

Estranhando o óbvio, perscrutando os clichês: o vai e vem curatorial de Raphael Fonseca ao redor dos nós que apertam nosso tempo de sossego.

LINDOMBERTO FERREIRA ALVES

■ 507

Lindomberto Ferreira Alves é mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Araras Dr. Edmundo Ulson (UNAR/SP) e bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).E-mail: lindombertofa@gmail.com.

Afiliação: Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4752217428368108>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7832-1734>

■ RESUMO

Trata-se de uma resenha da conferência “Entre o cansaço e a preguiça: sobre corpos que tombam”, do curador Raphael Fonseca, realizada no dia 27 de setembro de 2019, no auditório do Cemuni IV – Centro de Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória/ES, como parte da programação da exposição coletiva “Ao Redor do Sono”, em cartaz na Galeria de Arte e Pesquisa – GAP/UFES, de 27 de agosto a 04 de outubro de 2019. Busca-se, portanto, sistematizar algumas questões que se ressaltaram em sua fala, apresentando alguns fios que emergiram a partir do debate público sobre suas experiências profissionais como pesquisador e curador. Nessa parte, considera não apenas o campo investigativo da pesquisa doutoral de Raphael Fonseca em relação à iconografia das redes de dormir e suas finalidades discursivas na constituição das noções de identidade brasileira, como, também, os desdobramentos reflexivos daí decorrentes que o conduziram a um instigante e célere percurso no campo curatorial ao redor de termos como trabalho, cansaço, preguiça, sono e descanso.

■ PALAVRAS-CHAVE

Raphael Fonseca, curadoria, artes visuais, descanso, redes de dormir.

■ ABSTRACT

This is a review of the conference "Between tiredness and laziness: on falling bodies", by curator Raphael Fonseca, held on September 27, 2019, in the auditorium of Cemuni IV - Centro de Artes, Federal University of Espírito Santo (UFES), Vitória/ES, as part of the programming of the collective exhibition "Ao Redor do Sono", on display at the Gallery of Art and Research - GAP/UFES, from August 27 to October 4, 2019. It seeks, therefore, to systematize some issues that stood out in his speech, presenting some threads that emerged from the public debate about his professional experiences as a researcher and curator. In this part, he considers not only the investigative field of Raphael Fonseca's doctoral research in relation to the iconography of hammocks and their discursive purposes in the constitution of notions of Brazilian identity, but also the reflective developments resulting from it that led him to an instigating and rapid path in the curatorial field around terms such as work, tiredness, laziness, sleep and rest.

■ KEYWORDS

Raphael Fonseca, curatorship, visual arts, rest, hammocks.

1. Pretexto

Dizem¹ que quem dorme em rede adormece mais rápido e tem um sono mais profundo.

2. Pré-texto

Parece não ter sido por acaso que o curador carioca Raphael Fonseca², em 27 de setembro de 2019, às 15h, aporta no Cemuni IV, do Centro de Artes/UFES, para proferir a conferência *Entre o cansaço e a preguiça: sobre corpos que tombam*. Perspicazes, Camila Silva e Aline Dias, curadoras e artistas integrantes da mostra coletiva *Ao Redor do Sono*³ (2019), aproveitaram sua presença em solo capixaba⁴ e promoveram uma conversa pública com o curador. O mote do bate-papo girou em torno dos atravessamentos entre o universo matérico e imagético do sono, tomado como objeto de proposições artísticas, e o escopo conceitual dos projetos curatoriais realizados nos últimos anos por Raphael Fonseca – responsáveis por operar reiteradas investidas reflexivas sobre os limiares das relações entre trabalho, sociedade, cansaço, preguiça, sono e descanso.

Embora o objeto de exposição do curador não tenha sido sua tese de doutorado⁵, e sim os aspectos gerais que, a partir dela, levaram Fonseca a um instigante e célere percurso no campo curatorial, passar por ela é uma tarefa quase que inevitável quando o objetivo é abordar os eixos nodais que tensionam as narrativas de grande parte de suas curadorias, desde 2015. E isso por uma razão bem simples: são projetos curatoriais derivados de quatro anos de dedicação à

¹ Para mais informações: <<https://redesantalucia.com.br/rede-ajuda-a-dormir-e-melhora-a-qualidade-do-sono-segundo-pesquisa/>>. Acesso em 22 out. 2019.

² Pesquisador nas áreas da curadoria, história da arte, crítica e educação. Curador do MAC Niterói e professor do Colégio Pedro II. Doutor em Crítica e História da Arte pela UERJ. Recebeu o Prêmio Marcantonio Vilaça de curadoria (2015) e o prêmio de curadoria do CCSP (2017). Entre seus projetos recentes, destaque para "Vaivém" (CCBB São Paulo, 2019); dentre outros. Integrante do comitê de seleção de artistas da 21ª Bienal VideoBrasil (2019).

³ Com curadoria de Camila Silva e Aline Dias, a mostra esteve em cartaz na Galeria de Arte e Pesquisa – GAP/UFES, em Vitória/ES, de 27 de agosto a 04 de outubro de 2019. Propôs articular, de modo poroso e imprevisito, esse território de indolência e inação do corpo como instância de reflexão e acolhimento dos anseios e desejos de doze artistas. Performado nas mais distintas linguagens – tais como o vídeo, a fotografia, o desenho, a datilografia, a caligrafia, o objeto, a instalação sonora – o sono é explorado por meio de proposições artísticas que buscaram aferir as implicações dos corpos nos diferentes estados a ele correlacionados, a exemplo da vigília, da insônia, da dormência, da insubordinação, da vulnerabilidade, do descanso e do silêncio.

