

ENCONTROS, AFETOS E COLETIVIDADE: A ESCOLA DE BELAS ARTES (UFRJ) NA VIRADA DO SÉCULO 21

Thiago Spíndola Motta Fernandes

RESUMO:

O presente texto discute o papel da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) no impulsionamento de iniciativas coletivas de artistas cariocas na virada do século XXI. É identificada, a partir da década de 1990, uma busca progressiva da universidade para a formação de artistas visuais, que, ao mesmo tempo, encaram a realidade de um circuito artístico incipiente e de um Estado afastado do fomento à cultura. Essa geração de artistas se posiciona ativamente diante das instituições e dos agentes legitimadores (como críticos, curadores e galeristas), criando seus próprios circuitos por meio de iniciativas colaborativas. O texto se aprofunda em duas iniciativas que nasceram a partir de encontros realizados na EBA-UFRJ: a ação Atrocidades Maravilhosas e o evento Zona Franca. O trabalho busca preencher lacunas na história recente da instituição, destacar sua relevância para o cenário contemporâneo e para a criação de redes entre artistas.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte contemporânea; iniciativas coletivas; EBA-UFRJ; Atrocidades Maravilhosas; Zona Franca.

Em artigo publicado anteriormente, intitulado “Arte contemporânea na Escola de Belas Artes: uma história em construção”, objetivou-se preencher uma lacuna na história da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) no que diz respeito à arte contemporânea, mais especificamente ao período de 1975 até hoje, a partir da transferência da instituição para a Ilha do Fundão durante a ditadura militar. Uma investigação foi realizada tomando como referência depoimentos de artistas contemporâneos que estudaram na instituição – em particular, Guga Ferraz e Carlos Contente, graduados na década de 2000 – e da professora (e também ex-aluna e ex-diretora) Angela Ancora da Luz. O artigo faz um arco entre a traumática transferência da instituição para o Fundão e outro evento infeliz, o incêndio de 2016 que atingiu o Edifício Machado Moreira, sede da Escola desde 1975. Compreende-se, como mencionado no texto, que

Pensar a história recente da instituição é pensar também a história de sua ocupação naquele prédio. É refletir sobre a experiência de se estudar numa escola de artes localizada numa ilha isolada do centro da cidade, num prédio que não foi projetado para receber cursos de artes visuais. (FERNANDES, 2018a, p. 41)

Com base nos depoimentos reunidos, foi possível esclarecer detalhes sobre o impacto da transferência da Escola para o Fundão, assim como sobre a inserção dos artistas formados pela EBA-UFRJ no circuito de arte em diferentes momentos. É sobre essa segunda questão que iremos nos aprofundar aqui, estabelecendo como recorte a virada dos anos 1990 para os anos 2000, momento no qual a Escola é palco da articulação de projetos de grande relevância para o circuito artístico.

Em sua tese de doutorado sobre o artista e sua formação no Rio de Janeiro a partir de 1980, Marina Menezes (2013) investiga um perfil de artista que busca cada vez mais a universidade como espaço de formação e atuação. A autora identifica duas situações: uma que supõe uma mudança no perfil do artista contemporâneo, demandando sua especialização, e outra que faz da busca da universidade uma tática de sobrevivência diante da falta de um meio artístico estruturado. É ainda verificado que a busca de artistas pela universidade no Rio de Janeiro se intensifica na década de 1980, quan-

do ocorre a implantação dos cursos de pós-graduação em Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e da EBA-UFRJ, esta inicialmente com a linha de pesquisa de História e Crítica da Arte, ampliando-se a partir da década de 1990 com as linhas de Linguagens Visuais, Imagem e Cultura e Poéticas Interdisciplinares.

