a antropologia compartilhada de Jean Rouch, onde os interlocutores “nativos” participam da elaboração e da equipe técnica do produto cultural. Procedimento este que é conhecido por Jonathas de Andrade, uma vez que se inspirou no cineasta francês para realizar o seu curta-metragem *O Peixe* (2016) que performa um ritual fictício de passagem sobre a relação de um grupo pescadores com espécimes de peixes de viveiros (tambaqui, pirarucu, tilápia), preparando os animais para a morte inevitável como presa, sob uma abordagem ambígua, que deixa entrever uma relação cordial e cruel ao mesmo tempo num ato que envolve abraço carinhoso e sufocamento, algo que é sempre provocado pelos trabalhos do artista.<sup>77</sup>

Na tese de Izabela Pucu (2016), *Arte como trabalho (e vice-versa)*, essa problemática do trabalho artístico sobre a representação de classes desfavorecidas e da alteridade é refletida, trazendo a consciência das contradições sociais e econômicas para o centro do debate, não para promover algum excesso de culpa, desmobilizar moralmente ações ou oferecer um manual de conduta e indicar estratégias responsáveis, mas sim para ressaltar a dimensão do trabalho de arte como musealização, ou, nos termos da autora, “transvaloração”, que pode transfigurar o valor cultural das coisas como processo possível com o intuito de mobilizar e inquietar, o que não muda necessariamente a situação estrutural dos oprimidos ou que desencadearia uma revolução social imediatamente. Repercutindo informações sobre o trabalho de Jonathas de Andrade, obtidas em entrevista por Skype, em relação às implicações éticas suscitadas ou sobre as medidas que podem ser tomadas para compensar ou encorajar os sujeitos representados quanto à participação nos projetos artísticos, a artista pesquisadora diz o seguinte:

Poderíamos nos perguntar, na medida em que se tratam de relações profissionais, o que seria mais justo, as trocas ou o pagamento pelas imagens? No entanto, me parece que se nos limitarmos à questão econômica nos manteremos na superfície do problema. Reduzir a justeza das relações humanas e sociais à justeza das trocas econômicas, a meu ver, não soluciona a questão, como se poderia pensar. Devemos nos interrogar sobre o valor de experiências como essa adotando as perspectivas de ambos os lados, colocando os conflitos em debate, buscando aprender com os “supostos”

---

<sup>77</sup> Em entrevista concedida a Laura del Rey na revista de fotografia *Old*, n. 67, o artista relata o seguinte: “No “Peixe” eu estava interessado em fazer uma espécie de filme documental de um ritual (inventado, porém muito verossímil), ainda no lastro dos meus interesses da série do “Museu do Homem do Nordeste”. Então, quando imaginei essa situação com os pescadores, já veio o interesse em um formato da etnografia fílmica, dos filmes do Jean Rouch. Aí o mergulho foi nessa direção. A repetição e a apresentação em loop também interessam, por oferecer uma clareza de estrutura narrativa e conforto, na medida em que também pregam peças ao convidar para um transe, uma hipnose na qual vão se desvelando outros dribles e questões do trabalho.” Disponível nos links [https://issuu.com/felipeabreu/docs/old\\_67](https://issuu.com/felipeabreu/docs/old_67) e <https://medium.com/@madalenacei75/entrevista-com-jonathas-de-andrade-5b1ca62cca78>

fracassos, de modo que possamos aprender também outra forma de trabalhar, de *produzir outras institucionalidades a partir da relação com comunidades e populações outsiders ao campo da arte [grifo meu]*. E, dessa maneira, fazer avançar a popularização das instituições culturais e criar estratégias que valorizem as formas de vida e produção cultural dessas populações, das quais o campo da arte cada vez mais busca se aproximar. *Não é à toa que o outro Museu do Homem do Nordeste [o proposto por Jonathas] tem um departamento de ética e culpabilidade, pois são muitos os conflitos que se colocam em jogo nessas relações.[grifo meu]* Como trazer esses conflitos para dentro do trabalho, torná-los visíveis e não tentar pacificá-los no seu retorno ao museu, ou ao mundo da arte? Um bom exemplo nesse sentido foi o processo de construção das imagens do O ABC da cana, trabalho feito pelo outro museu, que hoje pertence ao acervo do Museu do Homem do Nordeste, o oficial. Para fazer o ABC da cana, o fundador do outro museu foi até um canavial convidar os trabalhadores da Refinaria TABU a performar o abecedário durante o corte da cana, em Condado, Pernambuco.

Como no processo dos cartazes, haveria que se negociar homem a homem do Nordeste a participação. A instituição que receberia o museu em uma de suas aparições, sugeriu que fosse pago a cada trabalhador o cachê que normalmente se paga para participantes de trabalhos comissionados, que significava, no entanto, o valor referente a semanas de trabalho daqueles trabalhadores. Pensado em termos de justiça econômica, tudo estaria resolvido. Mas o seu fundador, envolvido com os conflitos éticos e sociais desse tipo de negociação, pensou que, dessa maneira, eles não teriam a opção de rejeitar o convite, pois aquela era uma proposta irrecusável, indecente até; e que a aproximação nesses termos se daria justamente por meio da demarcação das hierarquias entre eles, e reforçaria ainda a sobreposição do poder econômico à todas as demais forças envolvidas naquela operação artístico-institucional. A opção dada pela instituição colocava o dinheiro como o foco das relações, numa estratégia de compensação claramente baseada na culpa. A opção do fundador do museu, o outro [Jonathas], foi então por explicar o trabalho, de onde vinha a ideia e para que servia, e oferecer um valor que encontrasse representação nas relações cotidianas de trabalho daqueles homens, o de uma diária pelo corte da cana. Muitos optaram por não participar e seguiram cortando cana; outros revelaram não querer participar por não saber escrever – questão que o trabalho também pretendia tocar – e acabaram participando, ajudados por seus colegas e pelo fundador do museu, que trouxe o desenho das letras para apoiar o trabalho. Nas fotos, poucos homens sorriem, e o que se vê é o desempenho de uma ação corporal certamente ambígua para aqueles trabalhadores, em cuja participação estava implícita a possibilidade de não trabalhar por um dia no corte da cana, trabalho que coloca o Nordeste, junto com as demais regiões do Brasil, no epicentro da escravidão contemporânea (dimensão certamente escamoteada ou, utilizada demagogicamente, nas representações que dominam o imaginário da região). (PUCU, 2016, p, 238 e 239).



**FIG. 23: Jonathas de Andrade: Museu do Homem do Nordeste: Departamento de Ética e Culpabilidade (Fotografias Eduardo Ortega)**

Do mesmo modo, Márcio Almeida não quis abusar de sua vantagem econômica ou negar a situação desigual em relação à família carente que residia em um barraco numa localização hostil, ao lado de um aterro sanitário, e que aceitou trocá-lo, incluindo todos os seus pertences, por uma casa de alvenaria em outra região não tão insalubre e com alguma cobertura de serviços básicos, na periferia do Grande Recife. O artista, ao invés de lançar mão de uma proposta irrecusável, que poderia ser tentadora a muitas outras famílias, decidiu utilizar uma troca modesta, embora, mediante um negócio que, aparentemente estranho aos ouvintes interpelados, não tornaria ainda mais explícita a situação discrepante e contrastiva de desigualdade social e a assimetria que envolvem os dois lados. A proposta não incidiu, portanto, numa autopromoção altruísta e assistencialista, caso ele quisesse apenas praticar caridade sem um custo emocional para a família, ao ter que se desfazer afetivamente de seus objetos pessoais, o que, provavelmente, poderia demarcar um abuso de poder econômico, expondo ainda mais a vulnerabilidade da família. Nesse sentido, a ocasião também poderia sinalizar para uma doação supostamente desinteressada que, diante de um contexto político individualista e fisiologista, a aferição de boa vontade e de vantagens mútuas ficaria possivelmente sob suspeita. Houve negociação e procura do artista por um intervalo razoável de tempo, expondo suas razões aos seus interlocutores, sem uma coerção intimidatória ou aproveitando-se de uma situação desesperadora da família que não teria outra alternativa a

não ser aceitar a proposta. Em suma, não turvou-se a condição assimétrica de desigualdade para reforçar sua posição vantajosa e o contexto desfavorável do outro, mas apropriou-se dessa condição como forma de denúncia e reflexão conceitual a partir de uma negociação com os interlocutores: o artista preferiu fazer alusão à situação urbana e geopolítica de deslocamentos compulsórios e exílios forçados que acometem muitas populações carentes ou não, mundialmente, onde os sujeitos, muitas vezes, abandonam suas moradias apenas com a roupa do corpo e algum documento, tendo-se em vista catástrofes naturais, ecológicas ou provocadas pelos homens, guerras civis ou mesmo a negação do direito à moradia digna, de acordo com a política frequente de austeridade econômica adotada em cada país sob o capitalismo vigente, quando obrigam-se os sujeitos a residirem em condições insalubres ou áreas de risco.

Como Jonathas de Andrade, constrói situações ficcionais ou pretextos, mas que se referem reflexivamente a traumas históricos e estruturais bastante reais da sociedade. Quando musealizam objetos e situações que, geralmente ruinosas ou precárias, não estão inseridos no contexto das instituições e do circuito de arte, eles mudam o valor cultural dessas coisas, operando uma musealização ou transvaloração, como formulou Izabela Pucu (2016), sem desconsiderar eticamente a posição delicada investida na abordagem desses sujeitos, em sua maioria negros: os cortadores de cana da Refinaria Tabu, os sujeitos retratados nos cartazes para a outra versão do Museu do Homem do Nordeste, os vendedores do doce *nego bom* e a mão de obra empregada no seu fabrico, os carroceiros do Recife (Jonathas de Andrade) e a família que efetuou a troca do barraco com tudo dentro pela residência em alvenaria, a negociação com os detentos locais e as presidiárias argentinas em *Noble Experiment/Cachuña* (Márcio Almeida).

É, justamente, o incômodo estrutural com a situação desses sujeitos, a crítica social e institucional ao mesmo tempo, que descondiciona o lugar de templo dos museus e galerias, explicitando as desigualdades e privilégios e a ausência dos subalternos como visitantes nesses locais, o que se torna a razão de ser dessas instalações artísticas, para além de um simples estetização da pobreza ou uso da vivência desses sujeitos como “cobaias para experimento artístico-social”, com ganho comercial para o artista e o circuito de arte. A inquietação provocativa desses trabalhos não vai mudar a sociedade, realmente, nem causar estragos em relação ao *status quo* hegemônico, mas o fato de trazer uma situação banalizada e problemática do cotidiano que é veiculada diuturnamente nos noticiários, insere-os num degrau de reflexividade que desnaturaliza, questiona, não permite um “acostumar-se” ou uma

eleição de temas amenos e confortáveis, de puro deleite estético, uma distração exclusivamente. *Desruina-se a precariedade de seu estatuto puramente negativo ou estático numa condição social desfavorecida*, embalando-a sob outros sentidos e demarcando a possibilidade de uma outra experiência e mesmo desnaturalizando a condição de classe, permitindo-se entrever seu estatuto construído, artificial, provocado pelas injustiças sociais. Algo que a espacialidade ritual de suspensão dos museus permite relativizar, situando o testemunho dialético da historicidade da cultura humana, com suas mudanças, estágios provisórios e permanências de aspectos, ao mesmo tempo, como (des)continuidades.

Na instalação *Entre o Novo e o Nada* (2006), Márcio Almeida, além de questionar a geopolítica da migração populacional em situação vulnerável e o direito à moradia, também faz pensar a respeito do afeto na construção do hábitat, do lar como algo não dado, pronto e acabado, que certos vínculos sociais aparentemente tão prosaicos e fundantes da constituição cognitiva e interpessoal dos sujeitos na relação entre si mesmos e com os objetos, até mesmo isto está submetido à posição social dos agrupamentos humanos, às relações de poder que atingem classes sociais; que até o que é incomensurável sobre certos valores de uso podem ser perturbados pelo valor de troca e a financeirização da vida comum que deslocam inclusive o direito à moradia como prioridade constitucional, econômica e governamental. Em texto publicado pelo Canal Contemporâneo<sup>78</sup> em novembro de 2006, o artista e a curadora Cristiana Tejo discutem a respeito do vínculo afetivo e o custo enfrentado pela família ao aceitaram a condição de troca, o que causou muito desconforto em certos sujeitos que comentaram a postagem no site, questionando a relevância do trabalho de Márcio Almeida, associando-o a uma transposição simples do *ready-made* de Marcel Duchamp, sem acrescentar ou possibilitar alguma renovação crítica ou originalidade que poderia justificar sua criação. Na publicação, o artista responde a um comentário, mencionando a condição afetiva do lar, dos odores familiares “que não tem preço comercial”, fato que o deixou muito satisfeito com o trabalho, enquanto outros questionam o uso do termo “troféu”, por parte de Cristiana Tejo, para se referir ao barraco como se fosse algo conquistado por Márcio Almeida, apenas por um mérito pessoal ou como algo predatório que ele finalmente se apodera de modo unilateral, o que, no entanto, não caberia ser encarado dessa forma, uma vez que o artista explicita as relações pessoais de introdução responsáveis para dar acesso à transação, além de registrar o processo em vídeo que acompanha a instalação do barraco no espaço museal.

---

<sup>78</sup> *"Entre o novo e o nada"*, de Márcio Almeida, por Leandro de Paula, 30 de novembro de 2006, disponível em: <https://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/archives/001026.php>

Essa discussão a respeito do “trófeu-barraco” remete indiretamente ao campo investigado por Yael Navaro Yashin (2009; 2013), o contexto de pós-guerra insular do Chipre do Norte, vivido pelos refugiados cipriotas turcos que habitam as ruínas e utilizam os objetos pessoais deixados pelos cipriotas gregos que também fizeram o mesmo com os pertences dos turcos do sul. A autora revela que os objetos adquiridos por saque foram legalizados pela política turca que originou a divisão do país autodeclarado, mas não reconhecido pelas Nações Unidas, como *ganimet*, “troféu de guerra”, mas a despeito da modalidade distanciada do triunfalismo otomano continental, a população local encara os objetos sob uma avaliação crítica reflexiva ou com arrependimento, ao mesmo tempo que vivencia o espaço sob uma forma de melancolia profunda, ou *maraz*. Houve, segundo ela, uma *domesticação do abjeto*, do crime de guerra ou uma metabolização do do outro, do inimigo interno, isto é, os ausentes gregos, antigos proprietários das coisas usadas pelos cipriotas turcos, o que provocou, ao mesmo tempo, “uma melancolia subjetivamente sentida e espacialmente realizada”. Os afetos melancólicos sugeridos pela paisagem abandonada e degradada e ao mesmo tempo sentidos pelos sujeitos de antemão diante da condição de abandono de seus pertences e de usufruto das coisas alheias, também são temas abordados em *Entre o Novo e o Nada*, por Márcio Almeida, em sua pesquisa sobre os exílios e deslocamentos compulsórios, pertencimento e nomadismo, embora não haja aqui uma apropriação por crime de guerra, um triunfalismo sobre troféus. No entanto, julgo aqui, que é sobre a dimensão da aura, da singularidade dos objetos e sua atmosfera reconstruída em montagem da instalação, que o termo, infeliz ou não, de Cristiana Tejo, provavelmente trouxe como mote reflexivo do trabalho, o que pode ser visto na transcrição abaixo de alguns trechos da polêmica, sem expor os autores dos comentários:

**Márcio Almeida:** Entre julho de 2005 e julho de 2006, visitei várias invasões na Região Metropolitana do Recife, a fim de encontrar uma família que quisesse trocar uma casa que comprei num bairro popular (com o dinheiro do prêmio bolsa-pesquisa do 46o Salão de Artes Plásticas de Pernambuco) por sua residência e seus pertences. Entre muitos não e porquês, em julho de 2006, por intermédio de César, recepcionista de um edifício no bairro da Madalena, finalmente encontrei dona Edineide, uma moça que morava com o marido e a filha numa invasão no bairro de Sapucaia de Dentro. Pelo aspecto extremamente afetivo do trabalho, procurei a todo instante deixar claro que se tratava de uma troca, e que eu não era de todo “bonzinho”, pois tal troca envolvia mais que simplesmente uma casa, havia outras questões que estariam disfarçadas, talvez, e que viriam à tona apenas no decorrer do processo. Dias depois do primeiro encontro, fomos visitar a casa em questão, e começamos as negociações, marcando para na 1a quinzena de outubro a mudança e o desmonte do barraco. No dia 22 de outubro, o barraco estava montado dentro do MAC - Museu de Arte Contemporânea, junto com um vídeo de 30 min, completando, assim, o projeto, com o qual fiquei bastante satisfeito.

