

Mãos à obra: a invenção de Orlândia

Inventing Orlândia

HELENA EILERS

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro RJ, Brasil

RESUMO

Um parque de diversões para a arte. É com esta ideia que é inaugurada a exposição “Orlândia”, no Rio de Janeiro. Em uma casa que passava por reformas, construiu-se um laboratório de experimentações, uma mostra festiva efêmera e em constante transformação. Longe de seguir regras expositivas, “Orlândia” reuniu dezenas de artistas em torno do livre criar. Este artigo, busca contar a história da invenção desta mostra de arte, que viria, em seguida, a se desdobrar em outras duas edições, envolvendo cerca de 140 artistas. Mais do que a “Disneylândia dos artistas”, a “Orlândia” se relaciona com outras ações que aconteciam no período e que, juntas, se tonaram importantes meios de expansão do circuito alternativo de arte.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea, exposição, circuito alternativo.

ABSTRACT

An amusement park for art. Following this idea, the exhibition “Orlândia” was inaugurated, in Rio de Janeiro. In a house that was undergoing renovations, was built an experimentation laboratory, an ephemeral and festive exhibition. Far from following exhibition rules, “Orlândia” brought together dozens of artists. This article tells the story of the invention of this exhibition, which would then unfold into two other editions, involving around 140 artists. More than an “Artists’ Dineylândia”, Orlândia is related to other actions that took place in the period that, together, became important means of expansion of the independent art circuit.

KEYWORDS

Contemporary art, exhibition, alternative circuit.

1. Introdução

Sem paredes brancas, com poucas regras e nenhum incentivo financeiro, foi inaugurada em maio de 2001 a exposição “Orlândia”. Pensada e produzida pelos artistas Márcia X (1959-2005), Ricardo Ventura (1962-) e Bob N (1967-), teve como objetivo ser uma mostra sem burocracia, um território próprio para a experimentação. Realizada em um casarão que passava por reformas, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, apresentou obras nos mais diversos formatos e contou com artistas de diferentes gerações.

A “Orlândia” acontece num momento em que uma série de agenciamentos artísticos despontavam no Rio de Janeiro, nos quais os artistas passavam a explorar lugares fora dos museus e galerias, a gerir seus próprios espaços e a não depender necessariamente de aparatos institucionais. Fazem parte deste contexto ações como “Rés do Chão”, “Atrocidades Maravilhosas”, “Zona Franca”, o espaço “Agora/Capacete”, a “Galeria do Poste”, o “Rradial”, o “Hapax”, o “Imaginário Periférico”, entre outras. Mais do que um evento isolado, a “Orlândia” está integrada a esses projetos e agenciamentos propostos pelos artistas entre o final dos 1990 e o início dos anos 2000.

A criação de “Orlândia” vai se desdobrar em outros eventos nos anos seguintes: a “Nova Orlândia”, também em 2001, realizada no mesmo local, e a “Grande Orlândia”, em 2003, produzida em sobrados de São Cristóvão. Juntas, as exposições contaram com mais de 140 artistas e acabaram ganhando grande repercussão. Em 2007, também acontece a exposição “Associados”, uma espécie de edição extra de “Orlândia”, na mesma casa em Botafogo, mas com uma proposta diferente. Este artigo, todavia, irá trazer a história da primeira delas. Por se tratar de exposição que não teve praticamente nenhum registro oficial na época, o texto foi composto principalmente a partir de entrevistas e conversas com os artistas participantes, publicadas na íntegra na dissertação de mestrado de Eilers (2019).¹

A criação de “Orlândia” tem início em 2001, quando Ricardo Ventura, Márcia X e Carla Zaccagnini (1973-) perambulavam pelas ruas de Recife e avistaram no lixo um quadro antigo. A pintura, com ares de produção do século XIX, retratava uma brincadeira de cabra cega no salão de uma casa, o que remeteu a Ventura os antigos saraus que as pessoas realizam em suas moradias. Tal quadro acabou voltando com ele e Márcia X para o Rio de Janeiro e virando faísca para uma ideia posterior. Em poucos meses, foi parar na parede da casa que recebeu “Orlândia”, e a brincadeira de cabra cega passou a fazer parte do que viria a ser um “parque de diversões da arte”.

2. O espaço: de casa da família à “casa das musas”

Na Grécia Antiga, a “casa das musas” era chamada de *mouseion*, um templo dedicado a cada uma das nove musas, inspiradoras e protetoras da arte (FERNANDEZ, 1993, p. 27 apud GONÇALVES, 2004, p. 13)². Da palavra grega, deriva a latina *museum* que dá origem, por sua vez, à palavra museu. No Rio de Janeiro, entretanto, a “casa das musas”, que abrigou “Orlândia”, em quase nada lembrava um museu, tampouco as musas de lá se dedicavam à arte. No chamado “Palácio 53”, mulheres de carne e osso percorriam os salões e, em vez de um templo dedicado aos estudos e à devoção, como em territórios helênicos, as atividades da casa estavam no ramo da diversão adulta.