No que diz respeito à EBA-UFRJ, foi realizado um levantamento de artistas que estudaram na instituição desde 1975 (tanto na graduação quanto na pós-graduação) e possuem algum grau de inserção no circuito de arte contemporânea¹. Poucos nomes foram encontrados nas décadas de 1970 e 1980², mas é possível observar um aumento progressivo de artistas contemporâneos formados pela EBA-UFRJ a partir dos anos 1990, década em que é implantado o Curso de Pós-Graduação em Linguagens Visuais. Embora a maior parte dos nomes levantados sejam de estudantes de mestrado ou doutorado, dentre os quais alguns haviam iniciado sua trajetória nos cursos de graduação da Escola³, é verificado que esse aumento progressivo também é sentido nos cursos de graduação⁴.

Se essas estatísticas revelam a EBA-UFRJ como um espaço privilegiado de ensino, por outro lado, os resultados dessa crescente profissionalização e especialização dos artistas não são tão otimistas, uma vez que o número de artistas e outros profissionais ampliou significativamente, mas o circuito de arte não cresceu de maneira que acolhesse a todos.

A década de 1990 foi marcada pelo afastamento do Estado no fomento à cultura, a extinção do Ministério da Cultura, da Fundação Nacional da Arte (Funarte), da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), que, embora

1 Tal levantamento e alguns de seus desdobramentos fazem parte do projeto de pesquisa “EBA Contemporânea”, anteriormente intitulado “Contagem regressiva para os 200, começando ao contrário: artistas formados pela Escola de Belas Artes, de 1975 à atualidade”, coordenado pelo prof. dr. Ivair Reinaldim, que teve o presente autor como bolsista durante dois anos, enquanto estudante de graduação na EBA-UFRJ.

2 Destacam-se nomes como Analu Cunha e Suzana Queiroga, que cursaram na década de 1980, respectivamente, Comunicação Visual e Gravura.

3 Como Alexandre Vogler e Luis Andrade, respectivamente nos cursos de Pintura e Artes Cênicas.

4 Dentre os quais o que mais aparece é o Curso de Pintura, que formou artistas como Gisele Camargo, Ducha, Gustavo Speridião, Felipe Barbosa e Roosivelt Pinheiro.

tenham sido restabelecidos pelos governos posteriores, passaram a atuar na realidade de um Estado que já não tinha o patrocínio direto como principal política de financiamento à cultura (ALBUQUERQUE, 2006). No mesmo período, diversas galerias cariocas fecharam suas portas; portanto, artistas e produtores culturais enfrentavam sérias dificuldades, como conta Luis Andrade no artigo “RIO 40º Fahrenheit”, publicado na revista *Concinnitas* em 2003. Embora houvesse abertura de novos espaços, como o Centro Cultural do Banco do Brasil e o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, e estivessem ativas instituições de longa data, como o Museu de Arte Moderna (MAM-Rio) e o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), a década de 1990 coincidia com a consolidação de um novo cânone expositivo: as megaexposições. Em conformidade com o modelo econômico neoliberal, essas mostras, geralmente financiadas por bancos e grandes empresas, acabam por funcionar como estratégias de aproximação da arte ao marketing cultural. Portanto, são privilegiados projetos de maior apelo comercial. Mostras de Claude Monet, Salvador Dalí e Auguste Rodin batiam recorde de público no MNBA na década de 1990, assim como a exposição de Pablo Picasso no MAM-Rio, realizada na mesma década. Enquanto isso, a geração de artistas que se formava nas universidades encontrava-se às margens desse circuito.

Diante disso, na virada do século XXI, o Rio de Janeiro assistiu à proliferação de ações artísticas em espaços públicos, além do surgimento de um grande número de iniciativas coletivas de artistas e espaços autônomos de arte contemporânea. Enfrentando dificuldade de inserção nesse restrito circuito, alguns artistas passam a criar seus próprios circuitos e a atuar como autolegitimadores dessa nova produção. Firma-se aquilo que Ricardo Basbaum (2005) chama de *artista-etc.*: aquele que não é artista em tempo integral, mas uma figura que questiona a natureza e a função do seu papel, atuando também como curador, crítico, pesquisador, professor, etc.