**Entre mundos, por Cristiana Tejo:** Esta casa que ocupa praticamente toda a sala maior do térreo do MAC não se apresenta simplesmente como objeto de contemplação, mas é o *troféu [grifo meu]* de Márcio Almeida. Interessado especialmente em questões da geopolítica e da ocupação do espaço urbano, o artista delineou um projeto de alta carga ética e afetiva: propor a um morador de habitação precária a troca de sua casa, com todos os objetos pessoais incluídos, por uma outra moradia em melhores condições e mais valiosa, escolhida por Márcio em uma comunidade que não tivesse, a princípio, vínculos afetivos com a família escolhida. Diferentemente do que se pode pensar, o artista recebeu muitos não até conseguir realizar plenamente seu projeto. Recaiá, obviamente, uma desconfiança de suas intenções e da real finalidade de tal transação, assim como muitas pessoas não desejavam abandonar seu entorno, seus laços afetivos. Durante o processo, o artista estabelecia, portanto, uma delicada negociação de esferas, ao tentar utilizar códigos e princípios da arte para interferir no mundo real. Quando finalmente o pacto entre as duas partes foi firmado, casa e objetos foram inscritos no mundo da arte e seus valores passaram a ser cotados como obras de arte, valendo algumas vezes mais do que anteriormente. Esta mudança de valor e o trânsito de campos tangenciam a essência do capitalismo, mas também evidenciam a porosidade da esfera da arte legada pelo século XX.

**Comentário 1** -O texto é por demais sucinto. Um projeto dessa natureza parece reclamar uma abordagem menos "telegráfica". Dúvidas: O vídeo constava de que? Gostaria de ouvir um pouco mais sobre a "satisfação" do artista em relação ao resultado do projeto. Também penso que seria bem vinda uma elucidação do termo "troféu", que pareceu-me bastante curioso neste contexto. O que, exatamente, Cristina Tejo pretende sugerir com esse termo? Como foram as peculiaridades dessa "negociação de esferas"? Enfim, pequenas curiosidades...

**Comentário 2** - Mais que um comentário sobre curiosidades de quem deixou ou não de aceitar a proposta de Marcio, é relevante analisarmos o resultado apresentado. Claro que a proposta pode ser vista como um desdobramento de Duchamp,afinal este deslocamento estético para além do universo da arte foi seu grande legado.Mas mais que isto a obra no museu mostra uma outra estética uma poética muito particular, a da família. Os objetos pessoais, a maneira de organizá-los, os recados na parede, os objetos catados etc etc. Penso sim que existiu e muito uma boa dose de emoção e afeto tanto da parte do artista quanto da família, grandes protagonistas desta obra, e o vídeo mostra isto. O olhar de encantamento/espantamento da mãe, a roupa domingueira de todos ao visitarem a nova casa. Realmente é curo o espaço para me estender e econômico o texto de Cristina Tejo. Obra afinada com a linguagem contemporânea. Tanto pela proposta e todo o processo como pelo resultado obtido.Marcio, lembrei do teu trabalho quando passei na Bienal de SP. Desculpe-me Cristina Tejo mas troféu de que?

**Márcio Almeida:** O vídeo mostrava todas as etapas , desde as primeiras abordagens, quando algumas pessoas não aceitaram a permuta até a desmontagem do barraco. As imagens foram capturadas com filmadora digital, máquina fotográfica e fotografia digital. Quanto a satisfação, foi com a realização do projeto e o resultado apresentado. O cheiro...de Gente, de vida...coisas que não encontramos no comércio...

**Comentário 3:** entre o novo e o nada, preponderou o nada. de novo, não há nada. mais um duchamp talvez como alguém disse aqui. parece que é

proibido desenhar, apenas por exemplo. márcio almeida que tem um belo trabalho de pintura/desenho procurou o novo. que novo é esse? é esse que se chama contemporâneo e enche galerias de objetos estranhos, mas que não (me) dizem nada? qual o velho que se abandona em busca do novo? o contemporâneo: é proibido o traço, o rabisco, busquem o novo. esse novo envelheceu muito rápido.

Discutindo essa questão da aura/ originalidade dos objetos ordinários do cotidiano, apropriados pelos artistas contemporâneos nos processos criativos por trás das instalações, como na estratégia, citada pelo comentário acima, do *ready-made* de Marcel Duchamp, essa autenticidade da obra é mantida e reconfigurada também pela autoridade das instituições museológicas e galerias que, para além da esfera marxiana do valor de troca e do valor utilitário, através do processo de musealização, conferem uma atribuição de suspensão liminar do uso com o valor de exposição benjaminiano. Maria Angélica Amâncio (2019, p. 73) tece considerações a respeito da coleção de camisas suadas adquirida por negociação de Jonathas de Andrade com trabalhadores, lembrando o fato de que este acervo do artista, ao ser transfigurado pelo valor de exposição, “os objetos têm resguardados seu espaço nas salas dos museus, estabelecendo, em contrapartida, a distância e a singularidade que define a aura [...] tornam-se inacessíveis para a maior parte das pessoas, que não as visita ou que, se chega a fazê-lo, não tem o direito de tocá-las. Há nas obras, portanto, um teor aurático.”

No entanto, para além da proibição museológica do toque, no intuito de promover uma conservação preventiva e aumentar a durabilidade das peças, a perturbação de um pressuposto asséptico se instala no ambiente com os odores, contrariando as orientações profissionais, compreensíveis para uma ambiente de salvaguarda de objetos e, como Amâncio (2019, p. 74) indica, que, para além da aura obtida pelo valor de exposição e ação de musealização, o resíduo olfativo e das marcas de sujidades fruto da ocupação dos trabalhadores presentes nas camisas (tinta, cimento, poeira das obras de construção) também convergem para outra acepção benjaminiana relativa ao aurático, a dos vestígios, alegorias da ruína que atuam como índices temporais da presença e do contexto em que atuavam. A despeito de uma recorrência temática presente nas camisas, variações de um padrão repetitivo contendo “escudos de times de futebol, uniformes de empresas, logotipos de partidos políticos, relativos a campanhas eleitorais ou manifestando determinada ideologia”, cada peça traz uma combinação e um traço de uma presença singular de um sujeito e “o fato de comporem a coleção de um artista e, principalmente, o deslocamento dessa coleção para um espaço de legitimação do artístico dão a esses objetos valor de exposição, de culto e, por consequência,

aura.” (AMÂNCIO, 2019, p. 74)<sup>79</sup>.

Na atualidade, como continuação das atividades museológicas de pesquisa, documentação, conservação e exposição de Jonathas de Andrade, o artista seguiu promovendo paralelamente o seu Museu do Homem do Nordeste, depois de exibi-lo na Galeria Vermelho (2013) e no Museu de Arte do Rio/MAR (2014-2015). Entre agosto de 2019 e maio de 2020, no projeto da *Caravana do Museu do Homem do Nordeste*<sup>80</sup>, que contou com incentivo do Funcultura e apoio das unidades da instituição privada Serviço Social do Comércio em Pernambuco (Sesc-PE), o artista que nunca tinha exposto antes no interior de Pernambuco, realizou uma exposição itinerante nos municípios de Petrolina, Garanhuns e Goiana. É necessário assinalar que, em cada montagem da exposição trabalhos distintos foram acrescentados ou retirados do processo, embora tenha permanecido o núcleo duro do projeto de manter o conceito de uma proposta alternativa ao Museu do Homem do Nordeste de Gilberto Freyre, desenvolvendo todas as etapas de musealização como aquisição de novas peças, atualização do acervo e constante extroversão para o público, havendo uma proposta educativa. Nesse tocante, a instalação *Suar a Camisa* (2014), apresentada outras vezes no MAR, no Museum of Contemporary Art Chicago - Exposição individual *One To One*, 2019, e recentemente na Exposição coletiva *Ubuntu, a Lucid Dream*, Palais de Tokyo - Paris (2022), sofreu um desdobramento na mostra itinerante *Caravana do Museu do Homem do Nordeste*, quando foram criadas versões alternativas para os itens da coleção, exibindo-se camisetas de papelão, pintadas a mão, que contam a história do projeto além de incorporar novas peças em cada uma das três cidades, uma camiseta usada distinta, inserida na exposição; as pessoas também foram convidadas a interagir com as camisetas de papelão, havendo espaço interativo para cada uma se posicionar em cada peça na altura da cabeça, proporcionado o registro pessoal do momento. Além dessas estratégias de renovação do repertório do museu alternativo e itinerante, Jonathas propôs outro desdobramento em *Cartazes do Museu do Homem do Nordeste*, criando um cartaz interativo, a partir da manipulação de letras magnéticas, no qual as únicas palavras fixas são “museu” e “Nordeste”, com o qual as pessoas poderão mexer em moldes de letras e fazer *selfies* delas mesmas; em Goiana, os cartazes dos homens que posaram para o artista, também foram exibidos em tecido, formato já explorado pelo artista na Bienal de Dakar. Além das instalações e obras já

---

<sup>79</sup> AMÂNCIO, Maria Angélica. Aura e vestígio nas obras de Jonathas de Andrade e Geovani Martins. Revista de Literatura Brasileira. Porto Alegre: UFRGS, vol. 32, n° 59, 2019. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/95012>

<sup>80</sup> <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/Caravana-Museu-do-Homem-do-Nordeste>

citadas (*ABC da Cana*, *40 nego bom é 1 real*, *Cartazes para o Museu*, *Suar a Camisa*, *Letreiro para o Museu*, *Levante*, *O que Sobrou da 1ª Corrida de Carroças*) foram incorporados outros três trabalhos desenvolvidos antes e depois da exposição do MAR (2014-2015) à mostra da *Caravana*: os filmes em curta-metragem *O Peixe* (2016) e o *Caseiro* (2016) - obra que propõe, em montagem paralela, uma narrativa ficcional sobre a rotina de um caseiro encarregado de zelar pela propriedade de Gilberto Freyre, Vivenda Santo Antonio de Apipucos, hoje Casa-Museu Magdalena e Gilberto Freyre, dividindo a tela com o curta *O Mestre de Apipucos*, de Joaquim Pedro de Andrade, que mostra a intimidade do sociólogo pernambucano no mesmo imóvel, interagindo com empregados e a esposa; também insere na mostra a instalação *Educação Para Adultos* (2010), projeto exposto pela primeira vez na 29ª Bienal Internacional de São Paulo, baseado numa série de 20 cartazes educacionais utilizados pela mãe do artista, pedagoga, publicados em 1971 pela Editora Abril, que foram apropriados por ele em 2010, quando discutiu, diariamente durante um mês, o conteúdo e o método de alfabetização de Paulo Freire em conversas com um grupo de mulheres analfabetas da Associação de Lavadeiras e Costureiras de Casa Amarela, em Recife, que inspiraram novas fotografias criadas por Jonathas para ilustrar as palavras ensinadas no método.

Também Márcio Almeida se vale da dimensão *work in progress* para desenvolver seus projetos, o que pode ser constatado, especialmente, sobre os desdobramentos inerentes ao processo de constituição da instalação *Entre o Novo e o Nada* (2006). O artista acompanhou a família inserida na nova residência localizada no bairro de Bomba do Hemetério, desde a época de execução do projeto, para avaliar o impacto desse processo artístico com repercussão real sobre a vida desses sujeitos, que longe de ser um simples experimento que os utilizou como cobaias, estava mais comprometido com uma negociação que os converte em interlocutores e colaboradores da situação construída, sem camuflar a condição social de vulnerabilidade, mas utilizando-a como mote e provocação da instalação. Sem ser uma intervenção inofensiva, no entanto, a investigação sobre os deslocamentos compulsórios, tornou-se uma reflexão dirigida sobre uma situação construída numa modalidade facultativa e negociada de deslocamento que trouxe consequências afetivas, as quais foram rastreadas pelo artista, assim como as perdas sofridas e a adaptação ao local, ponderando-se, contudo, o melhoramento objetivo das condições de vida. Em 2012, o artista inicia uma série fotográfica, *Parágrafo Único*, que documenta esse processo de adaptação da família e a formação de novas relações interpessoais de trabalho, escolares e com os novos vizinhos. Nesse processo, o artista descobre que o componente paterno da família envolveu-se com o tráfico de drogas,

o que o motivou a realizar um outro trabalho, agora relacionado ao desenvolvimento de uma economia criativa associada às atividades ilegais executadas dentro do sistema penitenciário, tomando como referência a produção de cachaça artesanal, seu esquema de fabricação, envase, distribuição e transações que foram financiadas por ele próprio:

O desenraizamento, a mudança de ambiente e como isso influenciou aquela família, a nova escola para as crianças, os vizinhos, os novos lugares para fazer compras, os novos amigos do bairro... toda essa série de inter-relações. O projeto se chamava "Entre o novo e o nada"... A questão é que entrei em contato com aquela família 6 anos depois, e lá descobri que o homem havia se misturado com traficantes de drogas e estava na prisão. Então me peguei querendo entender o significado do legal e do ilegal dentro e fora dos muros, como uma homenagem a essas pessoas, a esse homem em particular, mas sem falar dele para não expor toda a situação. Como já vinha pensando em como fazer um trabalho nos pequenos sistemas de organização social para resolver a economia, o cotidiano, as deficiências que os governos nos impõem, aproveitei aquele evento para estudar como os presos se organizam legal ou ilegalmente dentro da prisão para resolver certos problemas ou necessidades [...] Resolvi financiar por um mês, ilegalmente é claro, a produção de cachaça em um presídio do Recife. Consegui contato com uma pessoa que estava em liberdade condicional e que atuava como intermediária dentro do presídio. Comprei e o dinheiro foi depositado através de uma família que visitava um dos detentos aos domingos. Depois tiravam a cachaça e vendiam na feira, às vezes trocando por mercadorias, principalmente comida que ele mandava de volta para o presídio. Isso aconteceu por um mês. [...] Acho que o mais importante, o que mais me surpreendeu e me chamou a atenção foi que toda a estrutura de produção da cachaça era muito parecida com o que conhecemos como economia solidária ou economia criativa, e que eles a desenvolveram naturalmente, sem teórico existente e com conhecimentos que tinham a ver com um conhecimento mais intuitivo. A cachaça foi feita. Eles sabiam que o financiador era um artista, mas não pude conhecê-los pessoalmente devido à ilegalidade da situação. Os prisioneiros estavam cientes de tudo, e também da pessoa que facilitou a saída. Deve ficar claro que este é um produto que não é adequado para comercialização, uma vez que não atende aos padrões exigidos. A forma como é fabricado, os materiais utilizados, a forma como é destilado... o processo de destilação é feito na serpentina do frigorífico, por isso... não é muito adequado. Mas o estudo era realmente sobre sistemas de produção, sua organização quase espontânea e seu funcionamento. A cachaça foi a desculpa.<sup>81</sup>