1 As fotos encontradas da exposição, assim como as matérias publicadas em jornais e revistas, também podem ser consultadas na referida dissertação.

2 São elas: Clio (história), Calíope (poesia épica), Euterpe (música), Melpômene (tragédia), Tália (comédia), Terpsícore (dança), Erato (poesia amorosa), Polímnia (hinos sacros) e Urânia (astronomia). Cf. Dicionário de Latim-português, Porto, Porto Editora, 1989, p. 748 apud GONÇALVES, 2004, p. 13.

Localizada na rua Jornalista Orlando Dantas, número 53, em Botafogo, o imóvel possuía uma área privilegiada: 450m² divididos entre dois andares, dois salões, garagem e dez quartos. A propriedade era pertencente à família de Ricardo Ventura. O local havia sido moradia do artista entre os três e os dezesseis anos de idade, quando a família decidiu se mudar para o bairro Humaitá. Com a mudança, o imóvel tornou-se um restaurante administrado pelo pai de Ventura, porém, ao não gerar o resultado esperado, foi repassado para um inquilino. Até ser recuperada pelos donos, em 2001, e receber duas edições das “Orlândias”, a casa abrigou negócios conturbados: inicialmente, um polêmico bar de choro e, mais tarde, a termas “Palácio 53”.

“Sovaco da Cobra” era o nome do bar que substituiu o restaurante do pai de Ventura. Ele era uma cópia descarada de um famoso estabelecimento de chorinho localizado na Penha, que se transformou num reduto de chorões, como Abel Ferreira, Dino Sete Cordas, Joel Nascimento, Maurício Carrilho, Zé da Velha e os irmãos Luciana e Raphael Rabello. Aproveitando-se da fama do bar da Penha, um ex-policia resolveu abrir outros três endereços, divulgando-os como os “Sovacos de Cobra” originais (ARAGÃO; FRIAS, 1977, p. 46).

Após o fechamento de todos os “Sovacos de Cobra” nos anos 1980, incluindo o original, o imóvel passa a abrigar um novo negócio: a termas “Palácio 53”. No ramo de “Restaurantes e Diversões LTDA”³, os vários quartos da casa receberam grandes espelhos e nos salões passaram a circular belas mulheres. Se antes o bar de samba aborrecia alguns chorões e jornalistas, dessa vez a família de Ventura também se incomodou com o rumo dado ao imóvel e iniciou uma disputa para retomá-lo. Com o imóvel desapropriado, foi iniciada uma reforma, com o objetivo de transformar a casa em clínica ou consultório médico (NAME, 2001, p. 4).

3. Orlândia: o parque de diversões da arte

Em maio de 2001, com a casa de Botafogo em obras, construiu-se uma exposição. Responsável por administrar a propriedade da família, Ventura decidiu realizar uma mostra rápida, se apropriando daquele ambiente em constante transformação. As reformas já aconteciam há cerca de oito meses, um labirinto de pequenos quartos e cabines havia sido construído para ser usado pelos frequentadores do “Palácio 53” e, agora, precisava ser destruído para receber os futuros inquilinos.

Os espelhos instalados no teto dessas acomodações, aos poucos, iam sendo retirados, e as paredes quebradas. Era preciso repensar aquele lugar para se transformar em um novo espaço. Juntamente com Bob N e Márcia X, Ventura passou a convidar alguns artistas para transformar o que era um canteiro de obra no que chamou de “laboratório de ações e interações” (ABREU, 2001, p. 3). O propósito, conforme explica, não era produzir um local adequado para a exposição, mas tirar partido do ambiente já existente e, nele, apresentar artistas e trabalhos considerados interessantes pelos três. Esse caráter livre e não burocrático foi destacado também por Márcia X, que contou que o objetivo era “realizar uma exposição rápida e dinâmica, eliminando todas as etapas de organização de uma mostra tradicional” (CONSTRUINDO, p. 33), além de demonstrar como as pessoas podem ocupar espaços inusitados com arte.

Não havia nenhum tipo de patrocínio para a exposição. O único dinheiro provinha da venda recente de uma obra de Ventura e da disposição do artista em arcar com gastos básicos para que a mostra pudesse sair do mundo das ideias e habitar a casa no bairro carioca. Por não contar com apoio financeiro para os participantes, a artista Elisa de Magalhães, que logo se tornou parte do grupo responsável pela produção, relata que os convites iniciais foram

3 Segundo consta na Inscrição Estadual do estabelecimento.

feitos de maneira um pouco constrangida, mas facilmente aceitos pelos artistas. Para ela, isso era sinal de uma grande demanda por um lugar como aquele (NAME, 2001, p. 4). Ela recorda que “as galerias tinham fechado, não tinha edital para nada, então, para escoar a produção era preciso fazer algo desse tipo. O sucesso da divulgação foi justamente esse, não ter espaço” (informação verbal)⁴.

