

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

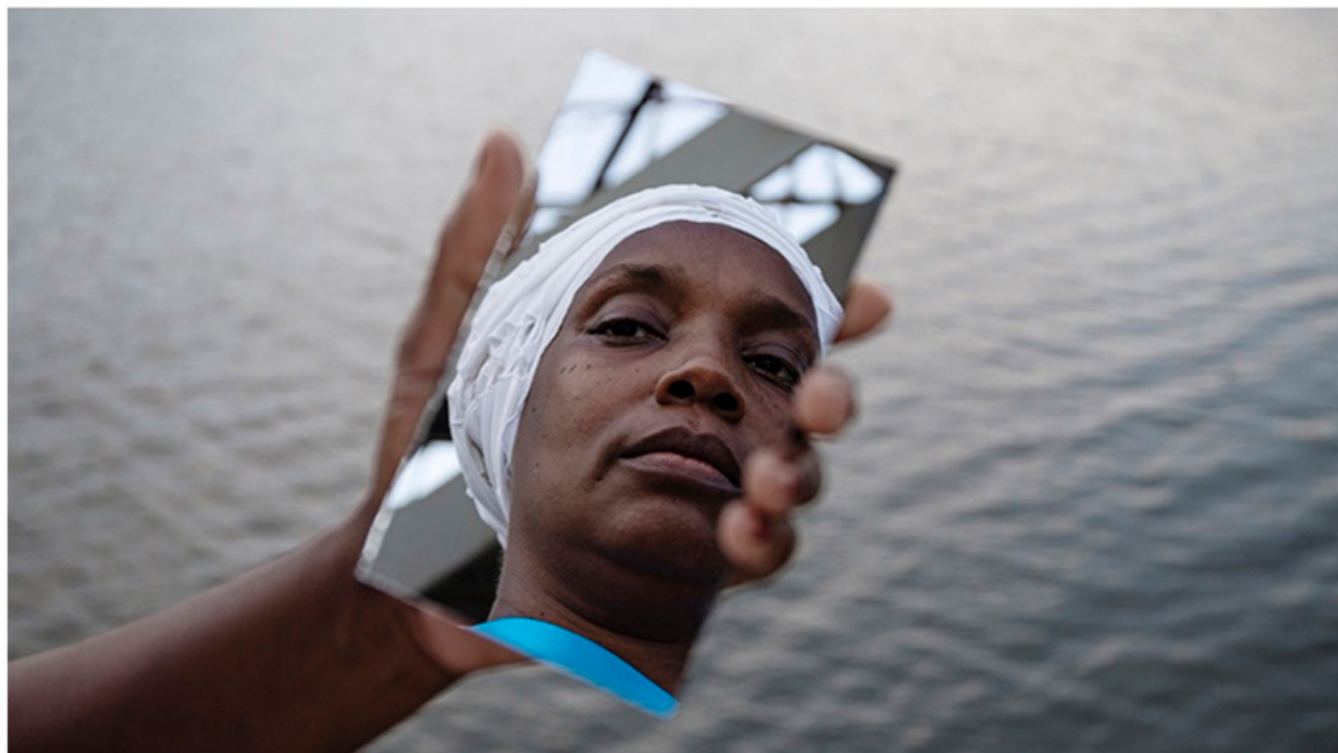


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

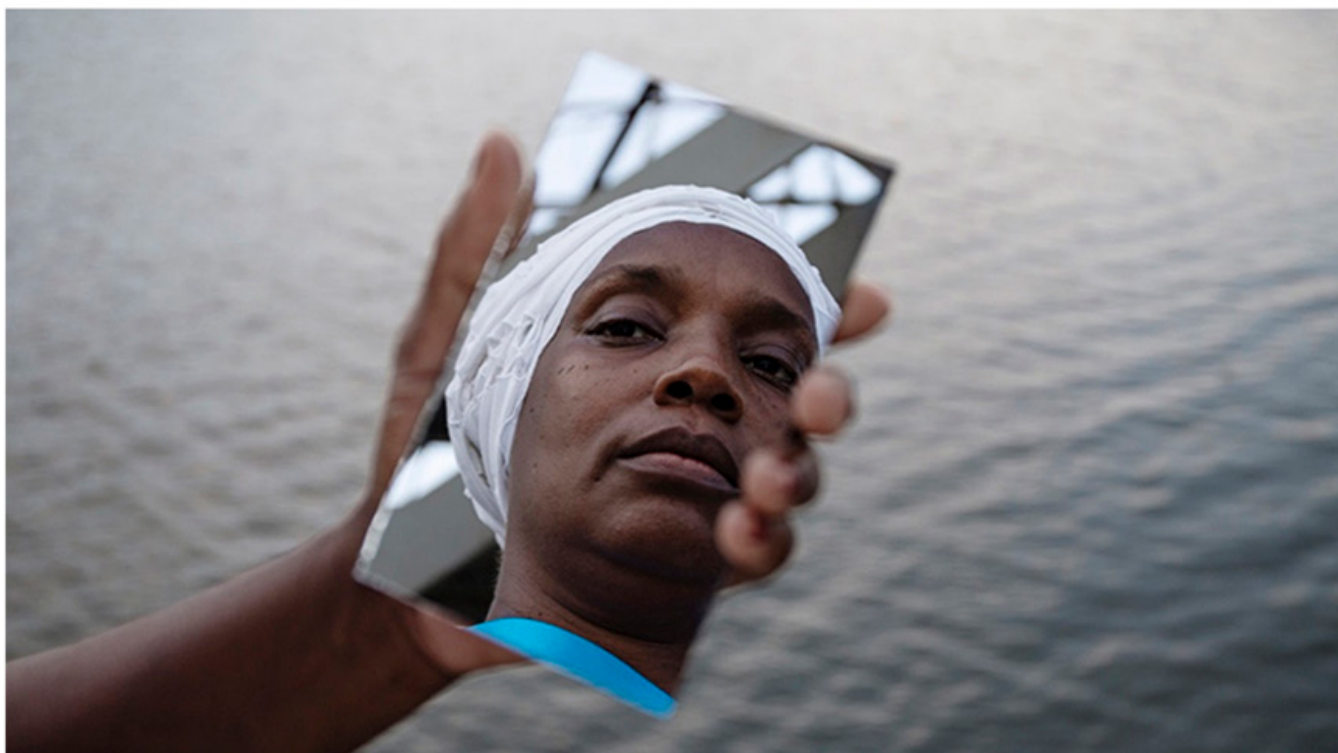


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail:cbha.secretaria@gmail.com

Nas ruas vermelhas do Rio de Janeiro

Thiago Spindola Motta Fernandes, Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro/
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9008-5447>
thiagosmfernandes@gmail.com

Resumo

Este texto propõe uma reflexão crítica sobre o uso da cor vermelha e seus possíveis sentidos em intervenções urbanas dos artistas Ducha, Guga Ferraz e Ronald Duarte, que possuem em comum, além da cor dominante, o fato de serem movidas pela violência urbana e pelas contradições da cidade do Rio de Janeiro. A fúria do vermelho tornou-se expressão ideal de uma geração que atuou a favor do dissenso, explicitando os conflitos e tensões presentes nos espaços públicos, tomando a cidade como campo para experimentações que têm como motor as urgências. O vermelho opera, ao mesmo tempo, como ruído e sinal de alerta.

Palavras-chave: Intervenção urbana. Vermelho. Violência. Anos 2000. Arte contemporânea.

Abstract