Esse processo de produção artesanal e ilegal foi documentado na instalação *work in progress The Noble Experiment/ Cachuña* (2013-2017), composta de textos explicativos, desenhos, vídeo, fotografias e rótulos do produto desenvolvidos pelo artista, homenageando nomes da arte contemporânea como Paulo Bruscky e Daniel Santiago. A instalação foi

---

<sup>81</sup> Extraído da entrevista com Marcio Almeida por Florencia Vizzi em setembro 2017 para o portal de notícias argentino Diário Digital Conclusión, disponível em <https://www.conclusion.com.ar/sin-categoria/dura-lex-sed-lex-o-la-historia-de-como-la-cachaza-ilegal-se-convirtio-en-obra-de-arte/09/2017/>

montada em 2015 na exposição coletiva *Pernambuco Cena Contemporânea*, realizado na Museu do Estado de Pernambuco, depois na mostra *Dura Lex Sed Lex* integrada à Bienal Internacional de Arte Contemporâneo de América do Sul/Bienal Sur (2017) e promovida no Centro Cultural Parque da Espanha (CCPE), Rosario - Argentina e por último na mostra *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo-SP. Dessa instalação, pode se verificar dois procedimentos recorrentes no conjunto da obra de Márcio Almeida, o aproveitamento da lógica estética e conceitual da gambiarra e o flerte com a interface ilegal/ legal - informal/formal - não oficial/oficial, envolvendo a temática geral da geopolítica, deslocamento compulsório e pertencimento que orientam as poéticas do artista. Esses interesses também pode ser depreendidos em sua atuação como gestor público e coordenador geral do Spa das Artes em 2009, que além de ser evento voltado à arte contemporânea e intervenção, inovou com a promoção da descentralização da produção artística da cidade, realizando mapeamentos e integrando essas atividades, assim como investindo na produção local e nacional, trazendo artistas iniciantes e propostas muito ousadas para ser assimiladas em editais públicos. É o caso do trabalho *Piratão*, do coletivo carioca Filé de Peixe, como revela a dissertação de Raiza Cavalcanti (2011, p. 47), que no ano de 2009 simulou uma banca de venda de DVDs piratas do comércio informal e colocou à venda os *Encartados*, cópias em DVD contendo obras em vídeoarte de artistas renomados, disponibilizados sob “capa xerocada, embalagem plástica e carimbo manual contendo vídeos de artistas como Joseph Beuys, Andy Warhol, entre outros, pirateados e vendidos ao mote de “1 é cinco e 3 é dez”. A pesquisadora, analisando o impacto do evento e o investimento de seus gestores em propostas como essa, conclui que Márcio Almeida é um gestor-artista por excelência, pois concilia tarefas burocráticas, observação normativa com sensibilidade artística que sabe reconhecer trabalhos relevantes e quando as regras podem atrapalhar o desenvolvimento desse tipo de poética, o que demanda uma postura que avalia as brechas institucionais e prover alguma flexibilidade: “O artista-gestor, diante de um trabalho que o sensibiliza e estimula artisticamente, sente a identificação com a arte pesar mais, sendo capaz de mobilizar a instituição e de correr riscos institucionais na defesa desses projetos. O trabalho do Filé de Peixe mobilizou a coordenação em sua defesa, tornando possível sua realização, mesmo que num evento vinculado à Prefeitura Municipal do Recife.” (CAVALCANTI, 2011, p. 149). Os dilemas e desafios envolvendo a necessidade de tornar criativa a esfera artística institucional, o que, algumas vezes, implica em burlar certas regras ou aproveitar brechas, para além do diagnóstico do senso comum que associa qualquer prática sinuosa que dribla a rigidez de certos preceitos legais com a questão da corrupção, do ilícito e

ao dano ao patrimônio público, faz com o que o artista-gestor ele mesmo se utilize dessa “poética pirata” da gambiarra a seu favor e o próprio enfrentamento aos mecanismos de injunções proibitivas e enquadramento de infrações tornam-se estímulos incorporados ao processo *work in progress* de Noble Experiment/Cachuña.





**Fig. 24-27:** Instalação *The Noble Experiment* (2013 - 2015), Exposição *Pernambuco Cena Contemporânea*.  
Fotos: Márcio Almeida



**Fig 28:** The noble experiment/Cachuña



**Fig 29-30. Instalação Work In Progress *The Noble Experiment/Cachuña* (2017) na exposição *Dura Lex Sed Lex*, Bienal Sur Fotos: Márcio Almeida**

Iniciado a partir de 2012, esse processo que culminou na instalação montada em 2015, durante a exposição Pernambuco Cena Contemporânea, ainda não havia incorporado a denominação *cachuña*, o que revela a aproximação do artista com o contexto carcerário argentino em 2017, quando esteve em Rosário para montar a instalação na Bienal Sur. Na ocasião, teve contato com as internas da Unidade Criminal nº 5 do Presídio Feminino de Rosário através da ONG Mujeres Tras Las Rejas (Mulheres atrás das grades) e da oficina/atelier *El Enredo - Taller de Experiencias Textiles en el Penal N5 de Rosario*<sup>82</sup>, experiência que oportunizou a confecção das embalagens artesanais têxteis dos produtos, uma vez que as garrafas originais de Recife ficaram apreendidas na alfândega, segundo o artista. A *cachuña* conhecida na Argentina é uma bebida feita com álcool refinado e casca de laranja, fermentados de forma caseira com açúcar ou outras frutas e, segundo o noticiário policial do país, frequentemente está associada com a marginalidade numa consulta rápida em sites de

<sup>82</sup> [https://www.instagram.com/el\\_enredo/](https://www.instagram.com/el_enredo/)

<https://www.facebook.com/El-Enredo-Taller-de-Experiencias-Textiles-en-el-Penal-N5-de-Rosario-272303243139098/>

<https://ccpe.org.ar/web/mujeres-tras-las-rejas/>

busca e pesquisa<sup>83</sup>. Já o termo *Noble Experiment* refere-se ao período da Lei Seca nos Estados Unidos, entre 1920 e 1933, decorrente de 18ª emenda constitucional em 1919 que determinou a proibição da fabricação, transporte e venda de bebidas alcoólicas no país norte americano, chamada de “experimento nobre” pelo Presidente Herbert Clark Hoover, do Partido Republicano<sup>84</sup>. Então, o artista incorpora todas essas referências sobre a ilegalidade que envolve mundialmente o consumo etílico, o fato da apreensão das garrafas com cachaça produzida no sistema prisional recifense pela alfândega argentina, o contato com o sujeito intermediário responsável pelo contato do artista com os presos, tudo isso é retratado em seu processo de documentação *work in progress*, como pode ser constatado nesta fala do artista:

A verdade é que há algo que acontece na arte contemporânea, que é que uma obra às vezes não termina, que tem diferentes instâncias, etapas, contratempos e imprevistos, que também passam a fazer parte dessa obra. A amostra é uma instalação na qual vou montar uma réplica da destilaria que havia no presídio, há desenhos e diagramas que detalham todo o processo, um vídeo em que o homem que atuou como intermediário conta e mostra como tudo foi feito, e para serem as garrafas para as quais um assistente e eu desenhamos vários rótulos. Mas houve um imprevisto... As 6 garrafas de cachaça que eu trouxe foram apreendidas pela Alfândega de Buenos Aires... Não sei explicar que eram uma obra de arte — diz ele rindo. E continua: vim aqui com uma ideia, com um plano de trabalho, mas como fui "incomodado" com a alfândega e perdi as cachaças, fiquei pensando em como aproveitar algo que foi feito aqui, então entrei em contato com uma ONG na cidade que trabalha na cadeia (Mulheres atrás das grades) e fiquei sabendo da existência de El Enredo, um espaço de oficina que produz artesanato, e foi assim que surgiu a ideia da embalagem e como adicioná-la à exposição [...] Na arte contemporânea, o processo é muito importante, talvez seja a parte mais importante da obra, mais do que o produto, porque é arte conceitual. A cachaça não foi o fim do trabalho. Não é como a arte tradicional, em que há uma obra para vender. Aqui, se eu quisesse vender meu trabalho, teria que vender tudo, a instalação inteira, os diagramas, a destilaria, o vídeo do homem que conta a história, as garrafas e embalagens, tudo. A cachaça é um produto, um elemento dentro de uma instalação. O trabalho tem vídeo, design, documentação... O criativo não é cachaça. O que é criativo é a observação sociológica e antropológica desse sistema, o corte que eu mesmo faço desse sistema.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> *Importante requisita en el pabellón federal de la Cárcel de Coronda: La requisita se realizó el martes. Secuestraron 50 celulares, elementos cortantes y cachuña.*

<https://www.airedesantafe.com.ar/policiales/importante-requisita-el-pabellon-federal-la-carcel-coronda-n1942>

*“Cachuña y Pajarito”: el alcohol barato con el que se emborrachan los pibes*

<https://www.voxpopuli.net.ar/cachuna-y-pajarito-el-alcohol-barato-con-el-que-se-emborrachan-los-pibes>

<sup>84</sup> <https://nebraskastudies.org/en/1900-1924/prohibition-of-alcohol/the-noble-experiment/>

<sup>85</sup> Trecho da entrevista já referida e concedida a Florencia Vizzi (2017)

## **Musealização & Colonialidade: problematizando a subalternidade nos processos artísticos**

Para além da questão de classe e raça que envolvem os trabalhos anteriores, os quais remetem à estrutura social, derivada tanto das consequências da situação colonial, quanto do próprio modo de produção capitalista, a distribuição de renda e dos corpos periféricos na malha social, os processos artísticos dos artistas em pauta, a partir de agora, assinalam mais explicitamente a condição histórica de exclusão da história nacional oficial, durante e após a colonização, “a ferida colonial” segundo os termos de Alexandro de Jesus (2019), dos povos originários e escravizados.

São processos como a série *Infundável Mapa da Fome* (2019), *Jogos Dirigidos* (2019) e *Batalha do Tejucupapo* (2014 e 2022) de Jonathas de Andrade e *Eremitério Tropical # 1* (2015), *Nhëe Nhëe Nhëe* (2018) e *Los Algodones Rojos de Resistencia* (2019) de Márcio Almeida. Quanto aos trabalhos do primeiro, com exceção do filme *Jogos Dirigidos* (2019), correspondem ao redirecionamento e aprofundamento de inquietações já abordadas pelo artista: o papel da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste/ SUDENE como articulação do programa político e arquitetônico modernista e o entendimento da esfera regional e o papel das mulheres na construção da identidade local pernambucana a partir da resistência feminina durante o período colonial de ocupação holandesa na então Capitania de Itamaracá. A Batalha do Tejucupapo ou Batalha do Monte das Trincheiras foi um episódio de resistência à invasão holandesa promovido em 24 de Abril de 1646. em paralelo com a série de eventos da Insurreição Pernambucana (1645-1654) na Capitania de Pernambuco. Foi um levante protagonizado por mulheres agricultoras de origem indígena com liderança de quatro Marias - Maria Quitéria, Maria Camarão, Maria Clara e Maria Joaquina<sup>86</sup> - sucedido no distrito de Tejucupapo, município de Goiana, litoral norte do Estado, em que um grupo de 600 soldados holandeses foram vencidos por essas guerreiras do vilarejo, a partir de táticas militares inusitadas que incluíam objetos domésticos, enxadas e emboscadas com o uso de

---

<sup>86</sup> Ver reportagem de Vitor Tavares para a BBC News Brasil de 06/03/2020, *Dia Internacional da Mulher: as mulheres que derrotaram soldados holandeses em Pernambuco com água fervente e pimenta* disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51761283>

banha fervente e pimenta<sup>87</sup>. Valendo-se de uma composição instalativa na exposição Museu do Homem do Nordeste (2014-2015) feita em colaboração com a museóloga Maria Fernanda Pinheiro e em parceria com o Museu do Homem do Nordeste “original” e Fundação Joaquim Nabuco, propôs uma cena do pós-guerra da batalha com objetos cedidos pela instituição fundada por Freyre. No ano corrente de 2022, o interesse do artista pelo fato histórico converteu-se em outras obras, num projeto comissionado pelo Foam Fotografiemuseum Amsterdam, para a exposição *Staging Resistance*, na qual foram montadas duas instalações: *Teatro das Heroínas de Tejucupapo*, 94 imagens em preto e branco num painel onde um grupo de mulheres da Associação Cultural Grupo Cultural Heroínas de Tejucupapo, que organiza um espetáculo ao ar livre no Monte das Trincheiras desde outubro de 1993, reconstituindo o cenário da batalha com roupas de época, posa para o artista com suas vestimentas do cotidiano, performando o mesmo episódio para o artista; e *A batalha do todo dia de Tejucupapo*, 279 imagens e texto em adesivo vinílico na parede, que propõe um inventário de objetos de uso doméstico de atrizes do Teatro das Heroínas, acompanhados da explicação escrita dessas mulheres<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Consultar os links para mais detalhes

<http://www.brasilarqueologico.com.br/arqueologia-reduto-tejucupapo.php>  
<https://goiana.pe.gov.br/2020/04/24/heroínas-de-tejucupapo/>

<sup>88</sup> <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/Batalha-de-Tejucupapo>  
<https://www.instagram.com/teatrodasheroínasdetejucupapo>



**Fig. 31: Batalha do Tejucupapo (2022), Fonte: Christian van der Kooy.**



**Fig 32: Batalha do Tejucupapo (2014)/ Daniel Ortega**

No tocante à exploração sobre o ideário referente ao modernismo oficial da SUDENE, o andamento da pesquisa remonta ao exercício do artista em compor um arquivo próprio de registros fotográficos sobre o movimento modernista na arquitetura urbana e que culminou na instalação *Ressaca Tropical* (2009) e livro homônimo (2019), cuja presença em série da fachada do prédio do órgão federal foi objeto selecionado nessas obras e também inserida em

Museu do Homem do Nordeste (2014-2015) ao lado de publicações, relatórios e documentos da mesma instituição. Como um desdobramento da exposição Museu do Homem do Nordeste (2014-2015), alguns itens foram emprestados de instituições para compor e dialogar com o ambiente circundante das instalações: a série *Cana de açúcar. Abecedário. Brasil Açucareiro* de desenhos de nanquim sobre papel de Luís Jardim (1957) para a revista *Brasil Açucareiro*, cedida pelo acervo do CEHIBRA / Fundação Joaquim, edição original de Casa Grande e Senzala (1933), de Gilberto Freyre, com a ilustração de Cícero Dias esboço e o encarte que acompanham o livro, pela Fundação Gilberto Freyre - FGF, publicações da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) e o total de 74 peças do Museu do Homem do Nordeste de Recife original, supridas pela Fundação Joaquim Nabuco, cujo aporte participou da composição instalativa da Batalha do Tejucupapo.<sup>89</sup>

A SUDENE origina-se de uma série de esforços empreendidos pelo economista Celso Furtado, derivada de um alinhamento de ações promovidos a partir de um plano de propostas de desenvolvimento do chamado “terceiro mundo” instituído pela Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL/BNDE), integrando o grupo misto que elaborou um relatório responsável pelo Plano de Metas do governo de Juscelino Kubitschek. O nacional-desenvolvimentismo e a ideologia do nacional-popular propagada pelo ISEB orientavam a postura política oficial no momento, conforme já foi exposto em Renato Ortiz (1985), o que levou empresários industriais, políticos interessados no desenvolvimento industrial regional, representantes de movimentos sociais, como Francisco Julião das Ligas Camponesas e do campo católico progressista a apoiarem a iniciativa da formação da Sudene articulada pelo economista paraibano e futuro Ministro do Planejamento do governo João Goulart. Mais tarde, Furtado propõe o documento *Uma política de desenvolvimento para o Nordeste*, que servirá de base para a criação pela Lei nº 3.692, de 15 de dezembro de 1959, da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), com sede no Recife, tornando-se superintendente da autarquia federal que prevê uma política de incentivos fiscais para os investimentos na região, até o golpe militar de 1964, que descaracterizou e enfraqueceu o programa nacional popular que visava atenuar as disparidades regionais entre o

---

<sup>89</sup> Teixeira Alencar, Renata. Arquivos em performance: poéticas da memória na arte contemporânea. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2017.