Exposição é *exponere* – pôr para fora, entregar à sorte (GONÇALVES, 2004, p. 13). É na exposição, como afirma Cury (2005, p. 34), que o público tem acesso à poesia das coisas. E, naquele momento, havia muita poesia, mas as instituições não acompanhavam a velocidade dos passos e da ebulição poética contemporânea. Os artistas queriam se entregar à sorte, experimentar, mas, ao encontrar uma série de barreiras do circuito tradicional, buscavam abrir novos espaços, atuando de forma paralela. Sendo assim, como descreveu Márcia X, mesmo com as adversidades de um evento independente, o interesse dos artistas nas “Orlândias” foi surpreendente:

Não havia dinheiro para a produção, mas a grande maioria das instituições também não tem verba para gastar com artistas e arte, portanto, tínhamos a vantagem de não termos uma instituição para impor limites às propostas que surgiram. Outro ponto muito positivo foi a mistura de artistas de diversas cidades, gerações e linguagens. É por esse motivo que *Orlândia* e *Nova Orlândia* foram exposições tão vigorosas (X, 2002).

A “Orlândia” foi então inaugurada no dia 5 de maio de 2001 com 41 artistas⁵ apresentando instalações, performances, pinturas, fotografias e vídeos. O nome da exposição foi sugestão do artista Alex Hamburger, a pedido de Márcia X, que sabia da facilidade que seu companheiro de muitas obras tinha com as palavras. Orlando é a palavra-chave, une a especificidade do local, na Rua Orlando Dantas, com a cidade norte-americana de Orlando, a qual abriga a Disneylândia. Com um tom irônico, surge a “Orlândia”, um “parque de diversões da arte” (informação verbal)⁶ um território livre para a experimentação (NAME, 2001, p. 4).

4. A obra, as obras e a exposição

Durante a montagem de “Orlândia”, elementos encontrados na reforma serviram de ponto de partida para obras *site-specific* de alguns artistas. Resquícios do “Palácio 53” estavam na obra de Bob N, que se apropriou de um dos pôsteres antigos das termas, e de Marcos Chaves, que aproveitou os grandes espelhos lá deixados, criando uma atmosfera *voyerística* para a obra “Come and watch me”. Outros artistas como Ana Muglia (1951-), Cabelo (1967-) e Jarbas Lopes (1964-) escolheram partes da casa para fazer intervenções. Muglia, por exemplo, se apropriou do estado em que se encontrava o imóvel e associou às suas histórias para criar a obra “Palco”. Segundo a artista:

4 Entrevista concedida por Elisa de Magalhães na casa da artista, Rio de Janeiro, em 8 de maio de 2018.

5 Como o número de participantes das três edições de “Orlândia” divergia, dependendo do local onde estava publicado, para chegar à lista de artistas foram consideradas matérias de jornal publicadas, listas com os participantes divulgadas em diversos meios e a revisão desses nomes pelos participantes. Participaram da exposição: Aimerê César, Alex Hamburger, Alexandre Dacosta, Ana Holck, Ana Muglia, Analu Cunha, André Costa, Anna Bella Geiger, Bel Barcellos, Bob N, Brigida Baltar, Cabelo, Camila Rocha, Carla Zaccagnini, Claudia Bakker, Claudia Pape, Cláudia Saldanha, Duchá, Elisa de Magalhães, Fábio Carvalho, Felipe Lacerda, Guga Ferraz, Jarbas Lopes, João Magalhães, João Modé, Keila Costa (colab.), Laura Lima, Luiz Alphonsus, Márcia X, Marco Veloso, Marcos Chaves, Mauro Bellagamba, Miguel Pachá, Patrícia Kunst Canetti, Paulo Jares, Raul Mourão, Ricardo Basbaum, Ricardo Becker, Ricardo Ventura, Rodrigo Cardoso, Suely Farhi, Xico Chaves.

6 Entrevista concedida por Alex Hamburger, na casa do artista, Rio de Janeiro, em 27 de setembro de 2018.

Ao visitar a casa me senti totalmente inserida naquele contexto e optei por interferir em uma das paredes com a qual mais identificava o meu trabalho, não somente pelos elementos estruturais, mas também pelo seu formato retangular. Estes foram dados determinantes para eu trabalhar considerando um plano pictórico e, em seguida, associar este espaço ao tempo em que a casa serviu como bar e show. O título Palco foi inevitável (MUGLIA, 2019 apud EILERS, 2019, p. 85, v.2).