⁴ Na ocasião, Raphael Fonseca esteve em Vitória/ES para a abertura da exposição, por ele curada, "Trabalhar Cansa". Exposição individual de fotografias e vídeos do artista capixaba André Arçari, em cartaz na Galeria de Arte Espaço Universitário – GAU/UFES, em Vitória/ES, de 27 de setembro a 08 de novembro de 2019.

⁵ Defendida em 2016, na UERJ, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Louro Berbara, a tese de doutoramento em crítica e história da arte, intitulada "Construções do Brasil no vaivém da rede de dormir", buscou analisar como um fazer ancestral das redes de dormir, criado pelos povos ameríndios, foi apropriado pelos europeus e, mais de cinco séculos após a invasão das Américas, ocupa um lugar de destaque na iconografia que constitui a noção de uma identidade brasileira. A tese reuniu cerca de 950 imagens que relacionam rede e Brasil, desde obras do século XVI (do início da invasão das Américas) até obras de arte contemporânea. Ela foi, assim, estruturada em três grandes capítulos: o primeiro reúne as imagens produzidas durante a colonização do Brasil (da invasão das Américas até a proclamação da República), o segundo envolveu imagens vinculadas à reconfiguração das redes de dormir no imaginário nacional moderno e o terceiro apresentou obras produzidas nos últimos trinta anos por artistas brasileiros, que têm usado as redes para criar uma certa imagem da brasilidade, especialmente fora do país, a exemplo de Ernesto Neto, Paula Lima, Alan Queiroz, Tunga, entre outros.

pesquisa doutoral no campo da historiografia da arte em torno dos discursos que, do século XVI à contemporaneidade, associam a representação iconográfica da rede de dormir ao Brasil, ao brasileiro e à brasilidade.

Desse modo, o curador estruturou sua fala em dois eixos discursivos que articularam, ainda que implicitamente, a ideia de sono às reflexões oriundas de sua atuação tanto no campo da pesquisa quanto no campo curatorial. No primeiro, Fonseca comentou alguns eixos discursivos que perpassam sua tese, a partir da esplanadação de um dos casos nela analisados, a saber: a instalação *Riposatevi* (1964), do arquiteto brasileiro Lúcio Costa⁶. No segundo, discorreu sobre quatro projetos curatoriais que nasceram de certa maneira relacionadas à tese e que tornariam explícitas suas intenções, naquela ocasião, de evidenciar as relações entre cansaço, descanso, trabalho, não-trabalho e a (im)possibilidade do sono, quais sejam: *Quando o tempo aperta* (2016), *Riposatevi* (2018-2019), *Dorminhocos* (2018-2019) e *Vaivém* (2019-2020).

3. Texto

3.1 *Riposatevi* (1964), de Lúcio Costa

510 ■

Riposatevi (1964) (Figura 1), do arquiteto carioca Lúcio Costa (1902-1998), deu contornos ao pavilhão Brasil na XIII Trienal de Arquitetura de Milão, de 1964. Poucos meses depois do Golpe Militar, no Brasil, Costa foi convidado para participar dessa mostra de arquitetura – primeira participação brasileira neste evento. Partindo do tema proposto para essa Trienal, “tempo livre”, o arquiteto cria (com algumas restrições orçamentárias, temporais e espaciais) o projeto *Riposatevi*, que em italiano pode ser traduzido como repousei-vos, repousem ou relaxem.



Figura 1. Vista do Pavilhão Brasil “*Riposatevi*” (1964), de Lucio Costa, na XIII Trienal da Arquitetura de Milão. Foto: Acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim. Fonte: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/80>>. Acesso em 24 out. 2019.

⁶ Um dos pioneiros da arquitetura modernista no Brasil e conhecido pelo projeto do Plano Piloto de Brasília-DF. Formou-se em Arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro-RJ, em 1924. Em 1930 foi nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro-RJ, com a missão de renovar o ensino das artes plásticas e implantar um curso de arquitetura moderna. Além de atuar como arquiteto e urbanista, em diferentes lugares do Brasil e do mundo, também trabalhou na Superintendência de Patrimônio Histórico Artístico Nacional no Rio de Janeiro-RJ, quando o Rio de Janeiro ainda era a capital brasileira, antes de 1960.

O projeto consistiu em uma instalação disposta em uma espécie de corredor entre dois outros pavilhões, composto de redes coloridas com as varandas brancas e plantas dispersas, com o chão forrado de sizal e a inscrição *riposatevi* (em azul) suspensa no alto do pavilhão, juntamente com recortes de tecidos em cores da bandeira do Brasil. Costa ainda dispõe violões ao público e, nas paredes, fotos da Praia de Aquiraz, no Ceará, e de Brasília em construção, feitas pelo fotógrafo francês Marcel Gautherot.

Articulando diferentes índices espaciais, imagens, cores e texturas, o arquiteto apostou na construção de um discurso de Brasil Moderno para o mundo (com as imagens de Brasília) – e que mesmo diante das transformações tensionadas pela modernidade, não perdia a sua identidade nacional (como a jangada e a própria rede). Tendo a Trienal um forte apelo pela caminhada incessante e contínua pelas exposições, o pavilhão do Brasil subverteria essa dinâmica, acolhendo o inevitável cansaço dos visitantes da mostra ao convidá-los ao ócio. Na ambiência criada por Costa, o público poderia descansar, tocar violão e até dormir. Indo além, o público entraria em contato com outra sensação do tempo livre, que não fosse o da sua representação, sentindo e experimentando no próprio corpo o tempo livre.

Considerando portanto o tema “tempo livre”, o pavilhão confirma sua posição ante a ambiguidade moderna brasileira: “uma complexa relação ou tensão com a cultura popular” (JACQUES, 2012, p. 193). Por sinal, o texto do arquiteto para o catálogo da mostra diz muito sobre essa tensão. Algo reforçado por Fonseca, quando em sua apresentação fez questão de sublinhar o trecho em que Lúcio Costa (1995, p. 408) diz: “[...] essa mesma gente que passa o tempo livre na rede, quando o tempo aperta constrói em três anos, no deserto, uma Capital”.