Nordeste e o Eixo Rio São Paulo. É, justamente, a apropriação da SUDENE pelo regime militar entre 1970 e 1990, o que conduziu à série *Infundável Mapa da Fome* (2019), inspirada também nas reflexões do médico, diplomata e geógrafo pernambucano Josué de Castro, principalmente dos livros *Geografia da fome (1946)* e *Geopolítica da fome (1951)*<sup>90</sup> que investigam o fenômeno em suas diretrizes socioeconômicas no país e no mundo. Mote trazido por Jonathas de Andrade, aproveitando o recorte de gênero em sua nova fase de trabalhos que foca em mulheres de comunidades tradicionais/ povos originários. A série é composta pelos trabalhos *Fome de Resistência – Fundamento Kayapó Menkragnoti* que representa um grande mapa elaborado pela Sudene e o Exército brasileiro, durante as três décadas já sublinhadas, abrangendo a área demarcada de terras indígenas do território Menkragnoti, no sul do Pará, onde 19 mulheres da etnia Kayapó, aldeia Pukany, foram convidadas a desenhar 42 grafismos corporais sobre o plano cartográfico oficial, transformando-o, segundo os termos do artista, num “mapa-bandeira”; *Mulheres Kayapó Menkragnoti*, 30 fotografias impressas em papel de algodão que retratam as mãos em riste de cada uma das pintoras dos grafismos, reforçando a autoria coletiva que, ao todo constitui uma composição corporal sobre uma representação abstrata do território; *Mão Kayapó Menkragnoti*, 3 grupos com 9 dípticos que mostram a intervenção de cada mulher sobre um mapa pintado com tinta acrílica acompanhado de uma fotografia da mão da autora correspondente, onde cada obra recebe textos em serigrafia aplicados direto no vidro, identificando o título do projeto, nome da pintora e significado da pintura<sup>91</sup>. Esta série de obras foi montada na exposição individual *One to One*, no Museum of Contemporary Art Chicago (MCA) em 2019, junto de outras instalações que fizeram parte de Museu do Homem do Nordeste e com a obra inédita, comissionada pela instituição, *Jogos Dirigidos (2019)*, filme de 57 minutos que retrata um exercício gestual, experimental de linguagem e performance combinado à jogos como cabra-cega, corre-corre e pique-esconde, encenado por 18 sujeitos surdos mudos da comunidade tradicional de Várzea Queimada, zona rural de Jaicós, região semi-árida do Piauí, que desenvolveu uma forma própria de comunicação por sinais, uma vez que o povoado não teve acesso ao ensino de Libras, propondo uma tática educativa, em que o

---

<sup>90</sup> Ver o artigo A linguagem das relações: Obras do artista Jonathas de Andrade revelam o racismo estrutural e a ambiguidade social da realidade brasileira, por Lilia Moritz Schwarcz, 01/10/2019. Disponível em <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/a/a-linguagem-das-relacoes>

<sup>91</sup> <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/Fome-de-Resistencia-1>

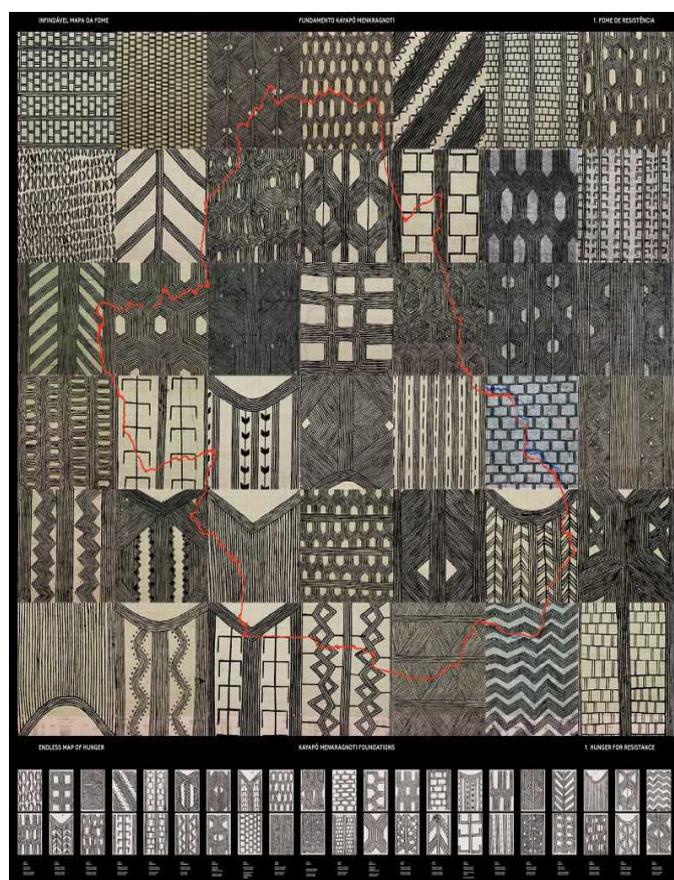
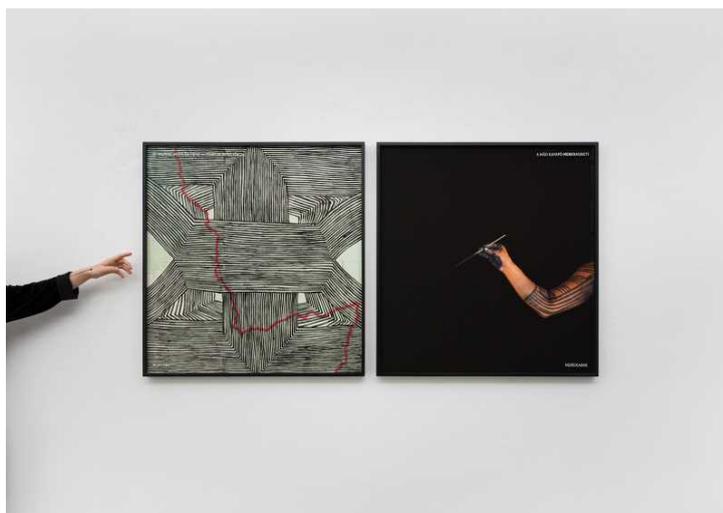
artista escreve uma legenda para explicar a relação dos termos do vocabulário de gestos e expressões faciais, influenciado pelo experimentalismo cênico, o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, atividades de psicoterapia grupal ou educacionais e a já mencionada documentação ficcional.<sup>92</sup>



Fig. 33: Frame de Jogos Dirigidos (2019)



<sup>92</sup> Por Beta Germano, 14/04/2019 *Artista brasileiro questiona racismo e classe em exposição em Chicago*: Disponível em <https://casavogue.globo.com/LazerCultura/noticia/2019/04/artista-brasileiro-questiona-racismo-e-classe-em-exposicao-em-chicago.html>



**Figs. 34-36: Série Infinito Mapa da Fome (2019), Fonte Jonathas de Andrade e Cleber Oliveira**

Atualmente, como já foi sinalizado, Márcio Almeida tem se dedicado às poéticas mais preocupadas com a questão pós-colonial relativa aos povos originários e comunidades tradicionais, como pode ser detectado na instalação *Los algodones Rojos de Resistencia* (2019), derivada de uma residência e pesquisa do artista, proporcionados por um projeto da

galeria Crudo<sup>93</sup>, localizada na cidade argentina de Rosario, Santa Fé, província vizinha da equivalente divisão política de Chaco. Resistencia é a capital de Chaco (sem acento, no castelhano), província onde se encontra a reserva indígena, *Reducción de Indios de Napalpi*. A pesquisa do artista incorporou um fato histórico que marcou profundamente a história indígena na América Latina: *O Massacre de Napalpi*, ocorrido em 19 de julho de 1924, episódio de marcada violência institucional promovida pelo governo de Chaco em parceria com os proprietários das plantações de algodão. O genocídio foi motivado por uma interrupção dos trabalhos de colheita, como protesto dos índios camponeses às condições de quase escravidão, resultando na morte de cerca de 700 sujeitos. A instalação *Los Algodones de Resistencia*, está norteadada pelo conceito da *passagem interrompida entre os três mundos* da cosmologia Toba, provocada pela inserção colonial do indígena no mundo do trabalho branco. O artista compôs objetos agrícolas constituídos por pás com cabos substituídos por cordas de algodão cru tingido de vermelho de aproximadamente 1,65 cm de altura, assumindo uma aparência arbórea e evocando o massacre dos Tobas em Napalpi, como se fossem rizomas da memória.

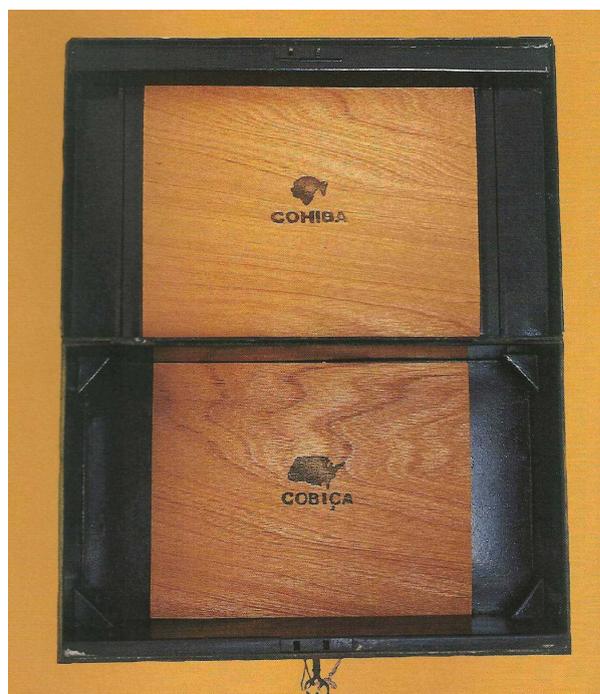
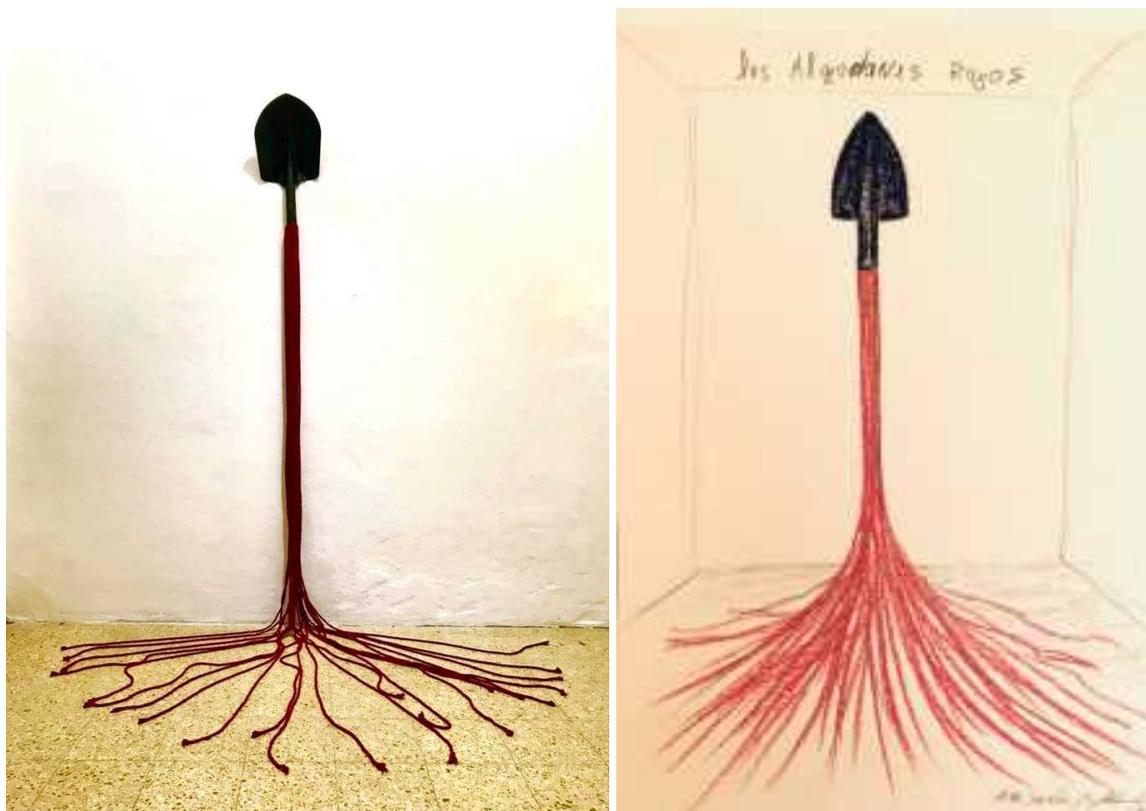
Os traumas da colonização entre os povos originários da América Latina perpetuam-se na contemporaneidade como uma eterna implantação da lógica de trabalho imposta pelos europeus cristãos. O assujeitamento ao excedente material é o que provocou a ruptura entre os três mundos, celeste, terrestre e subterrâneo, segundo a cosmologia dos Toba ou Qom, etnia de índios cavaleiros ou guaycurus que outrora cavalgavam pelo gigantesco bioma *Gran Chaco*, na região da Argentina<sup>94</sup>. Quando os humanos não mais repartiram o alimento abundante da copa celeste da *Árvore Negra*, *Nawe epaq*<sup>95</sup>, este eixo que unia as três regiões foi obstruído. Agora só os xamãs, *piogonak*, possuem a capacidade de realizar a *passagem entre os três mundos*, mesmo convertidos ao evangelismo do branco e ao seu regime laboral. No entanto, pelo seu interesse na dimensão geopolítica latinoamericana, essa tendência do artista pode ser recuada, pelo menos, ao ano de 2002, quando propôs o objeto *Cohiba-Cobiça*, intervenção sobre uma caixa de charutos de uma marca cubana, que evoca o contexto da Guerra Fria entre EUA e Cuba e também o deslocamento compulsório da escravidão na América Caribenha. A empresa *Cohiba* adota uma mulher negra de perfil como logomarca e o

<sup>93</sup> [https://www.instagram.com/p/B3D2rwxg1vV/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/B3D2rwxg1vV/?utm_source=ig_web_copy_link)

<sup>94</sup> MÉTRAUX, Alfred. *Etnografía del Chaco*. Paraguai: Editorial El Lector, 1996.