Figura 1 - João Modé, sem título, 2001, intervenção em “Orlândia”, parede descascada, prego, cabos elétricos, lâmpada e fio de veludo, aproximadamente 150 x 280cm. Arquivo do artista.

Figura 2 - Ana Muglia, “O Palco”, 2001, intervenção sobre parede, tamanhos variáveis. Foto: Wilton Montenegro.

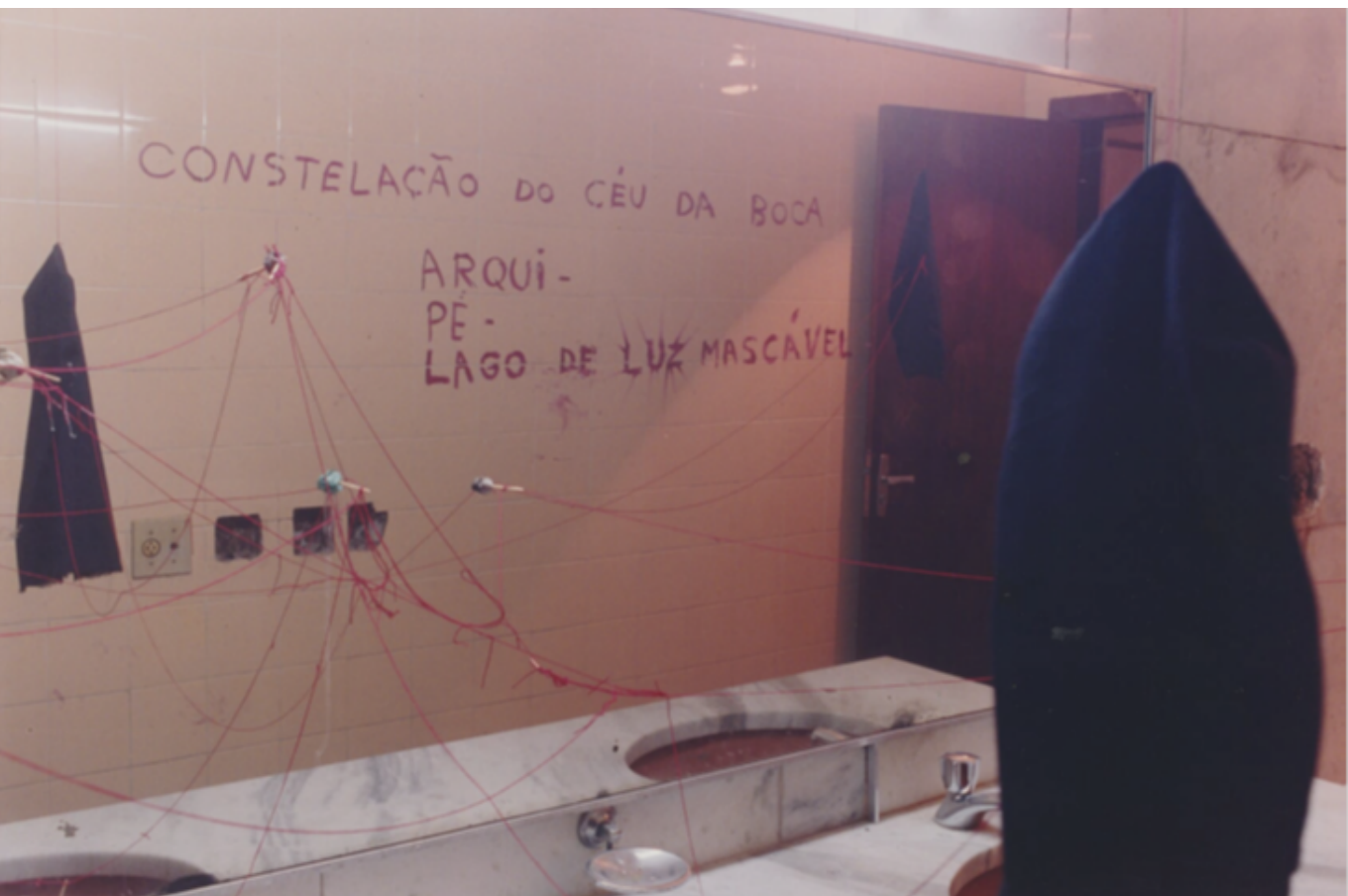


Figura 3 – Cabelo, (sem título), 2001, instalação, tecido, palitos de fósforo, fogo, goma de mascar, linha de lã, ladrilho, batom, vidro, espelho e corpo humano. Foto: Wilton Montenegro.