Duas expressões chamam a atenção do curador nesse trecho, ao que ele indica importantes para se pensar a seguinte questão: quais Brasis foram inventados imageticamente a partir da articulação entre rede de dormir e o imaginário de uma suposta identidade cultural brasileira? A primeira diz respeito à expressão “essa mesma gente”, utilizada pelo arquiteto para se referir às pessoas que trabalharam na construção de Brasília. Para Fonseca, ela carrega o peso da modernidade transplantada para os trópicos, na qual Costa, olhando para os trabalhadores, não se sentia participante dessa gente nem se via constituído nesse imaginário que ele mesmo reifica por meio da instalação proposta.

A outra, relativa à expressão “quando o tempo aperta”, segundo o curador leva a pensar em como que esse ambiente é atravessado por uma reflexão oblíqua sobre o “aperto do tempo”. Isso porque a atmosfera que a instalação instaura apazigua os embates no corpo do “tempo apertado” – um dos efeitos dos processos de expansão do projeto moderno –escamoteando, portanto, as condições reais de relação entre as extenuantes horas dedicadas a algum ofício e as escassas possibilidades de fruição do tempo livre da maior parte da população brasileira.

3.2 Quando o tempo aperta (2016)

Atento às aproximações temporal e formal⁷ entre *Riposatevi* (1964), de Lúcio

⁷ Não sabemos informar se havia alguma relação pessoal e/ou profissional entre o arquiteto Lúcio Costa e o artista Hélio Oiticica, mas não nos espantaria que o segundo tivesse conhecimento da instalação do primeiro. Sobretudo porque, embora o projeto *Cosmococa* (1973) de Hélio Oiticica esteja circunscrito em um contexto crítico, discursivo e espacial (produzido no seu apartamento, em Nova York, e sem a utilização da rede) muito distinto de *Riposatevi* (1964) de Lúcio Costa, é inevitável não ver aproximação entre os trabalhos.

Costa, e o projeto *Cosmococa* (1973) (Figura 2), do artista carioca Hélio Oiticica, Raphael Fonseca comenta que passou a se perguntar de que modo seria possível articular a ideia de “tempo apertado” de Costa, com o conceito de “crelazer”⁸ de Oiticica. Dessa atenção surgiu, em 2015, o projeto curatorial da exposição *Quando o tempo aperta*⁹, apresentada no Palácio das Artes da Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte-MG, e remontada posteriormente no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro-RJ.



512 ■

Figura 2. Vista da instalação “CC5 Hendrix-War” (2010-2011), de Hélio Oiticica & Neville D’Almeida, na Walker Art Center, Minneapolis, EUA. Foto: Arquivo do Museu Whitney de Arte Americana. Fonte: <<https://whitney.org/audio-guides/60?language=english&type=general&night=false&stop=15>>. Acesso em 24 out. 2019.

Mesmo não se tratando de uma exposição sobre a rede – embora estivesse presente nela o seu fantasma, frisa Fonseca – *Quando o tempo aperta* (2016) (Figura 3) procurou delinear um projeto curatorial que articulasse as ideias de trabalho e construção, repouso e cansaço, em sentido amplo – fazer, repetição, cansaço (pensando na ideia de tempo apertado de Costa), descanso, inércia ou não trabalho (pensando na premissa de tomar para si a posse do tempo, como requerido pelo conceito de crelazer de Oiticica).

⁸ De modo sumário, crelazer diria respeito a mistura entre crença, criação e lazer. Nas palavras do próprio artista sobre o conceito, ele nos diz: “não ocupar um lugar específico, no espaço e no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser uma atividade a que se entregue um ‘criador’” (OITICICA, 1996, p. 132).

⁹ Depois de ter sido apresentada no Palácio das Artes da Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte-MG, a exposição foi montada no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro-RJ.



Figura 3. Vista da exposição “Quando o tempo aperta” (2015), no Palácio das Artes-BH. Foto: Arquivo da Confederação Nacional da Indústria. Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/cniweb/albums/72157665064061444>>. Acesso em 24 out. 2019.

■ 513

A partir da reunião de obras de treze artistas que falam de questões culturalmente mais amplas que as problematizadas por Lúcio Costa, em *Riposatevi* (1964), como resultado constituiu-se uma mostra que buscou tensionar diferentes experiências de interdependência com o tempo – ligadas às relações entre corpo ativo e corpo passivo, barulho e ruído, corpo esgotado e corpo desperto. Desses treze artistas, três eram históricos – Lúcio Costa, Hélio Oiticica e Pierre Verger – e dez de uma geração contemporânea – Gabriela Mureb, Leandra Espírito Santo, Rochelle Cosri, Laís Myrrha, Marcelo Cidade, André Komatsu, Sara Não Tem Nome, Ana Maria Tavares, Adriano Costa e Raquel Stolf. Em seu conjunto, tem-se uma atmosfera complexa e polifônica, cujas obras perscrutam os modos como a sociedade tem lidado com o trabalho, o tempo e os diferentes estados corporais a eles correlacionados (como cansaço, estafa, descanso, preguiça).

Obras que ora aludem para os sinais de fadiga de um certo automatismo do tempo de trabalho, ora convidam ao repouso e contemplação silenciosa, chamando atenção para o nó apertado que assombra o nosso sossego. Segundo Raphael Fonseca, haveria alguns caminhos possíveis para se explorar os aspectos que emergem do cruzamento trans-histórico entre os trabalhos que integraram a exposição. Isso se deve, é claro, por se tratar de uma proposta curatorial que privilegiou diferentes olhares sobre as alternâncias entre trabalho e repouso, cansaço e descanso – que permeiam tanto as obras já produzidas quanto as obras concebidas especificamente para a exposição. Para o curador, a ideia era fundamentalmente tensionar essas visões de modo que o público as refletisse a partir de suas próprias vivências.