This paper proposes a critical approach to the use of the color red and its possible meanings in urban interventions by the artists Ducha, Guga Ferraz and Ronald Duarte, who have in common, in addition to the dominant color, the fact that they are moved by urban violence and contradictions of the city of Rio de Janeiro. The fury of red became the ideal expression of a generation that acted in favor of dissent, expliciting the conflicts in public spaces, using the city as a field for experiments that have urgencies as their booster. The color red operates both as a noise and a warning signal.

Keywords: Urban intervention. Red. Violence. 2000's. Contemporary art.

Em minhas pesquisas sobre arte carioca no início do século XXI, e, mais precisamente, sobre intervenções urbanas de tal período, sempre me chamou atenção a presença constante da cor vermelha nas ações efêmeras executadas por diferentes artistas. Na busca de sentidos desse desvio para o vermelho, não é necessário ir muito longe, tendo em vista o imediatismo das ações em questão. Uma arte movida pela violência urbana e pelas contradições de uma cidade como o Rio de Janeiro surge como um grito, sem rodeios, deixando claro para que vem. A fúria do vermelho tornou-se a expressão ideal de uma geração que atuou (e ainda atua) a favor do dissenso, explicitando os conflitos e tensões presentes nos espaços públicos, tomando a cidade como campo para uma experimentação que tem como motor as urgências. O vermelho opera, ao mesmo tempo, como ruído e como sinal de alerta.