João Modé (1961-), que já vinha descascando as paredes do seu ateliê para descobrir a história por trás de diferentes camadas de tinta, repetiu a intervenção nas paredes de “Orlândia”. A sujeira de diversas cores depositada no chão, fruto da raspagem, trazia para o presente um pouco do passado daquela casa cheia de histórias. Camadas de tempo eram expostas e se transformavam em pó. No mesmo cômodo, que um dia pertenceu ao escritório da família, Ricardo Ventura inseriu a instalação “Paisagem Cósmica”, produzida com objetos de cobre. O quarto em que, antigamente, guardava seus brinquedos, recebeu os trabalhos de Bené Fontelles (1953-), Tatiana Martins de Mello (19??-) e Ricardo Basbaum (1961-).

Na casa de Botafogo que abrigou a “Orlândia” não existia nenhuma preocupação formal com a exposição. Cada artista se responsabilizava pela sua montagem, escolhia a obra que gostaria de apresentar e o local onde iria expor. Não houve estudo de iluminação, texto expositivo, catálogo ou convite formal. As obras não contavam com etiquetas, contendo nome do artista ou outras informações. Durante as duas semanas em que a exposição esteve em cartaz, a reforma da casa continuou acontecendo, mesmo que de maneira mais lenta, criando um ambiente que em nada se assemelhava ao clima asséptico dos museus e galerias. Poeira e gesso se misturavam às obras, e os cômodos que recebiam a exposição seguiam aos poucos se transformando. O texto crítico não existia, no máximo, pode-se considerar o poema de Alex Hamburger criado para a primeira “Orlândia”⁷ como uma comunicação que dava o tom da exposição.

O material de divulgação ficou por conta do artista Walter Guerra (1954-), que tinha um escritório de *design* na época e se ofereceu para contribuir com a iniciativa. O artista fez um site com imagens e informações sobre as obras e os participantes, além de produzir cartões-postais divulgando a mostra e o endereço do site⁸. A maior parte das fotos publicadas na plataforma on-line foi feita por Guerra, algumas por Wilton Montenegro, artista responsável por grande parte das fotos produzidas nas três exposições, e outras, ainda, enviadas pelos artistas. O restante da divulgação ficou por conta de Elisa de Magalhães, que tem formação em jornalismo e fez contato com profissionais do “Jornal do Brasil”, de “O Globo”, “Veja”, entre outros veículos e portais on-line. Não é à toa que, no “Jornal do Brasil” e em “O Globo”, matérias anunciavam a abertura dessa exposição que, de maneira quase “mambembe”, questionava o circuito de arte (ABREU, 2001, p. 3).

Quanto à curadoria, é difícil afirmar que ela não aconteceu em sua totalidade, pois houve uma seleção dos artistas seguindo determinados critérios, entretanto, ela se deu num sentido extremamente amplo da prática. A ideia inicial de Ricardo Ventura e de Márcia X era chamar pessoas próximas, que trabalhassem com técnicas diversificadas e que estivessem em diferentes etapas profissionais, incluindo desde artistas novatos àqueles mais experientes. Com esse objetivo, conversaram com Bob N, que tinha uma proximidade maior com artistas mais novos, para que ele convidasse pessoas da nova geração, que ainda estavam na faculdade ou que recentemente tivessem saído dela. Márcia e Ricardo seguiram com os demais convites. Por não ter nenhuma verba disponível para auxiliar os artistas na produção ou transporte e por se tratar de um local não convencional, não havia garantia de retorno financeiro da exposição, nem era essa a intenção principal. A afinidade e a vontade de estar junto, de fazer acontecer e apresentar novas propostas, era essencial, tanto para que o convite fosse feito como aceito pelo outro artista.

7 Nesta pesquisa foi encontrado apenas o poema escrito para a “Grande Orlândia”.

8 Hoje fora do ar.

Ricardo Ventura explica que, apesar das escolhas terem sido feitas seguindo os critérios da afinidade e da diversidade, no final, o resultado foi ainda mais livre e inesperado, pois muitos artistas aproveitaram o clima de construção da casa para testar formatos com os quais não costumavam trabalhar. Assim, pessoas que haviam sido selecionadas para expor pintura, acabaram apresentando videoinstalações, outros que, geralmente, trabalhavam com escultura, preferiram fazer performance, e assim por diante. Não houve nenhum tipo de restrição ou questionamento sobre o quê ou onde seria apresentado, os artistas convidados tinham liberdade para escolher os lugares que desejassem (algumas vezes esses eram sugeridos, mas não impostos), e inserir a obra que quisessem. Fábio Carvalho (1965-), que participou da “Nova Orllândia” e depois da “Grande Orllândia”, destaca esse ambiente de experimentação e integração:

o clima de montagem, quase de construção [...] era muito estimulante. Eu era ainda um artista jovem, e estar ali, lado a lado com alguns nomes de peso, lembro claramente que era muito excitante/estimulante para mim, me senti reconhecido, me senti aceito. O que mais lembro era o clima de experimentação que vários artistas aproveitaram para mais que apresentar obras prontas e fechadas, mostrar processos, performances que dependiam de feedback ou propostas de obras que eram executadas pelo público (CARVALHO, 2019 apud EILERS, 2019, p. 119, v.2).