Entretanto, por se tratarem de trabalhos que provocam no público essa reflexão sobre os limiares entre trabalho, cansaço e cotidiano, dois desses múltiplos caminhos poderiam ser assim circunscritos: de um lado, um caminho mais fatalista, cujas obras apontam para modos de vidas entregues à vertigem das acelerações nas quais os corpos sobrevivem subjugados à sensação de constante cansaço (e

sem qualquer possibilidade de reação); e de outro, um caminho que ainda acredita alguma esperança no ócio, cujas obras ensejam a construção de alternativas a esse tom pessimista, experimentadas e urdidas a partir de nossas próprias micro-revoluções cotidianas com o tempo.

3.3 *Riposatevi* (2018-2019)

Em 2017, Fonseca se tornou um dos curadores do MAC Niterói-RJ, juntamente com o mexicano Pablo León De La Barra. Dado o interesse confesso de ambos pela rede de dormir, os curadores propuseram à instituição a remontagem da mostra, ainda inédita no Rio de Janeiro. Assim, entre 2018 e 2019, e em parceria com o escritório carioca “GRU.A” (Grupo de Arquitetos), *Riposatevi* (Figura 4) foi apresentada ao público no salão principal desse museu, projetado por Oscar Niemeyer – um encontro póstumo entre dois dos grandes nomes da arquitetura brasileira.



514 ■

Figura 4. Vista da remontagem da instalação “Riposatevi” (2018-2019), de Lucio Costa, no MAC Niterói-RJ. Fotografia Rafael Salim. Fonte: <<https://www.infoartsp.com.br/agenda/vaivem/>>. Acesso em 24 out. 2019.

Seguindo os aspectos constitutivos do projeto proposto originalmente em Milão, foi instalada em suspensão, junto às bandeiras coloridas, as letras formando a palavra *riposatevi*, convidando o público ao repouso junto às redes, às plantas, aos violões e às fotos de Marcel Gautherot – cedidas aos curadores pelo acervo do Instituto Moreira Salles-RJ. Além da área expositiva do MAC Niterói-RJ ser maior e ter uma configuração distinta a dos espaços da montagem e das remontagens precedentes¹⁰ – o que ampliou a exposição para 28 redes e exigiu adaptar o sistema criado por Costa à geometria singular do salão projetado por Niemeyer – a única

¹⁰ Antes da remontagem em Niterói, outras três ocasiões oportunizaram a vivência desse ambiente da Trienal: em Brasília (2010), na exposição Lucio Costa – arquiteto, com curadoria de Maria Elisa Costa, no Museu da República; em São Paulo (2011), na exposição Razão e Ambiente; e em Veneza, Itália (2013), na exposição Convivência, durante a 13ª Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza, ambas com curadoria de Lauro Cavalcanti. Apesar de sua repercussão à época da montagem em Milão (1964), *Riposatevi* era (e possivelmente continua sendo) um dos projetos menos conhecidos da obra de Lucio Costa, justificando não só sua remontagem nessas ocasiões, bem como a remontagem no MAC Niterói-RJ – uma explícita homenagem aos 55 anos de *Riposatevi*.

mudança significativa entre elas foi a não utilização do sizal no chão, optando-se pelo carpete do espaço.

Tensionando a equação entre lazer, prazer e artes visuais no âmbito das instituições de arte e cultura contemporâneas, esta remontagem de *Riposatevi* se constituiu como um importante dispositivo de sobrecodificação das expectativas em relação às noções de espaço expositivo, exposição de arte e atividade artística. Neste ambiente, foi possível não somente explorar outras táticas de fruição, interação e ativação de uma exposição de arte. Tornou-se possível também notar a quebra do paradigma da visita expositiva condicionada apenas ao sentido da visão e, ainda, perceber a performatividade de atos banais do cotidiano, ganhando notoriedade artística e convívio coletivo conquistando espessura estética, via os múltiplos agenciamentos que o público, na inteireza do seu corpo, pode realizar.

Aludindo para as reverberações da contemporaneidade da articulação entre a ideia de “tempo apertado”, de Lucio Costa, e o conceito de “crelazer”, de Hélio Oiticica – a exemplo dos trabalhos de Sofia Caesar¹¹ e do coletivo OPAVIVARÁ!¹² – a mostra tratou-se do ensejo às intenções reveladas de formalização da dimensão estética do próprio ato vivencial, no campo de efetuações poéticas contemporâneas. Ou seja, de uma reconfiguração do sensível ligada ao descondicionamento da ideia de banalidade de uma rede, de um violão e das ações a eles vinculadas, chamando atenção para o deitar, para o dormir, para o se balançar e para o tocar um instrumento como experimentos estéticos em si.

Desse modo, retroalimentado por reflexões multifacetadas sobre arte e cultura na atualidade (ou na história), o projeto curatorial de *Riposatevi* (2018-2019) intenciona liberar a possibilidade de futuro da existência desse trabalho, operando condições para que ele permaneça contemporâneo do presente. Reside nessa postura a sua distinção em relação às remontagens que a precederam. Com Fonseca e De La Barra, ela se caminha para mais além e mais aquém da recordação e do esquecimento – o que, em se tratando de remontagens, já é raro e difícil. Com esses curadores, a experiência se desvincula do “assim foi” ou do “assim quis que fosse” para acessar e explorar “o que não foi nunca” e “o que não quis nunca”; pois, só assim, a experiência de um não vivido torna-se pela primeira vez acessível, revelando-se, pelo que era, a via de acesso ao presente.