Nas ruas vermelhas do Rio ecoa a voz de Hélio Oiticica e sua vontade de liberar a cor, e a pintura como um todo, de seus antigos limites. Aqui o vermelho transborda, se mistura às impurezas da rua, lava caminhos, contamina o mar, reconfigura monumentos. Esses são sintomas do reaquecimento do debate travado entre os anos 1960 e 1970 acerca da diluição da arte na vida cotidiana e da superação da duração e da permanência do objeto artístico. O que, devo pontuar, não se trata de uma retomada e tampouco de um *revival*. As diferenças vão desde os modos de organização adotados por essa geração mais recente – calcados com mais frequência na coletividade e com maior distanciamento de dispositivos institucionais – até suas motivações, situadas no contexto de um Brasil pós-redemocratização, que então enfrenta outros problemas.

Em maio do ano 2000, o artista carioca Ducha coloriu de vermelho o símbolo máximo da cidade e um de seus principais cartões postais: o Cristo Redentor. A ideia surgiu em conjunto com sua então namorada, Francini Barros, e foi aceita como parte da primeira edição do *Prêmio Interferências Urbanas* – um desdobramento do evento *Arte de Portas Abertas*, que acontecia no bairro de Santa Teresa desde 1996. Mas quem não aprovou o projeto foi a Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro, que barrou a intervenção. Ducha então se infiltrou clandestinamente no monumento, com a ajuda de amigos, e inseriu folhas de gelatina vermelhas nos refletores que já iluminavam o Cristo, modificando sua cor por 45 minutos, até a interferência ser interrompida pela empresa responsável pela iluminação de espaços públicos da cidade.

A interrupção da intervenção de Ducha não significa seu encerramento. Na verdade, ela estava apenas começando e seu *clímax* ainda estava por vir. Ao concluir a “pintura”, Ducha imediatamente ligou para o Jornal do Brasil anunciando sua intervenção ao monumento e, no dia seguinte, a imagem do *Cristo Vermelho* estampou a capa do jornal. Dessa maneira, o artista utilizou a imprensa a favor de si, garantindo maior

duração e circulação de seu trabalho clandestino e efêmero. O trabalho nasce como intervenção urbana e se atualiza ao lançar mão de um esquema da mídia tática.¹



Figura 1.

Ducha, *Cristo Vermelho*, 2000. Intervenção com folhas de gelatina sobre a iluminação do monumento.
Fonte: notícia sobre a ação no Jornal do Brasil em 27 de maio de 2000.

Diferentemente da maioria dos artistas contemplados pelo *1º Prêmio Interferências Urbanas*, Ducha não interferiu nas ruas ou nos elementos arquitetônicos de Santa Teresa, como era proposto pelos organizadores. Em vez de modificar a imagem do bairro, ele mexeu com a paisagem vista a partir dele, que fica localizado no alto de uma colina, com visão privilegiada para os principais pontos turísticos da cidade. Sua ousadia foi

¹ O que chamamos de mídia tática caracteriza-se pelo uso dos veículos de comunicação para fins não comerciais e subversivos. Trata-se de um conceito que se firmou na década de 1990, na Europa e Estados Unidos, para denominar práticas baseadas na lógica “faça você mesmo” (*do it yourself*), presente na ética *punk*, como estímulo para a criação de novas formas de comunicação com o público. A categoria mídia tática ganha diferentes desdobramentos no campo das artes visuais: imagens que se confundem com anúncios publicitários, mas, na verdade, não vendem nada - e em vez disso carregam conteúdo poético; intervenções artísticas clandestinas ou com caráter de factóide nos jornais, TV, revistas e outros meios de comunicação; reapropriação crítica de signos do mundo da publicidade; ou ainda desvios e alterações efetuadas em mídias de sinalização e comunicação, como fez Ducha ao transformar a imprensa em veículo de uma intervenção artística. As relações entre arte contemporânea e mídia tática são abordadas com maior aprofundamento em outro artigo, intitulado *Mídia tática como conceito operativo nas artes visuais* (cf. FERNANDES, 2020).

destacada por Carlos Vergara, um dos artistas que integraram o júri do evento, que em entrevista publicada no catálogo do projeto declara sua satisfação com a perturbação ocasionada, em vários sentidos, pelo *Cristo Vermelho*:

Pra mim foi indiscutível que a intervenção mais interessante era a intervenção vencedora, embora eu seja contra a competição, na medida em que ela cria uma perturbação irrefutável na paisagem real. Essa perturbação, na verdade (e talvez essa seja uma das questões fundamentais da arte), é uma perturbação no olhar, uma perturbação no ouvir, uma perturbação no entender... esta estranheza que pode despertar áreas abstratas, vamos dizer assim, áreas adormecidas na sensibilidade do espectador. Então quero aplaudir o trabalho que é feito, quer dizer, a tentativa de trabalho que é feita (VERGARA, in: ALENCASTRO, 2000, p. 4).

Essa experiência de pintura expandida interfere numa imagem hegemônica da cidade que historicamente reforça a imposição de uma crença sobre as demais existentes, além de contaminar esse forte símbolo com uma cor que, naquele momento (e ainda hoje), ativa o imaginário da violência urbana.

Aqui cabe mais uma nota sobre os antecedentes e o contexto de execução do *Cristo Vermelho*, pois a origem do *Arte de Portas Abertas* estava na vontade de ressignificar o território de Santa Teresa. O evento, que inicialmente propunha a abertura de ateliês de artistas locais para visita do público, queria promover um contraponto à imagem de violência que vinha sendo associada ao bairro, devido aos recorrentes conflitos entre traficantes de drogas (CABRAL, 2000). O sucesso de público colaborou com a moldagem de uma nova marca para o local, que passou a ser reconhecido, com maior frequência, como polo de arte e cultura, consolidando sua entrada no circuito turístico da cidade. Mas o que começava a surgir com a incorporação do *Prêmio Interferências Urbanas* (ou mesmo antes, considerando a ação *Morro no Rio*, realizada pelo Atelier 491 em Santa Teresa no ano anterior) são manifestações que, em vez de imagens consensuais e pacificadoras, buscam revelar os conflitos e dissensos. Além de "sujar" o monumento, que semanas antes havia sido presenteado com um novo projeto de iluminação durante uma cerimônia de reinauguração que fazia parte do contexto das comemorações de 500 anos da chegada dos colonizadores ao Brasil (TATIANY, 2000), o *Cristo vermelho* fazia alusão ao Comando Vermelho, facção criminosa que dominava o Rio naquele momento.

Aí está a ligação mais direta entre o *Cristo vermelho* e a ação *Morro no Rio*, mencionada anteriormente. O trabalho realizado pelo Atelier 491 para o *Arte de Portas Abertas* em 1999, considerada a primeira interferência a ser executada na rua no contexto do evento, antes mesmo da criação do *Prêmio Interferências Urbanas* (e que, segundo alguns artistas, teria inspirado a criação do projeto), consistia em sacos preenchidos com pó branco, similar à cocaína, com a imagem do Cristo Redentor

impressa como rótulo, deixados na escadaria da Rua Joaquim Murtinho. Em ambos os trabalhos, a apropriação do maior símbolo do Rio de Janeiro turístico e cristão aponta para as contradições existentes na cidade.

Logo após o impacto do *Cristo Vermelho*, a violência urbana e a presença do Comando Vermelho seriam abordadas novamente, em outra edição do *Prêmio Interferências Urbanas*, dessa vez por Ronald Duarte. Morador de Santa Teresa e testemunha de cenas de violência no bairro, como uma poça de sangue na porta de sua casa (que foi o mote para o trabalho em questão), Duarte realizou a ação chamada *O Q. rola você V.*, título que, em sua sonoridade, faz referência à mencionada facção, cuja sigla é CV. O artista utilizou um caminhão pipa para despejar pelas ruas inclinadas do bairro um líquido com intenso tom vermelho, produzido com mistura de água e corante, que escorria pelas ladeiras gerando reações diversas entre os passantes. O que está em jogo é a visibilidade, fazer ver o sangue que rola no solo da cidade, evidenciar o que o poder público busca esconder.



Figura 2.

Ronald Duarte, *O Q. rola você V.*, 2001. Intervenção urbana com água e corante vermelho.

Fonte da imagem: still do vídeo *O que rola você V.*, 2001.