Algumas iniciativas coletivas de artistas partem de grupos de universitários em inconformidade com o sistema vigente. Em São Paulo, por exemplo, a Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) foi o berço do Núcleo Performático Subterrânea, que nascia no ano 2000 por iniciativa de Bruno Sipavicius e Daniel Camilli e Graziela Kunsch. Esta última, além de participar de diferentes projetos colaborativos, também abriu sua casa como espaço autônomo de exposição e experimentação entre 2001 e 2003. A Casa da Grazi – Centro de Contracultura foi inaugurada com uma exposição dos

também estudantes da FAAP Marcelo Cidade, André Komatsu e Daniel Camilli e durante seus três anos de existência acolheu artistas e coletivos de diferentes regiões do Brasil. Em Porto Alegre, em 1997, artistas com formação pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul produziram o Plano B, uma exposição coletiva em uma casa alugada pelos próprios artistas, que tinha como objetivo fazer um contraponto à 1ª Bienal do Mercosul, realizada naquele ano. A mostra significava um gesto de independência e de busca por visibilidade para artistas jovens, de carreira menos consolidada, bem como uma resposta ao sentimento de estagnação presente no sistema de arte da cidade, como afirma a pesquisadora Claudia Paim (2004). Esses são apenas alguns entre muitos exemplos encontrados em diferentes regiões do Brasil, que corroboram a tese de que a mobilização coletiva de estudantes e artistas para criar alternativas ao circuito é uma tendência disseminada em todo o país no período em questão. Aqui iremos nos aprofundar em duas iniciativas que nasceram na EBA-UFRJ: a ação coletiva *Atrocidades Maravilhosas* e o evento *Zona Franca*.

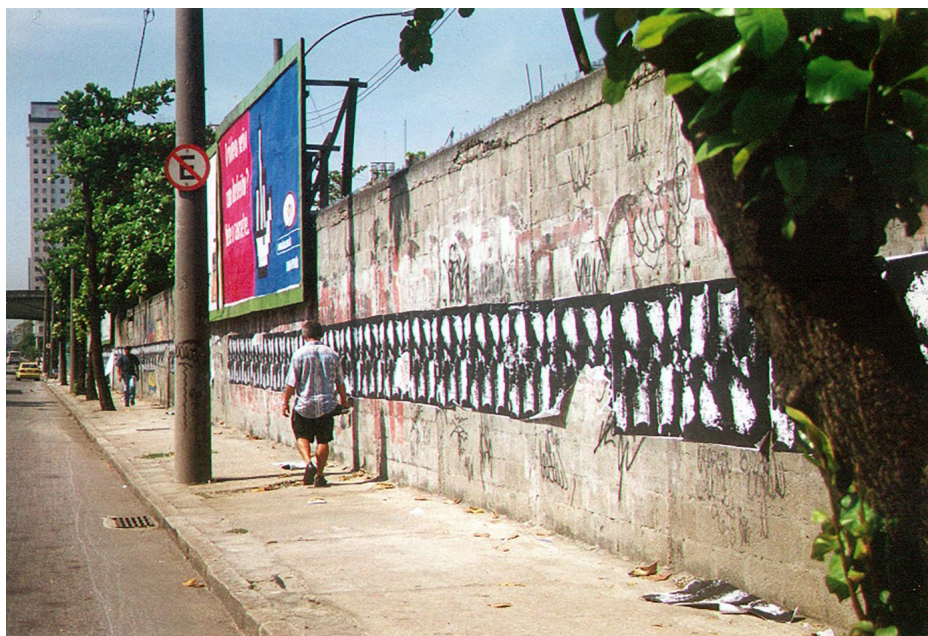


Figura 1 – Guga Ferraz, *Coluna* (*Atrocidades Maravilhosas*), 2000. Avenida Presidente Vargas.

O projeto Atrocidades Maravilhosas surgiu a partir da pesquisa de mestrado de Alexandre Vogler, que investiga o efeito da imagem repetida sobre o espectador em movimento. O momento de formulação do projeto se deu em 1999, com o fascínio de Vogler pelo corredor de lambe-lambes e *outdoors* que visualizava diariamente na Avenida Brasil, durante seu trajeto à universidade. O artista, que estudou Pintura na EBA-UFRJ entre 1992 e 1996, naquele momento fazia mestrado na mesma instituição, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRJ), na linha de pesquisa de Linguagens Visuais. Na universidade, Vogler firmou parcerias com outros artistas, que culminaram no Atrocidades Maravilhosas e em outras iniciativas.