<sup>95</sup> *Nawe epaq, piogonak* são palavras do idioma toba, denominado Qom l'aqtaqa, cf. Orlando Sánchez e Samuel Almada (ed.). *Rasgos culturales de los tobas*. Buenos Aires: Programa con Pueblos Originarios Instituto Universitario ISEDET, 2006. Disponível em <https://www.folkloretradiciones.com.ar/literatura/Rasgos-Culturales-de-Los-Tobas.pdf>

artista dispõe graficamente na apresentação do produto um segundo plano, inserindo a representação cartográfica e escurecida do território dos Estados Unidos para ilustrar o conceito de cobiça em relação ao país caribenho.



**Figs. 37-39: Los Algodones Rojos de Resistencia (2019) e Cohiba/Cobiça (2002)/ Fonte Márcio Almeida**

Anterior e próxima à poética de *Los Algodones*, estão as peças componentes da instalação *Nhëe Nhëe Nhëe* (2018) que também abordam a questão do regime colonialista de trabalho imposto aos povos indígenas, a partir da perspectiva histórica brasileira. Como assinala, Manuela Carneiro da Cunha (2012)<sup>96</sup>, o cerne inicial dos conflitos desencadeados pela dominação espacial do Brasil, durante o período colonial, residia na disputa de interesses entre os colonos, a Coroa portuguesa, as ordens religiosas e principalmente em relação aos missionários jesuítas, para direcionar e distribuir os usos sobre as forças de trabalho indígena. Segundo a autora, a parceria entre colonos e indígenas no intuito de facilitar a invasão, valeu-se das animosidades entre as próprias tribos, o que mais tarde colaborou para a obtenção de mão de obra indígena escravizada para as empresas coloniais, com o próprio auxílio autóctone sob a forma de canoeiros e soldados. Depois, no período imperial, a partir da chegada de d. João VI ao Brasil, em 1808, a política indigenista após a expulsão dos jesuítas foi desviada do emprego do trabalho indígena para a cobiça em ocupar as terras indígenas e explorar seu subsolo, situação que ainda é o atual panorama político nacional.

Conforme já mencionado, fiz a curadoria e o texto crítico<sup>97</sup> da exposição *Nheë Nheë Nheë*, realizada na galeria *Corbiniano Lins do SESC Santo Amaro*, Recife-PE, na qual estão, além da instalação homônima, as obras *work in progress Acertos, série Truck System* (2015), *Nosso descanso é carregar pedras* (2017), *Catequese* (2018) e *estudos para Nhëe Nhëe Nhëe*, e as fotografias da série *Waiting for Work* (2010). O conceito da exposição estava baseado em encenar a exploração presente nas relações de trabalho na atualidade, partindo do aspecto central da colonialidade como herança que atinge hoje a população brasileira em geral, seja no espaço urbano, seja no rural, para além da calamidade vivida pelos povos originários, trazendo para o espaço da galeria, obras do artista Márcio Almeida que dialogam com a questão da opressão sobre o trabalho indígena, motivo que orienta a instalação *Nhëe Nhëe Nhëe*. A pertinência do tema na contemporaneidade envolve tanto uma denúncia sobre a precarização e uberização do trabalho, a política neoliberal de “flexibilização” da legislação e direitos trabalhistas, quanto a continuidade colonial da mineração e invasão das terras indígenas. No texto crítico, assinalo que *Nhëe Nhëe Nhëe* é uma expressão colonial e depreciativa que faz alusão a uma suposta indolência para o trabalho, “reclamação” atribuída aos povos indígenas e, simultaneamente, denuncia a falta de entendimento para a diversidade

<sup>96</sup> Cunha, Manuela Carneiro da Índios no Brasil : história, direitos e cidadania. São Paulo : Claro Enigma, 2012

<sup>97</sup> Pode ser conferido aqui <https://www.marcioalmeida.org/por-beano-de-borba> . Meu nome artístico incorpora o sobrenome materno de minha progenitora, Dona Darci de Borba, que não consta ainda na minha certidão de nascimento, o que pretendo corrigir.

de idiomas e dialetos destas populações. *Nheë*, em Tupi, quer dizer falar. *Nheeng-katu*, “língua boa”<sup>98</sup>. A criação do *Nheengatu* pelos jesuítas, durante o século XVI, no intuito de promover uma língua franca, desconsiderando as variações linguísticas e padronizando uma estratégia de comunicação entre os colonos e as populações nativas, representou um vértice da dominação colonial, amparado pela catequese e pela condução forçada do trabalho indígena. e, sobretudo, amparado pela catequese e pela condução forçada do trabalho indígena. O outro vértice de dominação e justificação, como indicou Manuela Carneiro da Cunha (2012, p. 20), é a aplicação política do *sistema do padroado* “em que o rei de Portugal, por delegação papal, exercia várias das atribuições da hierarquia religiosa e arcava também com as suas despesas, conferia um poder excepcional à Coroa em matéria religiosa. Por outro lado, o padroado se justificava pela obrigação imposta à Coroa de evangelizar suas colônias”. A doutrinação religiosa das populações indígenas como meta da colonização e dominação espacial também foi utilizada por Márcio Almeida para referir-se ao processo de exploração da mão de obra desses sujeitos; na obra *Catequese* (2018), que como *Nhëe Nhëe Nhëe* são formados por galhos de oliveira unidos às ferramentas de trabalho agrícola, pás e ferros de cova, a evocação ao padroado como mecanismo de dominação é patente. Já, *Nhëe Nhëe Nhëe* (2018), em dimensões maiores, são 13<sup>99</sup> objetos a partir de galhos de Oliveira<sup>100</sup>, colhidos na Usina de Arte Santa Terezinha, munindo-se de 7 ferros de cova e 6 pás, que representam ícones do trabalho braçal. Na instalação disposta na galeria do Sesc Santo Amaro, o artista cria um ambiente circundado por estes objetos, onde concebeu uma experiência ritual fúnebre e performática, protagonizada na abertura da mostra pela artista visual e performer Flávia Pinheiro, que se assemelha a um Kuarup, cerimônia de homenagem aos mortos, realizada pelos povos do Xingu, onde enfeitam um tronco de madeira com plumas para representar um membro da tribo falecido. Ungindo uma ânfora em fragmentos, também colhida na Usina Santa Terezinha, com urucum, recipiente tradicionalmente mediterrâneo, de origem grega, usado para armazenar azeite e vinho, cujas proporções remetem às urnas funerárias indígenas, encena ritualmente a morte do tempo livre pessoal e criativo do indivíduo em trabalhos cada vez mais precarizados e “catequizados” pelo livre mercado. No entorno do ambiente central

<sup>98</sup> Conforme Frederico G. Edelweiss (1969), “O Termo "Nheengatu", In: Estudos Tupis e Tupi-guaranis: Confrontos e Revisões. Editora Livraria Brasiliana.

<sup>99</sup> O número 13, segundo a numerologia, representa o algarismo 4 pela soma de  $1+3 = 4$  e significa disciplina para o trabalho, a despeito da associação supersticiosa do número 13 com azar; nas cartas de tarot, o número 13 está relacionado ao Arcano da Morte, mas no sentido de fechamento de ciclos e recomeços.

<sup>100</sup> A oliveira constitui uma árvore sagrada para a simbologia hebraica e bíblica do judaísmo e do cristianismo, representou a primeira espécie viva posterior ao dilúvio, quando Noé envia uma pomba para verificar se as águas haviam regredido, a importância persiste no Novo Testamento quando Jesus pregava no Monte das Oliveiras, assim como várias menções no Antigo e no Novo Testamento, onde a oliveira representa fertilidade e regeneração, cf. Ariosto Rodrigues Peixoto (1972). “Oliveira”. In: Plantas Oleaginosas Arbóreas. Editora Nobel.

da instalação *Nheë Eheë Eheë*, destacam-se as três séries de trabalhos anteriores que problematizam a relação ociosidade-trabalho: os *Acertos* da série *Truck System* (2015), consistem numa série de carbonos coletados de recibos em diversos estabelecimentos, contendo grafismos sobrepostos pela escrita constante, associados aos registros documentais de um procedimento de servidão por dívidas, conforme o título da obra; *Nosso Descanso é Carregar Pedras* (2017), representa uma série de aquarelas que ilustram pedras sobre cartões de ponto oriundos de maternidades, coletados pelo artista; *Waiting for Work* (2010), série de fotografias que retratam trabalhadores da construção civil em intervalo de expediente, já exibida na exposição *Contra\_Uso* (2012), ao lado da série *Ícaros* que também aborda os mesmos operários.



**Fig 40: Catequese (2018), Fonte: Márcio Almeida**



**Fig 41: Exposição Nheë Nheë Nheë (2019) no Sesc Santo Amaro, Fonte: Jarbas Araujo Jr,**



**Fig 42: Instalação Nheë Nheë Nheë (2019) na Usina de Arte/ Usina Santa Terezinha; Fonte: Márcio Almeida**



Fig 43: Performance de Flávia Pinheiro, aplicação de urucum sobre ânfora/urna funerária em fragmentos na vernissage de Nhêe Nhêe Nhêe (2019)/ Jarbas Araujo Jr

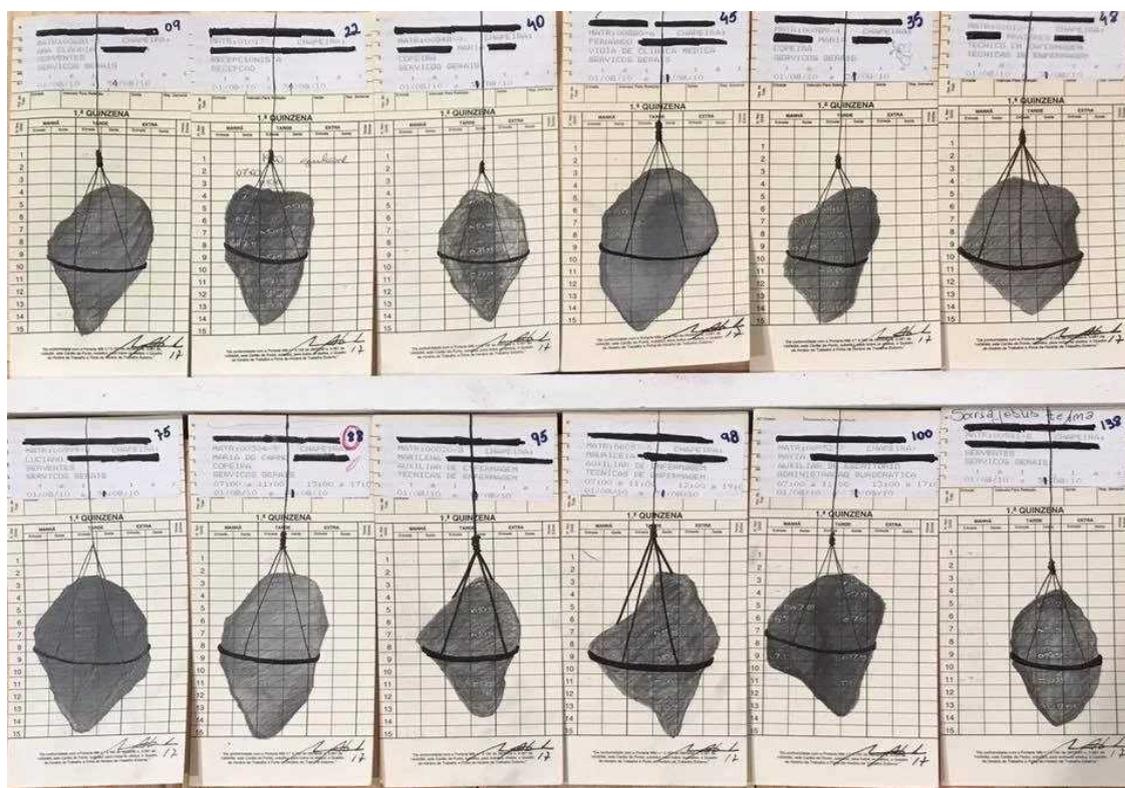


Fig. 44: Série Nosso Descanso é Carregar Pedras/Márcio Almeida

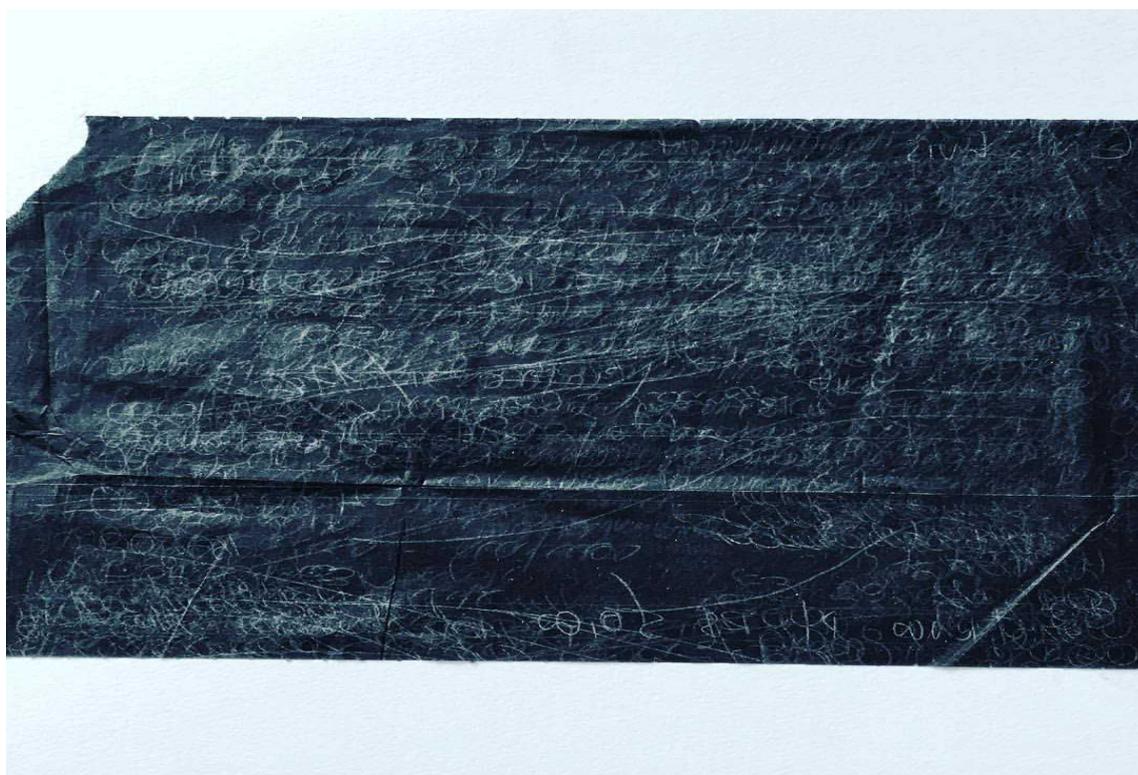
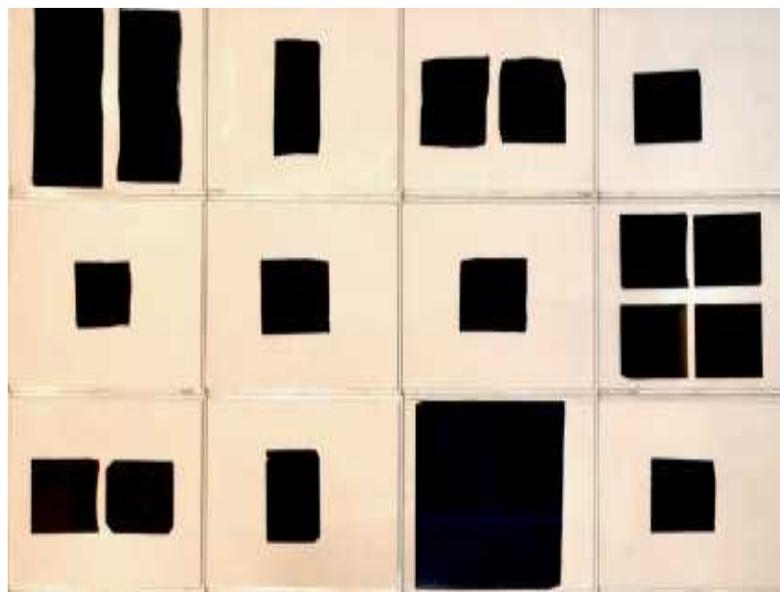