¹¹ Embora transite por temas os mais variados, a exposição mais recente desta artista carioca, Canseira – que esteve em cartaz no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica-RJ, de outubro a novembro de 2019 –, colocou, lado a lado, as *Cosmococas* (1973) de Hélio Oiticica e os escritórios da empresa Google, a fim de refletir sobre como que o conceito de “crelazer” de Oiticica vem sendo, não conscientemente, capitalizado – se transformando em espaços de descanso para trabalhadores de grandes empresas. A mostra, que também teve curadoria de Raphael Fonseca, se constitui a partir de um conjunto instalativo que convida o público a experimentar um estado corporal que mistura pausa e atividade, cujo foco de interesse explora essa hipótese relacionada a apropriação do prazer e do lazer pelo universo do trabalho.

¹² Desde 2005, o OPAVIVARÁ! – coletivo de arte sediado no Rio de Janeiro – desenvolve ações em locais públicos da cidade, galerias e instituições culturais, propondo inversões dos modos de ocupação do espaço urbano, através da criação de dispositivos relacionais que proporcionam experiências coletivas. O público é tanto convidado a realizar e ressignificar atos banais do cotidianos quanto a encará-los como uma atividade artística em si. Entre dezembro de 2019 e março de 2020, o próprio MAC Niterói-RJ recebeu a exposição *O prazer é nosso* do coletivo, também com curadoria de Raphael Fonseca e Pablo León De La Barra. A mostra contou com obras realizadas durante 15 anos de existência do coletivo, que relacionam o banhar-se, o comer, o ir à praia ou o fazer música, por exemplo, com a ideia de prazer.

3.4 Dorminhocos (2018-2019)

De forma simultânea à remontagem do *Riposatevi* (2018-2019), no MAC Niterói-RJ, Raphael Fonseca retomou o contato com a Fundação Pierre Verger, em Salvador-BA – estabelecido à época da produção da exposição *Quando o tempo aperta* (2015) – dando início a construção do projeto curatorial de *Dorminhocos* (2018-2019). Fonseca conta que no meio do processo de pesquisa da mostra *Quando o tempo aperta* (2015) tomou conhecimento que o antropólogo e fotógrafo francês Pierre Verger (1902-1966) não só havia produzido cerca de 145 fotos, entre as décadas de 1930 e 1950, consideradas e registradas como sendo da série *Dorminhocos*¹³ (Figura 5), como também que essas imagens nunca haviam sido exibidas em uma exposição na totalidade do seu conjunto.



516 ■

Figura 5. Pierre Verger, Série Dorminhocos – Festa da Conceição, Salvador, Brasil. 1958.

Fotografia. s/d. Foto: Acervo da Fundação Pierre Verger. Fonte:

<<https://cartacampinas.com.br/2019/03/dorminhocos-traz-fotos-ineditas-do-frances-pierre-verger-que-relacionam-o-cansaco-e-o-espaco-publico/>>. Acesso em 24 out. 2019.

Como a grande maioria dessas fotografias reunidas no projeto curatorial de Raphael Fonseca sequer foram reveladas por Verger, a exposição *Dorminhocos* (2018-2019) (Figura 6) – montada inicialmente na CAIXA Cultural Rio de Janeiro-RJ, em 2018, e remontada¹⁴, em 2019, no Sesc Santo Andre-SP e no SESC São José

¹³ Antes de estabelecer residência em Salvador/BA e ficar amplamente conhecido por seus registros fotográficos e pelas obras escritas sobre as culturas afro-baianas e da diáspora africana, Verger também se debruçou, nos anos de 1930, 1940 e 1950, ao registro do cotidiano urbano e às relações nele instituídas entre trabalho, cansaço/descanso, espaço público e corpo humano, em diferentes regiões geográficas percorridas pelo fotógrafo. Mais da metade das fotografias foram feitas no Brasil – na Bahia, Maranhão e Pernambuco. A outra parcela é composta por registros feitos em outros países como Polinésia Francesa, Japão, China, Índia, Tailândia, Congo, Laos, Camboja, Vietnã, Filipinas, México, Guatemala, Equador, Argentina, Peru e Bolívia.

¹⁴ Diferente da montagem no Rio de Janeiro-RJ, a remontagem da mostra nas cidades do interior paulista pôs em embate as diferentes razões que teriam levado esses corpos a tombarem em locais públicos, ao dispor as fotografias em duas linhas contínuas e sobrepostas. Na parte superior os registros feitos na Bahia, de modo contínuo; e na parte inferior, as fotos que Verger tirou em outros lugares do Brasil e do mundo.

dos Campos-SP – oportunizou ao público o contato com 98 desses registros que expõem outra faceta da obra de Verger, alinhada à constância formal do fotógrafo: os tons de preto e branco, o auxílio da luz solar no registro das imagens e a tendência à exploração imagética dos corpos.



Figura 6. À esquerda: Vista da exposição “Dorminhocos” (2019), de Pierre Verger, na CAIXA Cultural Rio de Janeiro-RJ. Foto: Arquivos Riotur-RJ. Fonte:

<<https://www.flickr.com/photos/riotur/39986901661/in/photostream/>>. Acesso em 24 out.

2019. À direita: Vista da exposição “Dorminhocos” (2019), de Pierre Verger, no SESC São José dos Campos-SP. Fotografia Guilherme Cicerone. Fonte:

<<https://publicinsta.com/media/B2VeluqD3IO>>. Acesso em 24 out. 2019.