Em abril do ano 2000, Vogler deu início à primeira e mais conhecida ação do Atrocidades Maravilhosas, reunindo um grupo de 20 artistas que espalharia cartazes lambe-lambes em locais estratégicos da cidade (Figuras 1, 2 e 3). Eram eles, além do próprio Vogler, Ana Paula Cardoso, André Amaral, Adriano Melhem, Arthur Leandro, Bruno Lins, Clara Zúñiga, Cláudia Leão, Ducha, Edson Barrus, Felipe Barbosa, Geraldo Marcolini, Guga Ferraz, João Ferraz, Leonardo Tepedino, Luis Andrade, Marcos Abreu, Ronald Duarte, Rosana Ricalde e Roosivelt Pinheiro. Cada participante desenvolveu uma imagem para ser reproduzida em grande escala, com tiragem de 250 cópias. Zonas de grande circulação de motoristas, passageiros e pedestres, como a Avenida Brasil, a Avenida Presidente Vargas e a Avenida Chile, receberam intervenções do grupo, que, por meio da aplicação dos 250 cartazes, formavam painéis de aproximadamente 120 metros, cujo conteúdo se diferenciava de acordo com a poética de cada artista (VOGLER, 2001). Cartazes lambe-lambes geralmente são vistos em tapumes, muros ou postes, anunciando shows, eventos, lançamentos de CDs, DVDs e serviços. Trata-se de uma mídia publicitária informal, útil principalmente a produtores que não têm acesso aos grandes aparatos de comunicação. O Atrocidades Maravilhosas desejava criar um ruído na cidade por meio da veiculação de “propagandas” que, na verdade, não vendiam nada.



Figura 2 – Rosana Ricalde, *Sem título (Atrocidades Maravilhosas)*, 2000. Botafogo.

O *Atrocidades Maravilhosas* impulsionou o desenvolvimento de intervenções urbanas no Rio de Janeiro. Outros projetos de ocupação artística do espaço público, como o Prêmio Interferências Urbanas, nasceriam sob influência das ações realizadas por esse grupo. Muitos de seus integrantes tornaram-se conhecidos por suas intervenções na cidade, como Ronald Duarte, Guga Ferraz, Alexandre Vogler e Ducha.

Quase todos os participantes do *Atrocidades Maravilhosas* eram estudantes ou recém-formados pela EBA-UFRJ, na graduação ou na pós-graduação. O espaço da rua, tão explorado por artistas nesse momento frágil do circuito artístico, é encarado como um possível campo de atuação para aqueles que não tinham onde expor. A universidade, por sua vez, é o lugar onde o artista encontra interlocutores para debater e aprofundar questões relacionadas à arte, portanto é um lugar fértil para o desenvolvimento de iniciativas colaborativas. A EBA-UFRJ é apontada por alguns artistas, como Guga Ferraz (2017), como um importante espaço de encontros entre pares. Diante da precariedade do circuito institucional naquele período, a universidade se colocava como lugar de trocas e agrupamentos de artistas com interesses em comum.



Figura 3 – Felipe Barbosa, *Sem título (Atrocidades Maravilhosas)*, 2000.
Avenida Gomes Freire.

Trocas não apenas entre estudantes, mas também com professores, fomentavam as ações colaborativas. Arthur Leandro, em depoimento cedido a Ana Emília Costa Silva (2014), destaca a importância de figuras como Lygia Pape e Glória Ferreira em sua formação na pós-graduação e comenta que sua referência durante o mestrado no PPGAV-UFRJ era a produção artística no contexto de resistência à ditadura militar no Brasil, apresentada pelas professoras. Em depoimento cedido ao autor, Alexandre Vogler também relata:

Líamos alguns textos estrangeiros sobre arte pública, algumas coisas que a Glória Ferreira passava na aula do mestrado. Lembro de fazer com a Glória uma disciplina sobre paisagem, em que ela falava muito sobre land art, essa aula foi uma referência muito importante para mim. (FERNANDES, 2017, p. 95)

O *Atrocidades Maravilhosas*, sendo um desdobramento da pesquisa de mestrado de Alexandre Vogler no PPGAV-UFRJ, aponta para um novo vínculo institucional, que não é com um museu ou uma galeria, mas com uma universidade. A presença desses artistas na universidade possibilitou, por exemplo, a publicação de textos sobre as ações coletivas, escritos pelos

próprios artistas, em revistas como *Arte & Ensaios*, do PPGAV/UFRJ, um dos principais periódicos acadêmicos de arte em circulação no Brasil. Dessa maneira, artistas tomam o poder da palavra para si, não dependendo de críticos, curadores e outros agentes legitimadores.

Marina Menezes (2013) identifica a universidade como espaço de relativa liberdade, onde o artista possui uma prática livre das demandas do mercado e encontra interlocutores para debater e aprofundar questões relativas à arte. A pesquisadora afirma ainda que a universidade é um espaço com poder de legitimação de obras de arte, mas se diferencia do museu, pois supõe-se que sua configuração é de um espaço para a arte em processo, mais comprometida com a experimentação do que com o resultado final. Segundo as ideias de Menezes, é possível concluir que, apesar da estrutura hierárquica da universidade, ela garante certo grau de autonomia ao artista e lhe abre portas para outras áreas de atuação, como a pesquisa, a docência e a crítica.

A EBA-UFRJ pode ser considerada o berço de outra proposição coletiva de grande impacto no circuito carioca: o Zona Franca. Guga Ferraz produzia na Escola a Festa do Baco, evento que em 1997 lotou o ateliê de pintura (Pamplonão) ao reunir cerca de 700 pessoas fantasiadas, bebendo vinho e dançando. Guga e os outros produtores perceberam que a festa não cabia mais no espaço físico da EBA-UFRJ, e foi quando decidiram levá-la para a Fundação Progresso, uma casa de espetáculos e centro cultural na Lapa. Com o sucesso do evento na nova casa, o artista negociou a conquista de uma sala naquele espaço, que serviu como ateliê de impressão dos cartazes do Atrocidades Maravilhosas. Mais tarde, surgiu a ideia de criar naquele lugar um evento de arte experimental. Assim nasceu o Zona Franca, que durou um ano, de 16 de abril de 2001 ao dia 1 de abril de 2002, acontecendo todas as segundas-feiras desse período, sem interrupções, contrabalançando performance, música, poesia, vídeo, etc.

O Zona Franca era coproduzido por Adriano Melhem, Aimberê Cesar, Alexandre Vogler, Ducha, Edson Barrus, Guga Ferraz e Roosivelt Pinheiro. Artistas que, excetuando Aimberê Cesar, eram estudantes ou formados pela EBA-UFRJ e haviam integrado o Atrocidades Maravilhosas. Realizado sem patrocínio e totalmente às margens do circuito tradicional de arte, o evento recebeu mais de 200 artistas (e não artistas), entre eles jovens, estudantes, recém-formados, além de alguns mais experientes, como Márcia

X. Não havia interferência de um curador ou galerista e os artistas eram convidados a apresentar qualquer trabalho que não conseguissem mostrar em um museu ou galeria comercial. Portanto, o Zona Franca tornava-se aberto para jovens artistas e estudantes, com dificuldade de inserção institucional, bem como para aqueles cuja produção não se encaixava nos moldes das instituições da cidade.