“Orllândia” contou com dezenas de artistas, envolvendo desde aqueles que tinham uma trajetória consolidada, como Anna Bella Geiger (1933-) e Luiz Alphonsus (1948-), a artistas de uma nova geração. Ducha (1977-), por exemplo, que participou da “Orllândia”, acredita que o resultado dessa “seleção” foi uma mostra completamente heterogênea, “um grande caleidoscópio, sem pretensão nenhuma de um recorte curatorial consistente.” (Ducha, apud EILERS, 2019, 112). A performance de Ducha, na ocasião, consistia em tomar um remédio psiquiátrico muito forte e ficar dormindo em frente à porta de entrada da casa de Botafogo, fazendo com que os artistas e o público tivessem que passar por aquele corpo imóvel para entrar na exposição. Alguns relatos mencionam que, em determinado momento, havia velas próximas a ele, remetendo a um funeral. A inserção dessas, porém, não foi planejada pelo artista:

As velas com certeza não fazem parte da minha ideia originalmente, mas isso não quer dizer que tenha problema algum o fato de outras pessoas terem interferido, até por que como eu estava praticamente inconsciente não tinha como reagir, nem tinha delegado a ninguém a tarefa de proteger a mim ou a obra. (Ducha, apud EILERS, 2019, p.113, v.2)

A artista Suely Farhi (1957-) relata algumas performances que aconteceram na primeira edição do evento e que ajudam a dimensionar a liberdade de experimentação da “Orlândia”:

Festa rolando, o Alex Hamburger numa cabine de vidro na frente da casa, performando a noite inteira, de repente, o Aimberê Cesar – totalmente nu com um penico de ágata branca na mão – vai até as marcas dos minicubículos⁹, coloca o penico no chão, senta em cima e fica ali até cagar. Logo depois embrulhou a sua “obra” em filme de p.v.c. e a deixou exposta. A dupla Paula e Gabriela jogava melancias uma na outra com direito a resvaladas para quem ia assistir (FARHI, 2019 apud EILERS, 2019, p. 174).

Tunga (1952-2016) era um desses que assistia à guerra de melancia. Contam Elisa de Magalhães e Wilton Montenegro (informação verbal)¹⁰ que o artista vestia um terno lilás de veludo de um estilista famoso. Em meio a pedaços de melancia, ele interagira com a obra, se esfregava e saiu de lá todo sujo. Foi nesse momento que os organizadores concordaram que seria conveniente convidá-lo para uma próxima edição. Meses depois, Tunga montava sua instauração na “Nova Orlândia”. Foi também na “Orlândia” que Márcia X apresentou pela primeira vez a performance “Pancake” (2001), que se transformou em um dos marcos da trajetória da artista e foi reexibida em diversas ocasiões. Só entre 2001 e 2002, Márcia repetiu o gesto de se jogar uma dúzia de latas de leite condensado e peneirar sacos de confeito sobre a cabeça, pelo menos seis vezes, incluído o “Panorama da Arte Brasileira”, no MAM/SP, a “Bienal do Mercosul” e o “Panorama da Arte Brasileira”, no MAM/BA (X, 2002).

9 Quando a casa era utilizada como termas, foram construídos pequenos ambientes onde aconteciam os encontros sexuais.

10 Entrevista concedida por Elisa Magalhães e Wilton Montenegro, na casa da artista, Rio de Janeiro, em 8 de maio de 2018.



Figura 4 - Márcia X, “Pancake”, 2001, Performance. Fotos: Wilton Montenegro

Figura 5 (próxima página) - Analu Cunha, 2001, “Alice não mora mais aqui”, instalação, tamanhos variáveis.
Foto: Wilton Montenegro



Entretanto, a liberdade, muitas vezes, ultrapassava o limite que a estrutura e a verba comportavam, se tornando um grande risco. “Ser babá de doidão para mim foi a pior parte”, lembra Ricardo Ventura, se referindo a episódios que podiam causar acidentes, como artistas subindo as escadas na garupa um do outro, ou um caso específico, em que determinado poeta colocou diversas garrafas de vidro quebradas próximas à escada e não queria deixar o caseiro varrer, pois afirma ser aquilo também arte. Ricardo, que teve que intervir, ainda precisava esclarecer que não se tratava de censura à arte, mas de evitar um grande risco às demais pessoas que circulavam pelo evento. Além disso, a casa não tinha nenhum tipo de autorização, seja da prefeitura, da polícia ou dos bombeiros, o que tornava ainda mais imprudente aceitar determinadas situações. Ideias extraordinárias de intervenção na estrutura do local também costumavam surgir e precisavam ser vetadas, inclusive devido à pouca verba que as exposições dispndiam. Como narra o artista,

essa história desses riscos, ou que o artista pensa “posso tudo” é bem complicado. O cara acha que pode chegar e detonar a casa, “porque é a arte contemporânea”. Está bom, mas eu não posso pegar

e falar "vou destruir essa parede, botar essa laje abaixo", a não ser que tenha uma estrutura de bial (informação verbal)¹¹ (apud EILERS, 2019, p. 160).