Em outra ação, realizada na escuridão de uma madrugada no ano seguinte, Duarte incendiou os trilhos do bonde que atravessa Santa Teresa – o principal símbolo do bairro – utilizando querosene e estopa. Aqui, mais uma vez, o artista aposta na ambiguidade do título da ação, chamada *Fogo cruzado*, para provocar nossos sentidos. Se antes Duarte utilizava água, o elemento evocado agora é o fogo, com seu vermelho luminoso e ardente, movido pelo poder da multidão que colaborou com a execução do trabalho. Enquanto as chamas ardiam e coloriam a noite, o grupo de arte sonora Hapax tocava ao vivo para centenas de pessoas que estavam na rua. Em *Fogo cruzado* fica evidente o que a crítica Marisa Flórido quer dizer quando afirma que as ações de Ronald Duarte oscilam “entre a fúria e a festa”. Vigora a dimensão ritual, existente em toda a produção do artista, não apenas nos sentidos agregados ao fogo, mas em sua intenção de desenhar um tridente com as chamas sobre os desvios dos trilhos. Segundo o artista, “*Fogo cruzado* é Xangô conversando com Exu”.



Figura 3.

Ronald Duarte, *Fogo cruzado*, 2002. Intervenção urbana com querosene, estopa e fogo.

Crédito da imagem: Wilton Montenegro.

Fonte: arquivo do artista.

Ritual, oferenda, profanação, encontro, festa, política, diversos termos podem ser evocados para designar as ações de Ronald Duarte, inclusive arte. Talvez este último seja o menos importante, pois sua produção é de tamanha força e complexidade, ocorrendo no cruzamento dos mais diversos saberes e práticas, que chamá-la de arte seria mera formalidade. A diluição de suas ações no cotidiano, na cidade, nos corpos que se unem para executá-las, levam-nas a situações tão singulares que talvez a palavra arte não lhe baste. Ronald vai além.

Saindo do contexto de Santa Teresa, em outras ocasiões Ronald Duarte impregnou pontos distintos da cidade com seu vermelho, como na intervenção *A sangue frio*, realizada em 2002, durante o evento *Açúcar invertido*. O artista depositou em frente a um dos maiores templos do modernismo brasileiro, o Palácio Gustavo Capanema (onde era realizado o evento), pedras de gelo com corante vermelho, embrulhadas em cobertores de feltro, semelhantes aos utilizados por pessoas em situação de rua. A ação do tempo é essencial para o trabalho, que se transforma conforme o gelo derrete e o líquido vermelho sangra pelo chão, gerando nos passantes a dúvida se há um corpo sob o tecido – mais especificamente, o corpo de uma criança, devido à pequena dimensão da instalação, o que amplificava a tensão de quem se deparava com ela. *A sangue frio* gera um impacto similar às *Trouxas ensanguentadas*, que Artur Barrio espalhou pelas ruas entre 1969 e 1970, no auge da ditadura militar, como lembra André Leal (2014) em um artigo publicado na revista *Arte ConTexto*. Com a diferença de que Duarte não lida com uma violência velada, como a sofrida por tantos corpos que desapareceram nos anos de chumbo, mas com uma violência banalizada e espetacularizada. É esse sentido espetacular que aparece ironicamente em suas ações. E por falar em ironia, vale o salto de uma década no tempo para mencionar o *Mar de amor*, criado por Duarte na praia do Arpoador em 2013, quando diluiu na água 100 quilos de corante vegetal em pó (pigmento eliminado com a ação do sol, sem prejudicar o ambiente) com a ajuda de 20 amigos. O resultado foi um extenso mar vermelho em uma das mais famosas paisagens da cidade.



Figura 4.

Ronald Duarte, *A sangue frio*, 2002.

Intervenção urbana com gelo, corante vermelho e cobertor de feltro.

Crédito da imagem: Fernando Rabelo

Fonte: arquivo do artista.

Figura 5.

Ronald Duarte, *Mar de amor*, 2013. Intervenção urbana com corante vermelho.

Crédito da imagem: Rosa Melo

Fonte: arquivo do artista.

As ações de Ronald Duarte partem da vontade de trazer à tona o impacto de uma violência que está perto e longe ao mesmo tempo, pois é constantemente midiaticizada e vitimiza, em maior parte, corpos periféricos. A presença simbólica desses corpos é evocada por meio das intervenções em territórios onde eles não se fazem visíveis, a não ser por meio da midiaticização que transforma sua morte em algo banal, quando não em entretenimento. O que vemos no conjunto de ações de Duarte são experiências variadas de pintura em campo ampliado, que lançam mão dos mais diversos elementos e suportes, da água ao fogo, das ruas ao mar, transformando a paisagem e as cores da cidade. Duarte pinta o Rio como maneira de revelar o que foi tornado opaco ou espetacularizado de tal maneira que inibe a sensibilidade de quem vê.