Fig 45-46: Acertos, série Truck System/ Márcio Almeida



**Figs 47-48: Série Waiting for Work/ Márcio Almeida**

Portanto, o processo criativo de *Los algodones* se alinha a esse movimento conceitual pós-colonial proposto pelo artista, que permeia sua mais recente fase de trabalhos, de *Eremitério Tropical # 1 (2015)*, *site specific* concebido para a galeria-parque e jardim botânico da Usina de Arte Santa Terezinha<sup>101</sup>, onde construiu um templo ritual que evoca a visualidade dos menires e emoldura a *passagem luminosa* do equinócio da primavera, reelaborando a mitopoética local dos moradores, à instalação *Nheë Eheë Eheë*<sup>102</sup>, a qual teve a honra de fazer a curadoria, enquanto obra que recria um ambiente ritual composto de um centro do mundo de uma aldeia indígena circundado por uma floresta de ferramentas de trabalho (pás e ferros de cova), no qual se realiza uma cerimônia de *passagem funerária*, outra possibilidade de trânsito que cerca o contexto dos trabalhos agrícolas impostos pelos brancos durante a colonização e na atualidade. Vale ressaltar que muito da dimensão processual, *work in progress*, da instalação *Nhëe Nhëe Nhëe* deve à imersão do artista em residência artística no espaço da Usina de Arte, no município de Água Preta, Zona da Mata Sul de Pernambuco, com a conversão da propriedade da Usina Santa Terezinha, em um Museu-Paisagem de Arte Contemporânea<sup>103</sup> (MPAC), categoria que segundo Robson Xavier da Costa (2014), reside na junção de duas tipologias de museus, os Museus de Arte Contemporânea (MAC) voltados exclusivamente para a aquisição de acervo e expografia da intitulada arte contemporânea, e os Museus Paisagem (MP), cujas galerias e espaço expositivo são constituídos por parques ou jardins:

museu paisagem deve abrigar ou surgir a partir de um parque/jardim, respeitar as condições ambientais do lugar, integrar os espaços expositivos com a paisagem e estabelecer percursos para o público/visitante deambular entre galerias, pavilhões, obras ao ar livre em diálogo com a paisagem. Nessa tipologia de museu “(...) a relação entre interior e exterior dilui-se, tornando, muitas vezes, o espaço natural num artifício complementar ao percurso galerístico” (GRANDE, 2009, p. 57). [...] instituição museológica que agrega as características de qualquer MAC, em relação intrínseca com as características do MP (já que nem todo MAC estabelece esse tipo de relação). Ou seja, MPACs são instituições culturais dedicadas à arte contemporânea que abrigam um parque/jardim significativo e que tem como meta a inter-relação constante entre o percurso galerístico e a paisagem. (COSTA, 2014, p. 04).

<sup>101</sup> <http://usinadearte.org/artistas/>

<sup>102</sup> <https://artebrasileiros.com.br/arte/nhee-nhee-nhee-genealogia-do-ocio-tropical/>

<sup>103</sup> Costa, Robson Xavier da. Percepção Ambiental Em Museus Paisagens De Arte Contemporânea: a legibilidade dos museus Inhotim/Brasil e Serralves/Portugal avaliada pelo público/visitante. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014.

Nesses termos, a poética de *Nheë Nheë Nheë* é exercida a partir de uma imersão que se aproxima do etnográfico<sup>104</sup>, realizando uma tendência situacionista e antropológica da arte contemporânea; é uma deriva espacial e um devir marginal, quando o artista faz uma coleta de referências locais que não estão necessariamente nas narrativas dos proprietários da Usina, mas sim de sua população subalterna e seu entorno. Durante a residência artística, interagiu com a cultura da população da Usina Santa Terezinha e do município vizinho de Campestre (AL), envolvendo-se com os aspectos particulares da paisagem do lugar, incorporando-os ao seu processo criativo e alguns artefatos: correias de costura suspensas sobre uma ânfora partida no meio da instalação *Nhêe Nhêe Nhêe*, simulando cipós no meio da floresta que vigiam a urna/ânfora em fragmentos, objetos, respectivamente, oriundos da bodega de Seu Zézinho do Cará (Campestre-AL) e do orquidário da Usina Santa Terezinha. *Nhêe Nhêe Nhêe* (2018) é tributária do contexto de uma reelaboração pelo artista das estórias coletadas a partir dos depoimentos orais dos moradores das comunidades inseridas na propriedade da Usina e o cálculo sobre as disposições espaciais do Parque Artístico-Botânico, que conferem a *Eremitério Tropical # 1* (2015), além da interatividade ambiental, uma concepção cosmológica narrativa<sup>105</sup>, aberta e processual de acordo com o conceito do linguista alemão Max Müller<sup>106</sup> para o termo mitopoética, que representa uma fase processual de construção da língua, em comparação às fases temática e dialética, ressoando seja o mito originário como a transmissão oral ou pela licença poética das obras. *Eremitério Tropical # 1* é definido pelo site do empreendimento<sup>107</sup> como uma “edificação ao ar livre, baseada nas habitações e nos movimentos de isolamento dos eremitas” que proporciona ao visitante “de maneira quase ritualística, uma área de permanência, convívio e reflexão, convidando-o a uma imersão na natureza em estado de performance individual ou coletiva”, experimento que assume uma dimensão cerimonial tradicional, o que é enfatizado/ sugerido pelo uso de enteógenos “em formato labiríntico, [a obra] será envolvida por uma pequena floresta de Trombetas de Anjos, planta com poderes alucinógenos”. A obra foi originada a partir do convite para residência e imersão local, feito entre 16 e 22 de novembro de 2015, de modo a se inserir na programação da primeira edição do Festival Arte na Usina que deu continuidade às pesquisas, residências artísticas e exposições realizadas nos jardins, arredores e antigo hangar da sede da Usina Santa Terezinha.

<sup>104</sup> Cf. Hal Foster (2017). “O Artista como Etnógrafo”. In: O Retorno do Real. Editora Ubu.

<sup>105</sup> De acordo com as formulações benjaminianas sobre o narrador exploradas por José Reginaldo Gonçalves (2007).

<sup>106</sup> Ver Gordon Brotherston. Mitopoética e textualidade: O caso da América indígena (2004). In: Polifonia v. 9, n. 09 (2004), disponível em <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia>

<sup>107</sup> [usinadearte.org/artistas/](http://usinadearte.org/artistas/)

O processo relativo à constituição de Eremitério Tropical pode ser encarado como um templo arquitetado e “nascido como ruína” por onde se verte a paisagem do imaginário e do desejo (da falta do objeto) intercalado e construído entre o artista e os sujeitos que forneceram os motivos e lendas para a execução da obra durante a residência. É o que se pode discernir sobre as explicações obtidas por interlocução constante e por etnografia que desenvolvi para a feitura de minhas pesquisas acadêmicas e curatoriais com Márcio Almeida. O artista explora as narrativas orais dos moradores locais em sua relação espacial com a Usina Santa Terezinha, munindo-as com figuras mitológicas da história da arte ocidental (as ninfas), de modo a conceber um vínculo em que situa a obra por sua posição no Jardim Botânico da propriedade e com o Rio Jacuípe. Ladeado por lagos abastecidos pela gravidade das nascentes, *Eremitério Tropical* se dispõe aos visitantes como monumento às passagens em um contexto labiríntico, que poderia ser confundido com uma versão moderna de alvenaria dos cromlechs ou menires da pré-história megalítica, locais primitivos de rochas agrupadas formando passagens rituais para os encontros tribais e o culto dos astros e do sol, especialmente<sup>108</sup>. Em sua proposta, Márcio Almeida se apropria da paisagem encantada fornecida pelos nativos, incorporando as quatro ninfas do Rio Jacuípe perseguidas pelo desejo do Bicho do Val (Vale) ao sugerir uma nova versão mítica. Em comunicação oral, o artista ressalta que, a obra foi concebida arquitetonicamente para a receber a passagem da incidência solar do equinócio da primavera sobre as colinas do jardim botânico. E ela, também representa um desdobramento mitopoético que prevê uma proposta de instalação (em construção) sobre a cosmologia do Rio Jacuípe, chamada *Assim Nascem os Rios*, como continuidade de um processo de residência/imersão cultural de Márcio Almeida na comunidade da Usina Santa Terezinha. Segundo essa mitopoética concebida pelo artista, a argamassa do templo é composta pelas ejaculações e secreções vaginais das ninfas, gigantes que esculpem o relevo com suas pegadas e são perseguidas pelo Bicho do Val que descansa e as espreita no Vale do Rio Jacuípe, segundo uma lenda local, à qual Márcio Almeida acrescentou as ninfas. O templo cosmogônico, como na narrativa oral das populações tradicionais, assume uma feição de portal simbólico, circundado ora pelas Trombetas dos Anjos, vegetais de propriedades alucinógenas ou enteógenas, ora pela Jurema Sagrada, em tentativa do artista de plantar o espécime botânico originário do culto ameríndio do Catimbó e hoje disseminado nas religiões de matriz afroindígena. Nas paredes do templo, o artista empregou a espécie vegetal trepadeira Hera,

---

<sup>108</sup> Sobre a genealogia na história da arte entre menires e obras de *land art* e arte ambiental ver Careri 2013

que nomeia a deusa homônima esposa-irmã de Zeus, rainha do Olimpo, que cresce despreocupada, delineando a paisagem ruínosa da obra. ou local de culto para estas entidades que fundam o ambiente natural da Usina. Em depoimento ao jornal FOLHA PE<sup>109</sup>, o artista assinala que Eremitério Tropical consiste em:

Uma espécie de labirinto feito de paredes de alvenaria criadas não com tijolos de barro, mas de secreção vaginal de ninfas originárias de cigarras saídas de túneis dos morros do engenho. Neste lugar realista e fantástico reservado à reflexão, talvez seja possível sentir a ficcional presença do eremita que pregava a desobediência civil.



**Fig. 49: Eremitério Tropical, Márcio Almeida, (Foto: Andréa Rego Barros)**

---

<sup>109</sup> <https://www.folhape.com.br/noticias/arte-de-grande-porte-ao-ar-livre-na-zona-da-mata-sul/5777/>

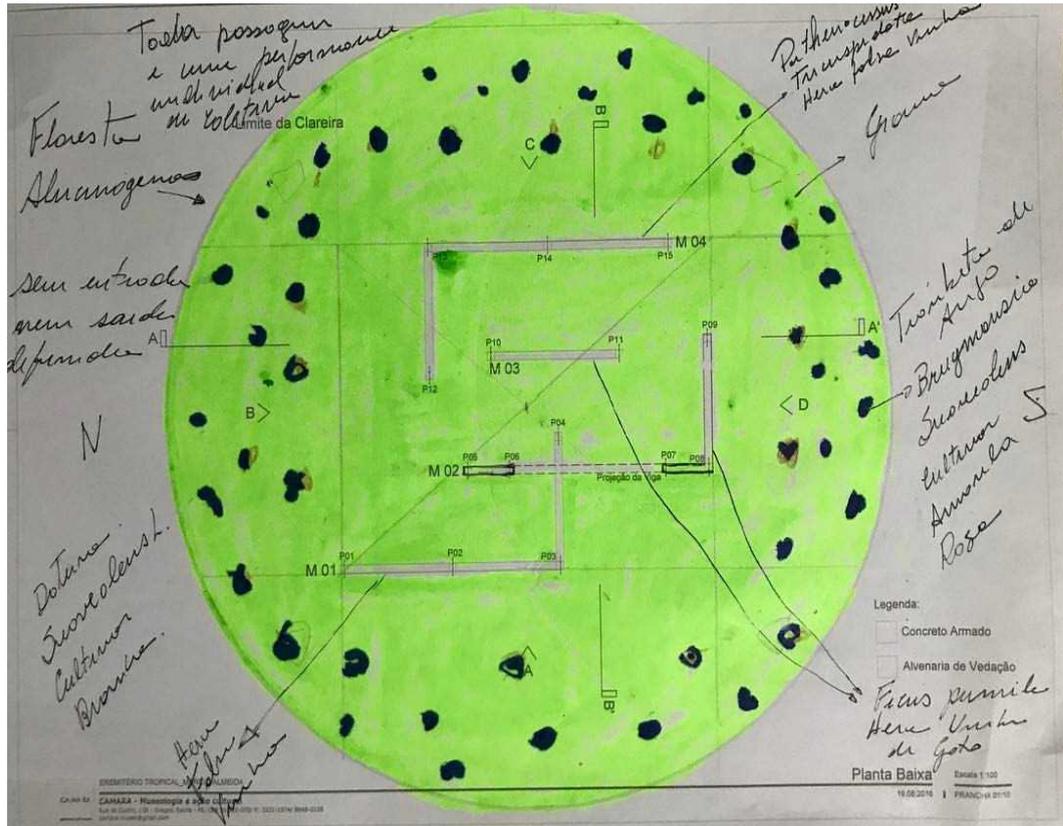
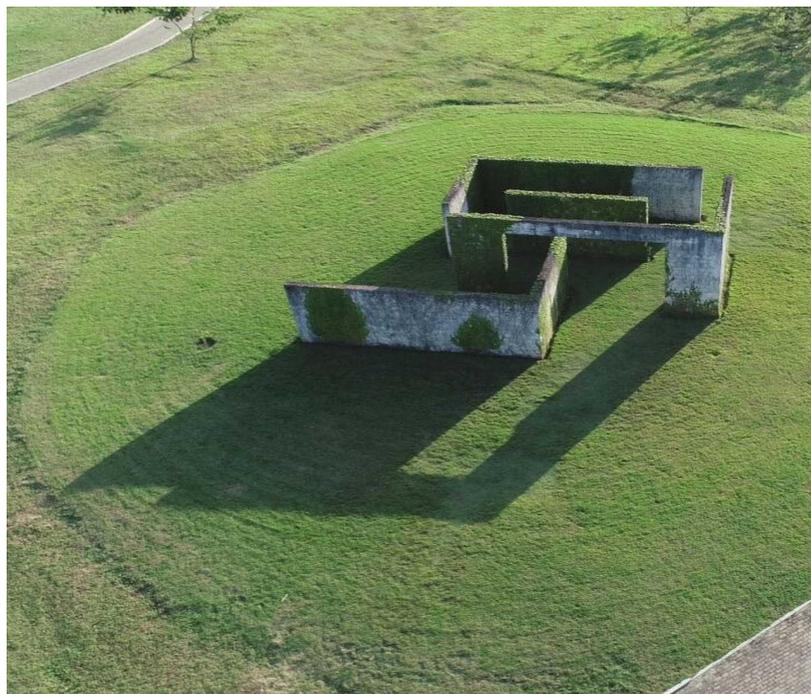