As regras, entretanto, não iam muito além daquelas que não colocassem em risco o imóvel e a vida das pessoas. Numa exposição que sempre virava festa, gerando problemas com parte da vizinhança devido ao barulho, as obras se atravessavam, os convidados se amontoavam, e muitos pequenos eventos aconteciam ao mesmo tempo. Era uma casa lotada de pessoas, obras e restos de construção. Se de certa forma um museu emoldura o que é arte, a casa embaralhava. Um acidente de Ventura junto a um vidro recém-instalado, por exemplo foi confundido com performance¹². Também sacos de cimento e material de construção viraram, sem querer, instalações. A mistura entre obra artística e construção civil era tanta, que funcionários que faziam a reforma, de maneira espontânea, recebiam o público que ia visitar a mostra durante a semana, levando-o para um *tour* pela casa nos dias que decorreram da abertura da exposição.

5. Mãos à obra

A "Orlândia" encerra no dia 27 de maio de 2001, duas semanas após a inauguração. Uma exposição rápida, efêmera, feita de muitas festas e encontros. Uma exposição viva, que ao longo dos dias se modificava, respirava. Uma brecha no circuito da arte, uma porta aberta em uma casa em construção. A "Orlândia", em Botafogo, pode ter sido a primeira edição de uma sequência que ainda viria a ser realizada, mas não foi a ação pioneira ou a última dentro de um circuito que se articulava. Fez parte dessa série de propostas vindas dos artistas, que articulavam, se comunicavam e se atravessavam.

Ao falar das "Orlândias", talvez seja possível pensar exposições *afetivistas*, tomando emprestado o manifesto de Brian Holmes (2008). Nele, o autor afirma que a motivação de uma ação artística não está apenas no resultado estético das exposições, mas, sim, na busca por oportunidades de coexistência. Partindo da escala da intimidade, procura-se expandir territórios por meio da união e, a partir do gesto, do estar junto, multiplicar essa expansão pela força da expressão de um trabalho coletivo temporário. Ao falar sobre o afetivismo, Holmes se refere a "uma forma talvez de ativismo ou simplesmente de abrir espaço". Esta disposição ao estar, fazer e pensar coletivamente foi a engrenagem que tornou viável a realização das "Orlândias", eventos que, por alguns artistas, foram compreendidos como uma forma de resistência; por outros, simplesmente como uma maneira de agir fazendo¹³. A escolha dos artistas em realizar essa exposição se baseou na vontade de fazer emergir novos territórios afetivos, de fortalecer e cultivar esse circuito da arte, imbricado em território maior, onde alguns acessos pareciam interditados.

Também é possível fazer uma leitura desses eventos a partir da proposta de *contraexposição*, de Michelle Sommer, exposições que questionam o modelo estável expositivo e quebram os códigos que fazem com que uma

11 Entrevista concedida por Ricardo Ventura, na casa do artista, Rio de Janeiro, em 15 de junho de 2019.

12 Em conversa realizada na casa do artista, Ventura conta que, pouco antes da abertura da exposição, a equipe que realizava as obras no imóvel havia instalado um vidro em um local por onde o artista costumava passar para se deslocar. Não sabendo, ele acabou se chocando com a vidraça, e foi quando alguns dos convidados pensaram que se tratava de uma performance.

13 "Não sei se se pode falar de um espaço de resistência, acho que era mais uma simples necessidade de mostrar o trabalho, uma necessidade real de produzir e mostrar o trabalho que a gente achava importante. E a crença de que isso era possível sem uma instituição, sem um patrocínio. A crença de que, se a gente fizesse junto, estava feito." (ZACCAGNINI, 2018 apud EILERS, 2019, p. 99).

exposição de arte seja facilmente identificada como tal. As contraexposições são eventos experimentais, geralmente de curta duração, que:

tomam lugares não imediatamente reconhecíveis como lugar da arte, para a experimentação direta de investigação, produção, apresentação e documentação de proposições curatoriais e artísticas em plena conexão com o espaço expositivo (SOMMER, 2016, p. 124).