A estrutura anárquica do evento tornava comum a realização de ações que envolviam a destruição do próprio espaço e sabotagens a trabalhos de outros artistas. Um exemplo emblemático é a ação de Sandrigo Monteiro, que realizou uma escultura com um pneu preso ao teto da sala, ao qual ateou fogo no dia em que o evento contou com a presença de Lygia Pape na plateia (que estava lotada, à espera da exibição de um super-8 de Antonio Manuel). Também é frequentemente mencionado em relatos o dia em que nada estava acontecendo, até que Ronald Duarte decidiu rodar uma corrente de metal, que foi ganhando força e extensão a ponto de quase atingir o público. Duarte teve de ser parado por outros artistas, que lhe arremessaram latas de cerveja e outros objetos. A liberdade oferecida pelo Zona Franca conduziu as ações a um experimentalismo radical (Cf. FERNANDES, 2018b).

O Rio de Janeiro finalmente ganhara um espaço que funcionava com intenso fôlego e conseguia servir de escoamento para a produção jovem e experimental da cidade. Ericson Pires, no livro *Cidade ocupada*, afirma que muitas vezes se chegava ao Zona Franca e nada estava acontecendo, a não ser a disposição do espaço como lugar de acontecimentos: conversas, articulações, trocas, rompendo com a obrigatoriedade linear de um evento de arte e entretenimento. Em seu público havia a presença marcante de estudantes da EBA-UFRJ, assim como entre os artistas participantes. Esse projeto deu abertura para que posteriormente surgissem outros espaços com propostas similares, como o Espaço de Autonomia Experimental Rés do Chão, que funcionava no apartamento do artista Edson Barrus entre 2003 e 2005; as exposições Orlândia (2001), Nova Orlândia (2001) e Grande Orlândia (2003), organizadas coletivamente por artistas sem patrocínio e à margem do circuito tradicional, em lugares não imediatamente conhecidos como espaços de arte (como uma casa em reforma no bairro de Botafogo e um conjunto de sobrados em São Cristóvão), entre muitos outros exemplos.

Não é possível dissociar proposições como o Atrocidades Maravilhosas e o Zona Franca do encontro que se dá, em primeiro momento, na univer-

sidade. Seja pelo afeto ou pela revolta, esses artistas se agrupam tendo a universidade como um dos principais pontos de encontro. A universidade de artes é encarada como mais do que um espaço de aprendizado, em seu sentido tradicional, mas como lugar de articulações e experimentações, onde serão estabelecidas relações que poderão direcionar trajetórias e provocar transformações no sistema de arte.

O impacto dessas ações é reconhecido, por exemplo, quando o Atrocidades Maravilhosas é convidado a participar do 27º Panorama da Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2001, edição caracterizada pela participação de diversos coletivos, projetos de intervenção urbana e espaços autônomos de arte. Ou quando artistas envolvidos nesse e em outros projetos são convidados a participar da segunda edição do programa Rumos Itaú Cultural (2001–2003). Esses dois programas, realizados por grandes instituições no mesmo período, com o objetivo em comum de mapear e exibir a produção nacional, reconhecem a relevância daquilo que o Atrocidades Maravilhosas e outros grupos ou artistas realizavam à margem do circuito tradicional. Esse foi o primeiro passo para a inserção dessa jovem produção no circuito de galerias, museus, etc., fato que se consolida ao longo da década de 2000.

No catálogo do programa Rumos Itaú Cultural (2001–2003), uma das curadoras, Marisa Flórido, expõe o diagnóstico do circuito carioca, enfatizando a importância da EBA-UFRJ e, sobretudo, dos cursos de pós-graduação em artes:

Duas escolas são as principais responsáveis pela formação em artes visuais no Rio de Janeiro: a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, EAV/Parque Lage, e a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, EBA-UFRJ, com ênfase em seu curso de pós-graduação (mestrado e doutorado). Essa formação é complementada pelos ateliês informais de artistas.