Quem realiza operações similares é Guga Ferraz, em praticamente toda sua produção. Aqui irei destacar *Ônibus incendiado*, realizado em 2003, durante uma onda de incêndios aos veículos rodoviários no Rio de Janeiro que causou terror e morte. Para produzir um alerta sobre esses casos, o artista interferiu em placas de sinalização de pontos de ônibus, colando sobre elas adesivos vermelhos em formato de chamas de fogo. As labaredas se sobrepunham ao ícone do ônibus reproduzido nas placas, provocando um incêndio simbólico. O viés comunicativo se faz evidente nesse trabalho, na medida em que a forma e a função de uma mídia de sinalização foram modificadas para atender ao artista: ao invés de informar que um determinado

lugar é uma parada de ônibus, as placas passaram a sinalizar que os veículos estavam sendo incendiados. A ação do artista opera como um vírus, causando um desvio, como um *détournement* situacionista. A imagem indesejada pelas autoridades, evocada pelo vermelho que lambia as placas, fez com que o então chefe da polícia civil do Rio de Janeiro declarasse em um jornal que investigaria a intervenção e a vida do artista, a fim de descobrir se a ação configurava danificação de patrimônio público e se o artista tinha envolvimento com o crime (O DIA, 2006), entendendo seu ato como apologia e não como denúncia ou manifestação artística. Ironicamente, o mesmo chefe da polícia civil foi preso tempos depois, por possuir envolvimento com o crime.



Figura 6.

Guga Ferraz, *Ônibus incendiado*. Intervenção urbana com adesivos.

Crédito da imagem: Paulo Inocêncio

Fonte: arquivo do artista.

Ônibus incendiado é uma intervenção aparentemente silenciosa, se comparada ao *Cristo vermelho* de Ducha e às ações de Ronald Duarte. Mas os adesivos vermelhos de aproximadamente 10 a 15 centímetros acabaram fazendo mais barulho do que algumas interferências em escala monumental realizadas no mesmo período. Toda a

repercussão negativa do trabalho, disseminada nos veículos de comunicação, coloca em evidência a seletividade acerca dos conflitos que são tornados visíveis ou não, quando a atenção das autoridades é desviada das atrocidades do cotidiano para um elemento do domínio da arte.

Há um perigo no vermelho trazido pelas ações de Guga Ferraz, Ducha, Ronald Duarte e de outros nomes que interferiram (e interferem) nas cores do Rio e que não sou capaz de elencar neste texto sem torna-lo demasiado extenso. Seu perigo está na capacidade de reconfigurar a imagem espetacular da cidade e a experiência sensível de quem a habita, retirando o indivíduo de um estado narcótico, de uma posição de contemplação distraída, e jogando-o numa experiência fenomenológica imediatista movida pelo furor do vermelho. O vermelho acende o Rio. O coloca em estado de alerta.

Referências

- ALENCASTRO, Roberta (coord.). *Interferências urbanas*. Rio de Janeiro: Arte de Portas Abertas, 2000.
- CABRAL, Luciana. Santa Teresa não teme violência e abre portas. In: *Jornal do Brasil*, 23 de novembro de 2000, p. 20.
- FERNANDES, Thiago Spíndola Motta. Mídia tática como conceito operativo nas artes visuais. In: *Estado da Arte: Revista de Artes Visuais*, Uberlândia, v. 1, n. 1, 2020.
- JORNAL DO BRASIL. *Cristo pintado de vermelho*. Rio de Janeiro, 27 de maio de 2000, p. 20.
- LEAL, André. Ronald Duarte: um corpo coletivo reagindo esteticamente à cidade. In: *Arte ConTexto*, v.2, n. 4, 2014.
- O DIA. *Polícia vai investigar obra de artista em pontos de ônibus*. Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 2006.
- TATIANY, Andreia. Cristo Redentor ganha uma nova iluminação. In: *Jornal do Brasil*, 24 de abril de 2000.

Como citar:

FERNANDES, Thiago Spindola Motta. Nas ruas vermelhas do Rio de Janeiro. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 448-457, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.035>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>