Nelas, o experimentar é destinado não só aos artistas, mas também aos receptores, que usufruem de uma liberdade maior do que as vivenciadas em espaços institucionais ou convencionais. As regras são relativizadas em diversos âmbitos do experimentar. Como descreve Sommer:

Contraexposições são exposições fenomenológicas vivas e ativas, onde o código dos “nãos” – não toque, não sinta, não beba, não coma –, até então imposto pelas paredes brancas ou de vidro do *topos* expositivo institucional, dá lugar à vivência do espaço que está momentaneamente apropriado, no lugar não reconhecido para a exposição de arte, com paredes sujas e em demolição, onde o piso está em obras ou é faltante (SOMMER, 2016, p. 136).

Importante notar que as contraexposições, segundo a tese de Sommer, não estão posicionadas fora do grande espectro das exposições, mas seguem sendo uma mostra voltada para a arte, para os diferentes públicos e com diferentes formatos, distintos, todavia, do modelo clássico hegemônico da arte. Elas não se referem apenas a um novo formato expositivo ou ao fato único de acontecerem fora do ambiente tradicional. Não existe um manual da contraexposição; são operações que através de diferentes modos de fazer, buscam alternativas para a realização, seja através de uma ação coletiva ou uma “ação de guerrilha”. As contraexposições são exposições que jogam com o que se tem, no território que existe, buscando fugir de regras e propostas que viraram fórmulas.

Na obra “Salir de la exposición (Si es que alguna vez habíamos entreado)”, Martí Manen aponta para as diversas propostas que surgem com o intuito de apresentar a criação artística para o público num modelo fora dos limites das exposições clássicas. Com formatos diversos, esses eventos podem acontecer em lugares não museísticos, envolver comida, festa, conversas, música, entre outros. Como afirma o autor:

Se as paredes brancas obrigam a um rito específico, eliminemos o branco e permitamos sujeira, se a iluminação buscava ressaltar o objeto como base e resultado artístico, “esqueçamos” a iluminação para oferecer outro tipo de contato. Se a informação textual, como uma mensagem escrita e imóvel em uma parede, era uma evidência da verticalidade nas relações de poder, pensemos em outras vias de comunicação (MANEN, 2012, p. 16-17).

A “Orlândia” nasce assim, com esse chamado de “mãos à obra” aos artistas interessados. Em meio a paredes sujas e descascadas, projeta um espaço de construção e desconstrução. Uma Disneylândia da arte, como pensou Alex Hamburger, mas fugaz como um parquinho precário de cidade pequena, que quando vai embora da cidade, todos esperam ansiosos retornar. Meses mais tarde, retornou.

Referências

- ABREU, Gilberto. Canteiro literal de obras. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 5 maio 2001.
- ARAGÃO, Diana.; FRIAS, Lena. Com sotaque de Gíria. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 46, set. 1977.
- CONSTRUINDO com Arte. Matutina. **Caderno Rio Show**. Rio de Janeiro, p. 33, 4 maio 2001.
- CURY, Marília Xavier. **Exposição** - Concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.
- EILERS, Helena Wilhelm. **Orlândias**: Táticas para abertura de brechas e deslocamentos no circuito institucional. Rio de Janeiro: UFRJ, 2019. 2 Volumes. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ), Rio de Janeiro, 2019.
- GONÇALVES, Lisbeth R. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Edusp, 2004.
- HOLMES, Brian. Manifesto Afetivista. **Vocabpol**, 2008. Tradução: Luciane Briotto. Disponível em: <http://vocabpol.cristinaribas.org/manifesto-afetivista/>. Acesso em: 31 jul. 2019.
- MANEN, M. **Salir de la exposición**: (si es que alguna vez habíamos entrado). Bilbao: Consonni, 2012.
- NAME, Daniela. Casa em Botafogo vira Orlândia, um território livre para experimentação. **O Globo**, p. 4, 5 maio 2001.
- SEM TÍTULO. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 4 maio 2001, Caderno Programa, p. 34.
- SOMMER, M. F. **Teoria (provisória) das exposições contemporâneas**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016. 250f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS), Porto Alegre, 2016.
- X, Márcia. Panorama da Arte Brasileira. **Márcia X**, 2002. Disponível em: <http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=13>>. Acesso em: 30 jun 2021.

Sobre a autora

Helena Wilhelm Eilers é doutoranda em Artes Visuais (linha História e Crítica da Arte) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Artes Visuais (linha História e Crítica da Arte) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ. Especialista em Jornalismo Cultural pela Fundação Armando Álvares Penteado (2016). Possui bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2012). Tem interesse na pesquisa sobre circuitos alternativos de arte, arte brasileira e latino-americana, filosofia da arte, estética e historiografia. Profissionalmente, atua como curadora independente e jornalista. Também tem experiência na produção de exposições, na elaboração de textos expositivos e de artistas.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/4295278197500212>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3353-985X>

Recebido em: 01-07-2021 / Aprovado em: 07-10-2021

Como citar

Eilers, Helena Wilhelm (2021). Mãos à obra: a invenção de Orlândia. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.2, p. 403-417, jul./dez. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n2-2021-62126>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.