A quantidade expressiva de cursos de pós-graduação criados nestes últimos anos, em sua maior parte teóricos, explicita um interesse renovado pelas artes visuais. Esses cursos, sete já funcionando e outros em fase de estruturação, formam historiadores e críticos de arte, assim como artistas que coadunam suas inquietações experimentais com as teóricas. São os principais responsáveis pela

publicação de revistas especializadas de qualidade. (FLÓRIDO, 2002, p. 14)

A curadora também destaca a relação entre as instituições de formação artística e os agenciamentos coletivos, ressaltando a visibilidade que essas iniciativas estavam alcançando no campo da arte, bem como sua dimensão política:

O interessante a observar é a forma como vem ocorrendo certa permeabilidade entre o ensino institucional de arte e os núcleos alternativos administrados por artistas. Esses grupos têm propostas, tempos de atuação e consolidação um pouco diferentes na cena carioca e mesmo brasileira. Além de estarem se tornando uma referência às artes, assim como um acontecimento nas cidades, são iniciativas que, no decorrer de suas experiências, estão tomando a dimensão de uma política cultural e social, graças a sua natureza relacional e crítica. (FLÓRIDO, 2002, p. 14-15)

Compreendemos que essas alternativas ao circuito tradicional de arte agem, sobretudo, na criação de redes. A universidade exerce um papel fundamental nesse processo, tida, na maioria dos casos, como o local de articulação desses agenciamentos coletivos. O ambiente universitário também corrobora a criação de vínculos com professores – em parte inseridos no circuito de arte – e torna o artista menos passivo em seu processo de legitimação, uma vez que este é encorajado a publicar textos, participar de eventos e, assim, encontra diferentes meios de dar circulação a sua produção.

Concluimos que a EBA-UFRJ, com seus mais de 200 anos de existência, continua desenvolvendo um importante papel no circuito artístico carioca e brasileiro. Apontamos aqui apenas alguns artistas e iniciativas colaborativas, entre tantas outras existentes, cujas histórias se cruzam com a história recente da Escola. Espera-se que este texto funcione como uma provocação para que outros pesquisadores se debrucem sobre as décadas mais recentes da história da Escola, de seus estudantes, professores e dos encontros que lá se deram.

Thiago Spíndola Motta Fernandes é historiador da arte, mestre e doutorando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Desenvolve pesquisas em arte contemporânea brasileira, crítica, teoria da imagem e intervenção urbana, com ênfase na virada do século XXI.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, F. *Trocas, soma de esforços, atitude crítica e proposição: um reflexo sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- ANDRADE, L. Rio 40º Fahrenheit. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 127-149, 2003.
- FERNANDES, T. S. M. Arte contemporânea na Escola de Belas Artes: uma história em construção. In: OLIVEIRA, L. S. de; TÁVORA, M. L. (org.). *Estado de Alerta! (livro 2) – Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores 2018*. Niterói: PGCCA-UFF, 2018a.
- FERNANDES, T. S. M. Lugares do experimental no Rio de Janeiro: da década de 1970 ao Zona Franca. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, n. 32, pp. 162-190. 2018b.
- FERNANDES, T. S. M. *Guga Ferraz: trânsitos entre espaço urbano e espaços expositivos*. Monografia (Bacharelado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- BASBAUM, R. Amo os artistas-etc. In: MOURA, R. (org.). *Políticas institucionais, práticas curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.
- FERRAZ, G. Depoimento gravado em vídeo, cedido a Thiago Fernandes, Thiago Saraiva e Beatriz Lopes. Rio de Janeiro, 17 ago. 2017. Disponível em: https://youtu.be/Ldw_bcveP1g. Acesso: 17 jul. 2020.
- FLÓRIDO, M. Diagnósticos das regiões mapeadas. In: COCCHIARALE, F.; FREIRE, C.; MOREIRA, J.; DOS ANJOS, M. (coord.).

Mapeamento nacional da produção emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2003. São Paulo: Itaú Cultural, 2002.

MENEZES, M. P. *O artista e sua formação desde 1980: o ambiente contemporâneo e o Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

PAIM, C. *Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativa coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