Fig 50: Estudos para Eremitério Tropical/ Márcio Almeida

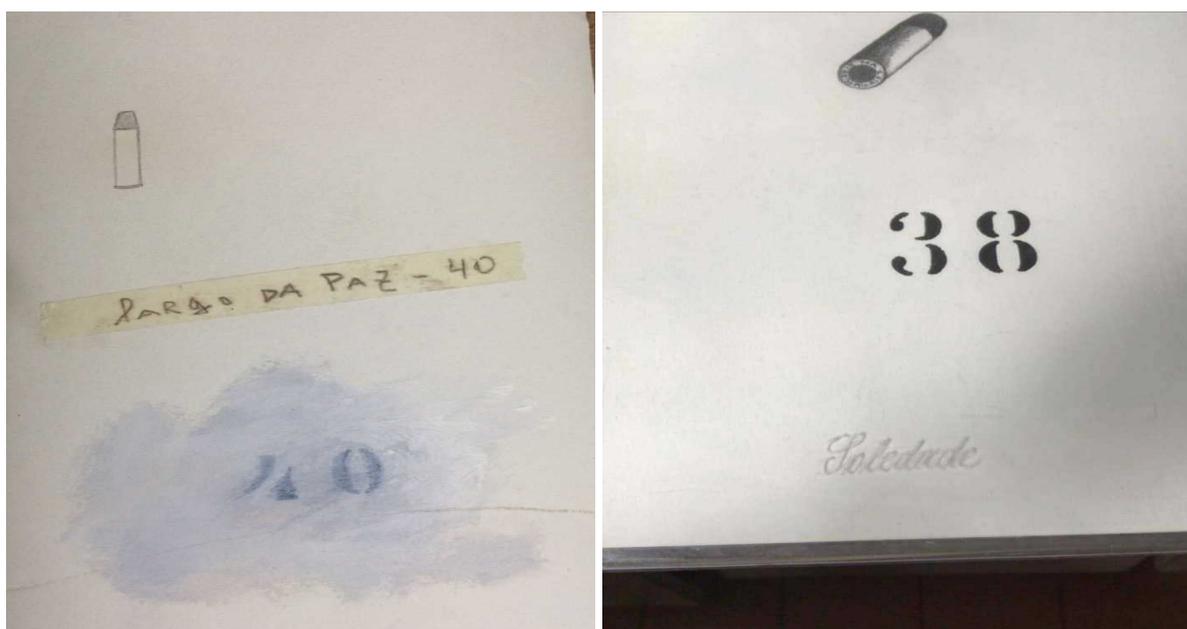




**Figs. 51 -53: Eremitério Tropical # 1/ Fotos Márcio Almeida e Divulgação Usina de Arte**

Apesar do enfoque sobre a situação colonial, os dois continuam em sua fase recente, paralelamente, propondo outros processos que envolvem a dimensão dos resíduos do passado, detritos e indícios de uma presença ausente e da precariedade material urbana, temática subjacente à condição de ruína. Em *Calibres e Cidades* (2016), por exemplo, Márcio Almeida, partir de uma série de desenhos de balas de revólver, com sua aferição e acompanhadas de nomes das ruas de Recife, faz uma crítica a uma nostalgia sentimental do bucolismo da cidade em evocações como as de Gilberto Freyre sobre a poética dos títulos dos logradouros centrais, como Rua da União, Rua da Aurora, Rua da Saudade, Rua da Soledade, Largo da Paz, retratando a atualidade da violência e a arquitetura do medo que atormenta a classe média. Do mesmo modo na instalação *Sobre o Mesmo Chão de Estrelas* (2017) realiza uma representação cartográfica crivada por balas de revólver a partir de suportes de madeira

para alvo, obtidas mediante troca com um Clube por tábuas novas, conectados por linhas, para falar da violência policial na periferia do Recife (Chão de Estrelas, apesar do nome aparentemente acolhedor, é uma comunidade empobrecida da Zona Norte da capital pernambucana). Já Jonathas de Andrade, continua com o processo de musealização dos resíduos, da presença masculina ausentes nos espaços de museus e galerias e de uma marginalidade homoerótica, encontrados na cidade do Recife, como na instalação *Achados e Perdidos* (2020) montada em dezembro de 2020 na Galeria Vermelho-SP, que faz parte de uma coleção de sungas esquecidas em vestiários de clubes de natação, que o artista junta há 10 anos. Fazendo a interface rural/urbano, cultura popular/ cultura oficial, para vestir as sungas, o artista encomendou moldes de barro queimado em tamanho natural a sete artesãos da cidade de Tracunhaém-PE: Nando Garcia, Leonardo Nascimento, Ivanildo de Tracunhaém, Nielson de Tracunhaém, Dinho de Zezinho e sua equipe, Robson Coragem e Bruno Rafael.<sup>110</sup>



**Fig 54: Calibres e Cidades/ Márcio Almeida**

<sup>110</sup> <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/Achados-e-Perdidos>



**Fig. 55: Sobre o Mesmo Chão de Estrelas/ Márcio Almeida.**



**Fig. 56: Achados e Perdidos 2020/ Jonathas de Andrad**

Neste contexto de uma inquietação rural, supostamente, contraditória, se evocada em paralelo ao urbano, Márcio Almeida revelou-me, informalmente, algo fundamental sobre seu processo criativo, numa visita ao atelier coletivo dos artistas populares e artesãos da Usina Santa

Terezinha, chamado Gabinete de Arte, sede da grife *Bicho do Vau*, entidade que inspira também a mitopoética *site specific* do artista. Um certo caráter ruinoso do pensamento artístico, partindo de uma comparação com os experimentos da química ou a mesmo da magia alquímica: *a arte é como se fosse um precipitado do pensamento do artista*, como aqueles que despontam nas soluções onde reagentes ultrapassam um certo coeficiente de solubilidade e depositam-se no fundo do recipiente. A mesma metáfora ruinoso, do precipitado, classificado agora como resíduo, foi acionada na entrevista já citada em portal da mídia argentina:

Sou artista conceitual e também atuo como coordenador de Artes Visuais em Pernambuco. Mas trabalho em mídias diferentes, de acordo com a ideia e o projeto. Às vezes pintura, às vezes fotografia, às vezes com filme ou mídia sonora... O que importa não é a mídia, é a ideia. Se existe uma boa ideia que pode ser capturada na pintura, então na pintura, se a ideia é mais apropriada para a fotografia, então eu a desenvolvo com fotos, se a melhor forma de expressá-la é uma instalação urbana, então que assim seja. Qualquer apoio vale para se expressar, é a ideia que torna o apoio adequado. O artista é um mero executor do pensamento... a obra é o resíduo do pensamento.

### **Reflexões finais do Capítulo**

Aparentemente, o enfoque pós colonial ou decolonial, dos artistas Márcio Almeida e Jonathas de Andrade não se relaciona com uma poética das ruínas na cidade expostas no capítulo anterior, pois trazem questões situadas em comunidades tradicionais rurais, locais dos camponeses da Zona Mata Sul/ Usina de Arte em Água Preta-PE em Eremitério Tropical/ Márcio Almeida ou de povos originários em territórios demarcados em reservas no interior do Brasil, como na série *Infundável Mapa da Fome*/ Jonathas de Andrade. Mas, a partir do momento que eles mobilizam essas poéticas para espaços museais e galerias, localizados na área urbana e inscrevendo esses trabalhos entre uma série de outros anteriores, que estabelecem uma relação de continuidade temática com os primeiros, percebe-se uma recorrência que aborda elementos geopolíticos que têm consequências sobre o processo de ocupação das cidades, o que envolve desde que a migração rural que provocou o inchaço periférico do Recife e a manutenção de hábitos rurais na metrópole (como nas obras de Jonathas de Andrade, da *exposição Museu do Homem do Nordeste, 40 Nego bom é 1 Real, O Levante/ O que Sobrou da Corrida de Carroças*), o que toca também questões como deslocamentos compulsórios e a problemática da política habitacional e moradia na cidade (*Entre o Novo e O Nada*, Márcio Almeida).

Reforçar que essas questões são interligadas (geopolítica das cidades x colonialidade dos corpos), além de demarcar a ruinologia aqui investida, traz a problemática de musealizar os chamados *incorporais*, segundo a leitura dos filósofos estoicos aplicada à arte contemporânea por Anne Cauquelin (2008), ou seja, *o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível*, partindo de outra sentença que diz que tudo é corpo, ou seja experiência e a percepção desses elementos, asserção que resume o deslocamento proporcionado, pela tendência conceitual, da obra para o corpo dos sujeitos. A contradição do que chamo de desruinar, ou seja, de dispor uma narrativa dos fragmentos, de relativizar por uma suspensão dos sentidos triviais e criar outras relações, de musealizar os resíduos, imagens ou as ruínas desses corpos e aqueles elementos desmaterializados que os envolvem, no entanto, evoca a vontade de trazer a experiência dos corpos subalternos, não como tema a ser mostrado, mas como espectadores e proponentes possíveis, ou seja a contradição entre *compreensão*, de “incorporar” esses sentidos expostos no museu e a *mediação* sobre a relação entre os corpos e os incorporais históricos e simbólicos que atuam sobre eles. A potencialidade do trabalho executado por estes sujeitos e a experiência vivida por eles ainda repercutem como algo “terceirizado” pelo artista, que se vale do reconhecimento institucional e profissional para fazê-lo. Sem apelar para uma demagogia, onde não se enxergam as divisões e especializações sociais de trabalho, como se existisse um nivelamento e interesse geral para ser/ocupar o lugar de artista, falando-se, desse modo, em nome de um sentimentalismo banal: a divisão econômica e cultural de classe social é ainda o fator preponderante que inviabiliza uma maior frequência dos museus do público ou oportunidades para o protagonismo artístico dos interessados em seguir carreira artística. Longe de isso ser resolvido, também, com a padronização da linguagem de comunicação dos museus a partir da gentrificação global, do consumo e do espetáculo...

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o exposto na pesquisa empreendida até aqui, podemos depreender se as questões assinaladas na introdução, foram respondidas, são elas: i) qual a particularidade da posição regional do Recife no cenário da arte contemporânea a partir das obras dos artistas levantadas para a análise, tendo se em vista a historicidade dos modernismos, na ótica global e colonial? ii) a respeito da musealidade, como valor documental específico, quais valores são sustentados pelos artistas a partir das obras? e iii) como se constrói a relação social específica proposta na interação com a obra? e iv) como esta relação social traduz a problemática recorrente das ruínas nas obras? A tarefa dessas considerações, seguindo as outras nos finais dos capítulos, é, portanto, elencar as pistas deixadas ao longo do texto integral, verificando se elas respondem aos questionamentos estabelecidos.

Sobre a particularidade regional do Recife no circuito global e nacional de artes visuais, vimos que a metrópole pernambucana situa-se tanto nas tendências modernistas, quanto as da arte contemporânea sob uma posição periférica, mas não fora de sintonia, englobando uma posição vanguardista e de protagonismo regional, desde Vicente do Rego Monteiro, Gilberto Freyre e com o Movimento de Cultura Popular no modernismo, quanto com o tropicalismo para o contemporâneo, até hoje. A ruptura institucional e política do golpe militar coincidiu com a enfrentada nas artes para a crítica “das condições institucionais de formulação” do trabalho artístico, o que em Recife foi assinalado pela atuação de Paulo Bruscky em correspondência com o grupo FLUXUS de abrangência internacional. A precariedade política e marginalidade dos corpos coincidiu com a das formas e suportes artísticos e essa foi outra ruptura experimentada em relação ao modernismo, que ainda estava norteado pelos formatos tradicionais de representação, apesar de seus expoentes também sofrerem perseguição política, como foi o caso de Abelardo da Hora. Essa experiência de marginalidade experimentada pelos artistas contemporâneos até os anos 90, foi também sentido por Márcio Almeida, conforme depoimento levantado, integrando essa geração sob influência de uma contracultura regional. A partir dos anos 2000, o cenário é alterado com uma renovação da linguagem do circuito local e a institucionalização da arte contemporânea, beneficiando a carreira iniciante de Jonathas de Andrade.

A respeito da perspectiva dos valores reconhecidos ou musealizados nas obras contemporâneas e, especificamente, as de Márcio Almeida e Jonathas de Andrade, como pode ser constatado nos capítulos acima, esses processos trazem elementos chave para representar a experiência atualizada do mundo metropolitano e globalizado, sem desconsiderar as especificidades regionais, como é caro para o embate entre as tendências modernistas pela ruptura e as pela tradição regionalista. Logo, as obras evocam temas de interesse, como foi citado na introdução no recorte curatorial de Moacir dos Anjos, um dos responsáveis pela institucionalização desses artistas, como as ruínas, a polissemia, o questionamento da leitura oficial da história. Guardam, portanto, um potencial informativo ou um *valor de documentação ficcional*, conforme o termo de Jonathas de Andrade. As obras cumprem, também, com um *valor de inovação/ experimentação formal e conceitual/ ruptura* exigidos por essas tendências modernistas/contemporâneas, ao mesmo tempo que conservam uma provocação regional já esperada pelo circuito, dos temas da subalternidade regional e da denúncia política, que não foram saturados pelo modernismo mais figurativo e engajado. É um valor de originalidade reconfigurada, associado ao de documentação ficcional, que questiona o legado modernista do ponto de vista formal, institucional, o famigerado embate local entre modernidade e tradição, como defesa de uma superação discursiva pela proposição atual do artista.

A relação entre artista, obra e espectadores possíveis se dá mediante a interface museológica, mas também extra-muros no processamento da experiência, quando o artista vai ao campo interpelar os sujeitos para realizar entrevistas para um recenseamento ou um concurso (Jonathas de Andrade) ou mesmo empregado a mão de obra de sujeitos que são articulados pelo artista (Jonathas e Márcio). Situação de classe, posição social e desigualdade que não é ignorada pelos mesmos, inclusive encaradas de modo reflexivo (Departamento de Ética e Responsabilidade, por Jonathas de Andrade), o que preserva uma autoria subjetiva, apesar da fragmentação dessa condição defendida pela arte contemporânea como potencialidade. Nas proposições ambientais de instalação no ambiente museal, os dois artistas visam relativizar a experiência hermética do cubo branco, levando para o espaço expositivo odores (*Suar a Camisa/ Entre o Novo e o Nada*), perturbando a perspectiva da conservação das coleções. Tentam destruir os resíduos separados dos corpos e restituir uma suposta totalidade pelos fragmentos descontextualizados do museu, mas ao mesmo tempo, assumir a degradação material do ato que nega estender a vida útil do objeto. Ou seja, ainda sugerem

operar pela lógica da “ruptura institucionalizada” da obra que se realiza na relação social específica do museu.