■ 517

Quantos aos registros, a série não se resume a um olhar atento à espontaneidade dos modos como esses corpos se adaptavam às condições oferecidas nos espaços públicos para expurgar o cansaço, nem a um olhar que evidencia os modos como a cidade acolhe os corpos. Ela ainda trata de como é possível achar uma brecha para se descansar em meio às cidades.

São fotografias cujo olhar incita à reflexão sobre o ponto de insurgência dos efeitos que a extenuante rotina modernizadora, estabelecida pelos processos de expansão industrial e urbana, nas primeiras décadas do século XX, têm nos corpos e que perduram até hoje. Um olhar afiado que, embora esteja voltado aos anônimos fatigados, ainda nos lembra de que não é qualquer corpo que ainda é submetido aos constrangimentos das tensões econômicas, raciais, sociais e urbanísticas. São, e permanecem sendo, corpos de trabalhadores, homens, negros e pobres, que parecem despencar sobre si, numa reação à estafa que o trabalho, em condição de limbo jurídico-laboral, gera no corpo e no nó apertado que assombra a necessidade de descanso. É interessante notar, conforme destaca o curador, que não se tratam de fotografias de pessoas em condição de pobreza absoluta. Para Fonseca, nenhuma delas, aparentemente, denota essa situação – embora isso não anule as problemáticas a que os corpos retratados estão circunscritos.

Assim, a série silenciosamente traz à tona contrastes sobre questões culturalmente complexas e historicamente não resolvidas – a exemplo das correspondências entre classe, raça, gênero, mercado de trabalho e espaço público. Alude para as razões da insustentável manutenção de uma postura ativa dos corpos registrados, há quase um século, por Pierre Verger – pertinentes,

inclusive, às discussões atuais dos trabalhadores brasileiros, ante a hiperconexão e a superaceleração do cotidiano no mundo contemporâneo. O intuito (e o acerto) de Raphael Fonseca com essa exposição não é o de reinscrever o passado para provar o que foi. Mas, sim, o de operar um deslocamento dessas imagens apontando para a sua contemporaneidade – a co-presença do próprio presente que elas inevitavelmente perscrutam. Assim, o público, em última instância, na decupagem desse olhar, tiraria suas conclusões a respeito da assertiva do curador de que “[...] perante o excesso, o sono, e a recusa à verbalização seguem a ser uma postura instintiva e política” (FONSECA, 2018, p. 7).

3.5 *Vaivém* (2019-2020)

Embora Raphael Fonseca tenha submetido o projeto curatorial de *Vaivém* à chamada pública do Programa Banco do Brasil de Patrocínio 2019/2020, em 2018, as bases do projeto foram urdidas entre os anos de 2012 e 2016, durante a realização de sua pesquisa doutoral, no âmbito do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Um projeto que, segundo o curador, com larguíssimas aspas, “transformou”¹⁵ a tese “Construções do Brasil no vaivém da rede de dormir” na exposição itinerante *Vaivém* (2019-2020).

518 ■

Com essa ação, Fonseca reforça a urgência em se propor formas de alianças que permitam o amplo acesso à pesquisa realizada nas instituições públicas no nosso país. Bem como evidencia a importância da pesquisa, no âmbito das instituições de cultura do país, para a promoção de um acesso à cultura e à fruição artística que de fato favoreçam a formação crítica do público e a ampliação do repertório cultural da sociedade.

Assim, o conjunto de 350 obras que integraram a mostra *Vaivém* – que intinerou pelas unidades do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo/SP, Brasília/DF, Rio de Janeiro/RJ e Belo Horizonte/BH – reuniu 141 artistas, de lugares de fala muito distintos, corroborando para a complexificação do imaginário em torno das imagens que associam a tecnologia ameríndia originária da rede de dormir ao Brasil e seus contextos discursivos. Ao apresentar, portanto, a rede a partir de linguagens distintas (como a pintura, a escultura, a instalação, o documento, o vídeo, a fotografia, a intervenção, o objeto, a gravura e a performance, além de objetos da cultura visual como os HQs e os selos), operou-se por aproximações e embates um embalo reflexivo sobre as relações entre as representações iconográficas das redes de dormir e suas finalidades discursivas na constituição das noções de identidade brasileira, do século XVI à contemporaneidade.

Uma vez que o primeiro espaço a receber a exposição foi o Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo/SP, o projeto expográfico respondeu, inicialmente, às especificidades desta edificação, demandando nos demais espaços de exibição as necessárias adaptações. No que concerne, ainda, a expografia, Raphael destaca

¹⁵ Note que o uso das aspas, aqui, não é arbitrário, uma vez que, segundo o próprio curador “[...] o espaço de escrita discursiva curatorial é certamente outro quando comparado com os limites de uma folha de papel e a escrita de uma tese doutoral” (FONSECA, 2016). E, mais recentemente, complementa: “diferente da experiência virtual de escrever uma tese, organizar uma exposição se trata de um grande esforço coletivo em colocar ‘coisas’, objetos, um ao lado do outro” (FONSECA, 2019, p. 11), num complexo processo crítico de montagem a partir da justaposição de fragmentos a partir de suas diferenças, tensionando outros modos possíveis de narrar uma determinada memória, pautados no anacronismo e na polifonia.

que, sendo a rede um objeto presente em nossa memória coletiva e tão próximo à corporiedade de nossas experiências cotidianas, uma das questões centrais com a qual se confrontou durante a elaboração do projeto foi: como propor uma exposição sobre a rede sem que o público não pudesse se deitar nela?