PIRES, E. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

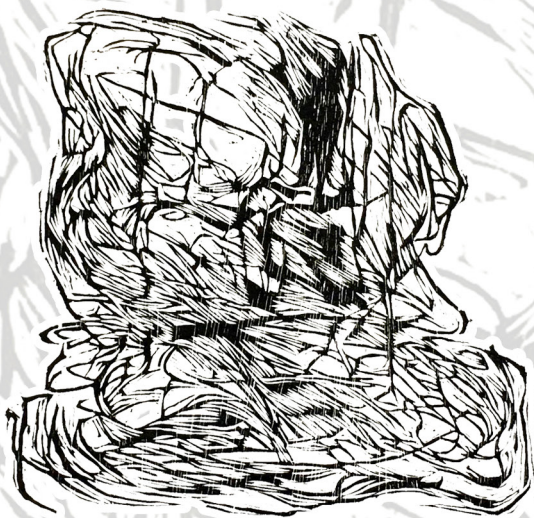
SILVA, A. E. C. *O amálgama: especulação acerca da proposta colaborativa “Atrocidades Maravilhosas”*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

VOGLER, A. *Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 8, 2001.

XI SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI

GRUPO ENTRESSÉCULOS

ANAIS ELETRÔNICOS



PROFESSORES-ALUNOS-ARTISTAS NA ACADEMIA E NO ACERVO DO MUSEU D. JOÃO VI



@ 2022 EBA - UFRJ

Apoio

Capes
Faperj
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais –
PPGAV/EBA/UFRJ

Denise Pires de Carvalho

Reitora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cristina Grafanazzi Tranjan

Decana do Centro de Letras e Artes – CLA

Madalena Ribeiro Grimaldi

Diretora da Escola de Belas Artes – EBA

Ivair Reinaldim

Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais

Marize Malta

Coordenadora do Setor de Memória e Patrimônio
EBA-UFRJ (Museu D. João VI, Arquivo Histórico
EBA, Biblioteca de Obras Raras EBA)

Organização

Alberto Martin Chillón,
Ana Cavalcanti,
Marize Malta,
Sonia Gomes Pereira

Preparação e Revisão de textos para produção editorial

Alberto Martin Chillón
Flora Pereira Flor

Produção Editorial

Editora Albatroz

www.editoraalbatroz.com.br
sae@editoraalbatroz.com.br

Coordenação editorial

Lúcia Helena Vidal

Revisão

Verônica Lazzeroni Del Cet

Design de capa

Ingo Bertelli

Imagens Capa

Marcos Varela, Xilo 3. 1991. Xilogravura / papel.
32,0 x 33,0 cm. MDJVI 3487. Acervo do Museu
D. João VI.

Marcos Varela, Xilo 5. 1991. Xilogravura / papel.
32,0 x 33,0 cm. MDJVI 3489. Acervo do Museu
D. João VI.

Marcos Varela, Xilo 7. 1991. Xilogravura / papel.
32,0 x 33,0 cm. MDJVI 3491. Acervo do Museu
D. João VI.

Marcos Varela, Xilo 9. 1991. Xilogravura / papel.
32,0 x 33,0 cm. MDJVI 3493. Acervo do Museu
D. João VI.

Editoração

Diniz Gomes

Catálogo na Publicação (CIP)

(BENITEZ Catálogo Ass. Editorial, MS, Brasil)

-
- S474
1.ed. Seminário do Museu D. João VI (11. : 2022 : Rio de Janeiro - online)
XI Seminário do Museu D. João VI : grupo entresséculos : professores-alunos-artista na academia
e no acervo do Museu D. João VI [livro eletrônico] / organizadores Alberto Martin Chillón...[et al.]. –
1.ed. – Rio de Janeiro : Albatroz, 2022.
PDF.

Outros organizadores : Ana Cavalcanti, Marize Malta, Sonia Gomes Pereira.
Bibliografia.
ISBN : 978-65-5656-163-9

1. Academias de artes. 2. Arte – Brasil – Século 19. 3. Arte – Brasil – Século 20. 4. Museu D. João
VI. 5. Professores – Alunos – Artistas. I. Cavalcanti, Ana. II. Malta, Marize. III. Pereira, Sonia Gomes.
IV. Título.

05-2022/146

CDD 709.81

Índice para catálogo sistemático:

1. Arte brasileira : História e crítica 709.81

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Aline Grazielle Benitez CRB-1/3129

Os artigos e as imagens publicadas nos anais são de inteira responsabilidade de seus autores.