Por último, as obras desses dois artistas levantam a problemática das ruínas, tanto na questão de tema/conteúdo, retratando ruínas do modernismo ou das habitações precárias, das gambiarras tecnológicas, quanto conceitual e formalmente, repensando a fragilidade e a desmaterialização dos suportes efêmeros contemporâneos como potencialidade ou provocando reflexões a partir do questionamento da posição de exclusão dos sujeitos em relação aos museus, à história oficial nacional, ou mesmo em relação ao modernismo, num plano mais específico, ou seja, a presença residual de atores sociais marginalizados em relação ao planejamento político e da ordem cultural institucional.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias** -a palavra o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2005.

AMANCIO, Angélica . Aura e vestígio nas obras de Jonathas de Andrade e Geovani Martins. **Brasil/Brazil** , v. 32, p. 69-86, 2019. Disponível em <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/brasilbrazil/issue/view/3758>

ANDRADE, Ana Luiza et al. (org.). **RUINOLOGIAS**: ensaios sobre destroços do presente. Florianópolis: EdUFSC, 2016.

ANDRADE, Jonathas de. **Ressaca Tropical**. São Paulo: Ubu, 2016.

ANJOS JR., Moacir dos; MORAIS, Jorge Ventura. Picasso visita o Recife: a exposição da Escola de Paris em Março de 1930. **Caderno de Estudos Avançados**. FUNDAJ. Recife. Vol. 12.1998. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141998000300027](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141998000300027).

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e Regionalismo**: Os anos 20 em Pernambuco. João Pessoa: A União Cia. Editora, 1984.

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes ; CAVANI, Júlio ; PEDROSA, Sebastião . A Pose-Rápida: Considerações sobre o Desenho e a Construção da Identidade Cultural. **Cadernos de Ensaios Teóricos**. Recife: Zolu Design, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin** - Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRAGA, Paula. Os anos 1960: descobrir o corpo In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). **Sobre a Arte Brasileira**. Da Pré-História aos Anos 1960. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes; Edições SESC-SP, 2014

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Museologia e Patrimônio** 11 (2), 189-210, 2018.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de Classe e Estilos de Vida. In: ORTIZ, Renato (org.). **Pierre Bourdieu**: Sociologia. Coleção Grandes Cientistas Sociais - Vol 39. São Paulo: Editora Ática, 1983.

BROTHERSTON, Gordon. Mitopoética e textualidade: O caso da América indígena (2004). In: **Polifonia** v. 9, n. 09 (2004)

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Ubu, 2017.

CABEZA, Manuel Cuenca. O Ócio Autotélico. In: **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**. n. 02, São Paulo: SESC-SP, maio de 2016. Disponível em [https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/revista/Revista-Centro-Pesquisa-e-Formacao\\_n02\\_\(ISSN%202448-2773\).pdf](https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/revista/Revista-Centro-Pesquisa-e-Formacao_n02_(ISSN%202448-2773).pdf)

CALLOU, Hermano. **Políticas da Gambiarra**. 2012. Disponível em <https://atelier397.com/politicas-da-gambiarra/>

CAMPOS, Marcelo. **ATELIÊS PERNAMBUCANOS 1964-1982**. Catálogo. Recife: Museu do Estado do Pernambuco, 2016.

\_\_\_\_\_ **CONTRA\_USO**. 2012. Disponível em <https://www.marcioalmeida.org/em-branco-c5ls>

CAMUS, Albert. **O Exílio e o Reino**. 8º ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

CARENA, Carlo. Ruína/restauro. In: ROMANO, Ruggiero (org.). **Enciclopédia Einaudi**, V. 1. Memória – História. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CAVALCANTI, Raíza Ribeiro. SPA das Artes: **Entre a Utopia e a Ideologia**. Uma análise das relações entre práticas discursivas no interior do SPA das Artes do Recife, Dissertação do Mestrado em Sociologia da UFPE, Recife, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Frequêntar os incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea (Coleção Todas as Artes). São Paulo: Martins, 2008.

CHOAY, Françoise. A Alegoria do Patrimônio. 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2006.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. Revista do Patrimônio. N. 23, Cidades. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994.

COHEN, Renato. **Work In Progress na Cena Contemporânea**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COLLIER,, Bárbara Pereira **SPA das artes**: memória, legitimação e afeto. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Recife, 2018

CÓRDULA, Raul; COUTO, Lula. **Arte Pernambucana, Moderna e Contemporânea**. Apostila do curso. Recife: Edição do Autor, 2014

COSTA, Robson Xavier da. **Percepção Ambiental em Museus Paisagens de Arte Contemporânea**: a legibilidade dos museus Inhotim/Brasil e em Serralves/Portugal avaliada pelo público/visitante.. Tese (Doutorado em Conforto no Ambiente Construído; Forma Urbana e Habitação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Índios no Brasil** : história, direitos e cidadania. São Paulo : Claro Enigma, 2012.

DINIZ, Clarissa (org.). **Pernambuco Experimental**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014.

DINIZ Clarissa & FIRMEZA Yuri. A musealização dos escombros: Turvações Estratigráficas entre o saque e a ruína. **Museologia & Interdisciplinaridade** 9(18), 281–300, 2020 <https://doi.org/10.26512/museologia.v9i18.34968>

DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual. **Revista Poiésis**, n. 11, p.117-134, nov. 2008

EDELWEISS, Frederico G. **Estudos Tupis e Tupi-guaranis**: Confrontos e Revisões. Rio de Janeiro: Editora Livraria Brasileira, 1969.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX.. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FREYRE, Gilberto. **Guia prático, histórico e sentimental do Recife**. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

GASPAR, Lúcia. Usina Santa Terezinha. In: **Pesquisa Escolar**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2003. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/usina-santa-terezinha>

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias**. O museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: EdUSP/FAPESP, 2004.

GONZAGA, Priscila *et. al.* Ao futuro, fictício, possível, provável, antigo Morador da Casa. Como Convém. Recife: Editora Aplicação, 2014. Disponível em <https://priscilagonzaga.com.br/ao-morador>

GROYS, Boris. **Arte, Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GUARNIERI, Waldisa Rússio. Cultura, patrimônio e preservação, texto III. In: ARANTES, Antônio Augusto (Org.). **Produzindo o passado**. São Paulo: Brasiliense: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo, 1984.

HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos anos 60**. 5ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do Passado-Presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

JESUS, Alexandro Silva de. **Corupira: mau encontro, tradução e dívida colonial**. Recife, Titivillus, 2019.

\_\_\_\_\_. Curupira : ensaio sobre tradução e dívida colonial". **Crítica Contemporânea. Revista de Teoria Política**. [en línea] 2016, n. 6, pp. 78-103

KOPYTOFF, Igor.. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo In: APPADURAI, ARJUN. **A vida social das coisas**. Niterói: EDUFF, 2008.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. 5ª ed. São Paulo: Centauro, 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).

LEITE, Rogério Proença. **Contra-Usos da Cidade: Lugares e Espaço Público na Experiência Urbana Contemporânea**. 2ª ed. Campinas, Editora da Unicamp, 2007.

LIMA, Joana D' arc de Sousa. **Cartografias das Artes Plásticas no Recife dos anos 1980: Deslocamentos Poéticos Entre as Tradições e o Novo**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7615>

LIMA, Joana D'Arc de Souza. **Cartografias das Artes Plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos e experimentais**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2014.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **RBCS** Vol. 32 n° 94 junho/2017.

MALHÃO, Rafael da Silva. Práticas desviantes: da gambiarra a desobediência tecnológica, quebrando a sócio-lógica do capital. **Anais da ReACT/V Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia**, Maio de 2015 , Porto Alegre. Disponível em <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/1372>

MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli. Paulo Bruscky e a Liberdade de Olhar. **20º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP (2011)**. Disponível em [http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/ana\\_lucia\\_mandelli\\_de\\_marsillac.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/ana_lucia_mandelli_de_marsillac.pdf)

MAZZUCHELLI, Kiki. Ressaca Tropical. In: RYLKO, Patrycja (ed). **Tropikalizmy: Chelpa Ferro & Jonathas de Andrade**. Gdańsk: Grafix/Gdansk City Gallery, 2012.

MÉTRAUX, Alfred. **Etnografia del Chaco**. Asunción: Editorial El Lector, 1996.

MORAIS, Bruna Rafaella do Carmo Ferrer de. **Utopias Situadas: a construção de situações na arte contemporânea do Recife**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, Recife, 2019.

NAVARO-YASHIN, Yael. Affective spaces, melancholic objects: ruination and the production of anthropological knowledge. **Journal of the Royal Anthropological Institute** V.15, N. 1: 1-18, 2009

NAVARO-YASHIN, Yael. Objetos de violencia, espacios afectivos, zonas de ruina: Un estudio teórico de los ambientes de la posguerra. **Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos**, Nº. 14, 2013

<http://www.bifurcaciones.cl/2013/10/espacios-afectivos-objetos-melancolicos/>

OITICICA, Hélio. Brasil diarréia. In: GULLAR, Ferreira (coord.). **Arte brasileira hoje**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1973.

OLIVEIRA, Aristides; BEZERRA, Amílcar. Nos trópicos de Pernambucâncer: intelectuais sobre a cultura brasileira em trânsito nos anos 60/70 em Recife. **Desenredos**, ano IV, n. 15, Teresina, p. 01-16, nov.-dez. 2012.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 5ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

OTTE, Georg. Vestígios de um materialismo estético em Walter Benjamin. In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (org). **Mímesis e Expressão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

PASSERON, René. Da estética à poiética, **Porto Arte**, Revista do Mestrado em Artes Visuais. UFRGS. Porto Alegre, v.8, n.15, p. 103-116, nov. 1997.

PEDROSA, Adriano; DUARTE, Luisa (org.). **ABC Arte Brasileira Contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

PINHEIRO, Jane. **Arte Contemporânea no Recife dos anos 90** : Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Luna. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Antropologia Cultural. Recife, 1999. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/16987>

PINHEIRO, Jane. **Arte contemporânea no Recife dos anos 1990**: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Corrêa de Araújo. 1. ed. Recife: Zanzar, 2016.

PUCU, Izabela. **Processo de trabalho como produção de sentido**. Dissertação (Mestrado em Linguagens Visuais) - Escola de Belas Artes - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2007

PUCU, Izabela. **Arte como Trabalho (e Vice-Versa)**. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Linha de pesquisa em História e Crítica de Arte da UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012

REZENDE, Antonio Paulo. **(Des)Encantos Modernos: Histórias da Cidade do Recife na década de vinte**. Recife: Fundarpe, 1997.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da Rocha; ECKERT, Cornélia. Etnografia Com Imagens: Práticas De Restituição. In: Dossiê Restituição e difusão da imagem em Antropologia. **Tessituras** - Revista de Arqueologia e Antropologia. V. 2, N. 2 (2014). Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/tessituras/article/view/4851>

RODRIGUES, Carlito. **Prêmio de artes plásticas Marcantonio Vilaça**. Rio de Janeiro : FUNARTE, 2014.

RODRIGUES, Cleone Augusto. **Espaço, Corpo e Tempo na temática de O Exílio e o Reino, de Camus**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

RODRIGUES, Nise de Souza, **O grupo dos independentes: arte moderna no Recife-1930**. Recife; Editora da Aurora, 2008.

ROSA, Nei Vargas da. O que é contemporâneo no colecionismo de arte contemporânea?. **Revista Estado Da Arte**, 1(1), 97-109. (2020). Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/55511>

ROSEMBERG, André (Coord.). **Pernambuco 5 Décadas de Arte**. Recife: Quadro Publicidade e Design LTDA, 2002.

SÁNCHEZ, Orlando ALMADA, Samuel (ed.). **Rasgos culturales de los tobos**. Buenos Aires: Programa con Pueblos Originarios Instituto Universitario ISEDET, 2006. Disponível em <https://www.folkloretradiciones.com.ar/literatura/Rasgos-Culturales-de-Los-Tobos.pdf>

SILVA, José Cláudio da. **Memória do Atelier Coletivo**. Recife 1952-1987. Recife: Artespaço: 1982.

SIMMEL, Georg. A Ruína. In: Ana Luiza Andrade et al. (org.). **RUINOLOGIAS: ensaios sobre destroços do presente**. Florianópolis: Edufsc, 2016.

SIMMEL, Georg. A Metafísica Da Morte.. **REVISTA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - POLÍTICA & TRABALHO**, 14, 177–182, 2018 Recuperado de <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/39013>

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. **Brasil Tropicália: do Itinerário à Destruição da Aura Artística de Hélio Oiticica**. Tese (Doutorado em Programa de Pós Graduação em Sociologia) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2003.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. Arte e Política no Brasil - Os anos 1960: questões de arte e participação social. **Estudos de Sociologia** (Recife) , v. 2, p. 1-12, 2011. Disponível em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235218>

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, Urbanité intersticielle. **Inter Art Actuel**, (61), 27–28, 1995. URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/1995-n61-inter1108184/46604ac/>

SOUZA, Diego Beja Inglez de. **Reconstruindo Cajueiro Seco: arquitetura, política social e cultura popular em Pernambuco (1960-64)**. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU/SBI) São Paulo, 2010.

SOUZA, Elizabet Soares de. **Entre a arte e a política** : brigadas muralistas nas cidades de Olinda e Recife na década de 1980. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2012.

TEJO, Cristina. Entrevista Paulo Bruscky. **Revista Fundamento**: Paulo Bruscky. Recife: Cabra Fulô/ FUNDARPE, 2016. Disponível em [https://issuu.com/kabrafulo/docs/bruscky\\_issuu](https://issuu.com/kabrafulo/docs/bruscky_issuu)

TELES, José. **Do frevo ao mangubeat**. São Paulo: Editora 34, 2000.

TEIXEIRA, Alencar, Renata. **Arquivos em performance**: poéticas da memória na arte contemporânea. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2017.

TORRES, Niedja Ferreira dos Santos Torres. **O ensino do desenho na Escola de Belas Artes de Pernambuco (1932 a 1946)**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Artes Visuais, 2015.

TRAVERSO, Enzo. **Melancolia de esquerda**: marxismo, história e memória. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018..

VASCONCELLOS, Marcos de. **A Casa como Convém**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965. Disponível em <https://priscilagonzaga.com.br/ao-morador>

XAVIER, Cury, Marília..Metamuseologia: Reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. **Museologia & Interdisciplinaridade**, 9(17), 129–146, 2020 <https://doi.org/10.26512/museologia.v9i17.29480>

ZANINI, Walter. O Impulso para o Imaterial. In: JESUS, Eduardo de. **Walter Zanini**: vanguardas, desmaterialização, tecnologias da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

ZILIO, Carlos. Artes Plásticas: Da Antropofagia à Tropicália. In: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz; LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.