Assim, visando equacionar interatividade, responsabilidade institucional e fluxo de visitação, optou-se por dispor no térreo, logo na entrada da exposição, um trabalho mais interativo, a instalação *Rede social* (2017-2019) (Figura 7), do coletivo de artistas carioca OPAVIVARÁ! – que se tratam de oito redes costuradas, onde o público pode subir, deitar, dormir, descansar, etc. E, ocupando o espaço do vão central do prédio (Figura 7), outras redes, com registros muito distintos, feitas tanto por indígenas quanto por associações de artesões do Brasil, ou, ainda, feitas por pessoas que passam pelo circuito da chamada arte contemporânea, permitindo que o público tivesse uma relação mais contemplativa e simbólica com as redes, do que propriamente de repouso do corpo.

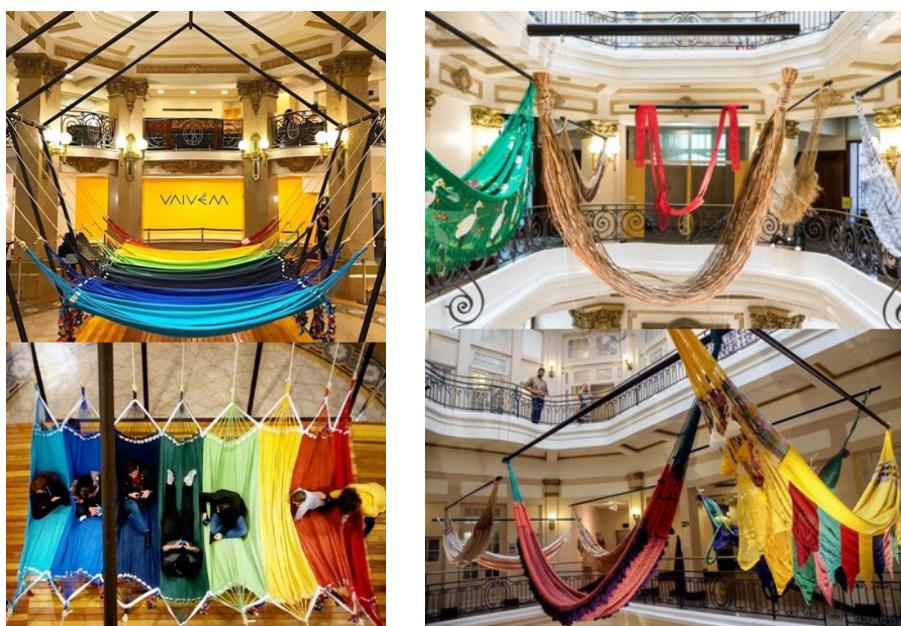


Figura 7. À direita: Coletivo OPAVIVARÁ!, *Rede social*. 2017. Objeto. Dimensões variáveis. Fotos: Arquivos do Coletivo OPAVIVARÁ (imagem de cima) & Centro Cultural Banco do Brasil (imagem de baixo). Fontes:

<<https://gramho.com/media/2048220595688322506>> & <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/o-que-fazer-no-distrito-federal/noticia/2019/09/03/as-redes-de-dormir-sao-tema-de-exposicao-no-ccbb-em-brasilia.ghtml>>. Acesso em 24 out. 2019. À esquerda: Vista do vão da exposição “Vaivém” (2019), CCBB São Paulo-SP. Fotos: Edson Kumasaka (imagem de cima) & portal XINHUA Português (imagem de baixo). Fontes: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/critica/vaivem-trata-da-cultura-brasileira-para-alem-da-arte/>> & <http://portuguese.xinhuanet.com/2019-06/03/c_138112051.htm>. Acesso em 24 out. 2019.

Embora a expografia de *Vaivém* (2019-2020) se constitua a partir de 6 núcleos¹⁶ temáticos, a exposição não é linear e, tampouco, visa segmentar a arte indígena contemporânea das obras de artistas não-indígenas; ou, ainda, segmentar os artistas europeus de artistas não-europeus, e isso graças à sua nítida atitude trans-histórica¹⁷ explorada pelo curador. Vale frisar, ainda, que apesar do projeto curatorial tender ao giro decolonial nas artes, essa exposição não pretende implodir a arte européia nem ignorar, por exemplo, as vozes de artistas indígenas. Mas, sim, alertar para a coexistência de diferentes pontos de vista sobre as redes, convidando o público a dissecar essas relações a partir de um complexo processo crítico de montagem-desmontagem-remontagem – de mistura temporal, mas, também, de narrativas e narradores, de tempos e narrações heterogêneas – cujo fluxo pressupõe aproximações, tangências, atritos e contaminações entre diferentes momentos históricos, linguagens e geografias do Brasil.

A atitude de Fonseca na mostra *Vaivém* (2019-2020) implica em uma tentativa, aos nossos olhos, extremamente bem sucedida, não só de tensionar a imagem como campo de explorações e descobertas – que recusa qualquer síntese conclusiva final, tão cara aos estereótipos e ao senso comum – como convida o próprio público à participação ativa e colaborativa neste processo. Uma forma de conhecimento a partir da imagem próxima ao que Deleuze & Guattari (1997) chamaram de “ciência nômade”, “excêntrica” ou “menor”. Com essa atitude, o curador nos lembra que, em última instância, ante a disseminação acrítica de imagens e discursos que endossam os estigmas nacionais em torno da cultura brasileira, cabe a nós seguirmos engajados na construção de análises que estranhem e perscrutem esses lugares-comuns, pois “[...] sem essa ação, não somos capazes de escrever novas narrativas identitárias para o futuro” (FONSECA, 2019, p.11).

A mostra caminha, portanto, muito mais no sentido de dar a ver a coexistência de diferentes perspectivas sobre a rede, levando o público ao estranhamento do óbvio e a perscrutação dos clichês ao redor das noções de

¹⁶ Resistências e permanências (núcleo que reúne obras de artistas contemporâneos indígenas e não-indígenas, cuja rede é tomada como símbolo e objeto ubíquo da cultura dos povos originários do Brasil); A rede como escultura, a escultura como rede (núcleo que tensiona as redes de dormir a partir da linguagem escultórica); Olhar para o outro, olhar para si (núcleo que intencionalmente coloca lado a lado os documentos e trabalhos de artistas históricos e viajantes, que registraram o cotidiano do Brasil durante a colonização; e trabalhos de artistas contemporâneos indígenas convidados a desconstruírem o olhar eurocêntrico dessas imagens a respeito de seus antepassados, propondo novas narrativas); Disseminações: entre o público e o privado (núcleo que apresenta as redes em atividades cotidianas do Brasil colonial, como mobiliário, meio de transporte e práticas funerárias, bem como os lugares que elas ocupam no Brasil contemporâneo); Modernidades: espaços para a preguiça (núcleo que exhibe trabalhos em que a rede é associada à preguiça, à fadiga do corpo e ao descanso, fruto da convergência entre trabalho braçal e calor tropical); e Invenções do Nordeste (núcleo que foram concentradas obras que aludem à mitologia, a respeito da relação entre as redes e esta região do país; além de trabalhos em que as redes emergem como símbolo de orgulho local devido, também sua importância para a economia da indústria têxtil).

¹⁷ A atitude trans-histórica a que me refiro perpassa o regime ético intrínseco ao pensamento histórico defendido por Michel Foucault. No âmbito do projeto foucaultiano de realização de uma história dos sistemas de pensamento, Foucault procurou ultrapassar a ideia de um sistema de pensamento como sendo um episódio na história das ideias para esclarecer processos que instauram novas formas de racionalidade, de técnica, de autonomia e de autoridade do saber. Tal atitude inoculou a abordagem da trans-historicidade como uma saída da história problematizada pelas análises históricas foucaultianas da década de 1970. Assim, a atitude trans-histórica, em Michel Foucault, opera o entrecruzamento metodológico, epistemológico e ético, a fim de instaurar a diferença na história, via descontinuidades, rupturas e reinvenção das determinações no curso do tempo presente. Visa-se, com isso, a construção e a criação de modos inéditos, metamorfoses e experimentações para além do que se encontra posto no interior das determinações históricas.

identidade brasileira a que as redes estiveram historicamente vinculadas – contribuindo para a inflexão da nossa própria memória coletiva.

4. Pós-texto

Isto posto, salta aos olhos, seja durante seja após a conferência “*Entre o cansaço e a preguiça: sobre corpos que tombam*”, do curador Raphael Fonseca, o estado de exaustão e de fadiga que continuamente atravessam nossos corpos. Corpos que, de um modo geral, parecem despencar ante os efeitos extenuantes das relações entre cotidiano, trabalho, cansaço e preguiça – os quais dificilmente conseguimos nos desvencilhar, e, pelo contrário, cada vez mais nos constituem via estratégias hegemônicas de gestão da vida na contemporaneidade.

Nesse sentido, a fala de Fonseca se configurou como ocasião oportuna para se refletir sobre como que o senso comum vinculados às representações iconográficas das redes (e/ou da cultura visual num sentido mais amplo) têm levado a construções discursivas, não raramente controversas, sobre o outro. Uma fala fundamental para se pensar o quanto que, não só a rede, como, também, a própria ideia de sono (ou de privilégio do descanso), é algo que pode ser rapidamente manipulado em favor da reificação de certos esteriótipos, originando discursos clichês sobre os corpos, sobre o Brasil e, portanto, sobre uma pretensa noção de identidade nacional brasileira.

Depreende-se, por fim, algumas pistas a respeito do modo singular como o curador vem desenvolvendo a capacidade de aliar o rigor da pesquisa comprometida “com um ‘ar do tempo’ mais profundo” (DELEUZE, 1992, p. 34) à uma prática curatorial cuja tendência declina do *boom* curatorial contemporâneo – instantâneo e gratuito – que, não raras vezes, só reafirma as mesmas coisas com outras palavras. Modo esse que, como é possível aferir nos interstícios dos casos aqui discutidos, oportunizou na ocasião de sua fala, a instauração de um espaço de inflexão sobre o que pode a prática curatorial quando esta excede as obviedades e caminha em direção à construção de alteridades mais que à reificação de consensos.

Referências

COSTA, Lúcio. XIII Trienal De Milão 1964 “Tempo Livre”, Pavilhão do Brasil: Riposatevi. In: COSTA, Lúcio. Registro de uma Vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 5. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

FONSECA, Raphael. 5 perguntas a Raphael Fonseca. [Entrevista cedida a] Gabriela Name, Gabriela Mureb e Zé Carlos Garcia. In: **Site Daniela Mane**: algumas palavras sobre cultura, Rio de Janeiro, 16 de mai. 2016. Disponível em: <<https://daniname.wordpress.com/2016/05/16/5-perguntas-para-raphael-fonseca/>>. Acesso em 06 jan. 2020.

ouvirouver ■ Uberlândia v. 17 n. 2 p. 507-522 jul. | dez. 2021

_____. Introdução. In: FONSECA, Raphael (org.). **Catálogo da exposição Vaivém**. São Paulo: Conceito, 2019.

_____. Texto curatorial da exposição Dorminhocos, Pierre Verger. In: FONSECA, Raphael (org.). **Catálogo da exposição Dorminhocos de Pierre Verger**. Rio de Janeiro: Tisara, 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

OITICICA, Hélio. Crelazer. In: **Catálogo da Exposição Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro, 1996.

Recebido em 10/11/2019 - Aprovado em 08/07/2021

Como citar:

ALVES, L. S. Poética do convite: residências artísticas como estratégia de resistência de artistas contemporâneas para criações em colaboração. *ouvirOUver*, v.17, n.2. p. 507-522. jul./dez. 2021. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n2a2021-51494>

522 ■



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.