



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

DÓRIS KAROLINE ROCHA DA COSTA

ARTIVISMO AMBIENTALISTA NO BRASIL:

A luta pela conservação e distribuição da água nas ações do Movimento Artistas Pela
Natureza coordenadas por Bené Fonteles

Belém

2024

DÓRIS KAROLINE ROCHA DA COSTA

ARTIVISMO AMBIENTALISTA NO BRASIL:

A luta pela conservação e distribuição da água nas ações do Movimento Artistas Pela
Natureza coordenadas por Bené Fonteles

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação
em Artes da Universidade Federal do Pará como
requisito parcial para obtenção do título de Mestre em
Artes.

Orientador: Prof. Dr. Sávio Luis Stoco.

Linha de Pesquisa: Memória, Histórias e Educação em
Artes.

Belém

2024

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

C837a COSTA, DÓRIS KAROLINE ROCHA DA.
ARTIVISMO AMBIENTALISTA NO BRASIL : A luta pela
conservação e distribuição da água nas ações do Movimento
Artistas Pela Natureza coordenadas por Bené Fonteles / DÓRIS
KAROLINE ROCHA DA COSTA. — 2024.
228 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Sávio Luis Stoco
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em
Artes, Belém, 2024.

1. Arte ativista. 2. Bené Fonteles. 3. Arte brasileira. 4. Arte
contemporânea. 5. Movimento Artistas Pela Natureza. I.
Título.

CDD 701.180981



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO
PARÁ.

Aos sete (07) dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e quatro (2024), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência do orientador professor doutor Sávio Luís Stoco, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Dóris Karoline Rocha da Costa, intitulada: **ARTIVISMO AMBIENTALISTA NO BRASIL: A luta pela conservação e distribuição da água nas ações do Movimento Artistas Pela Natureza coordenadas por Bené Fonteles**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Sávio Luís Stoco (Presidente); José Afonso Medeiros Souza (Examinador Interno); Marisa de Oliveira Mokarzel (Examinador Externo à Instituição); Rosane Kaminski (Examinador Externo à Instituição); Hosana Celeste Oliveira (Examinador Interno - suplente). Dando início aos trabalhos, o professor Sávio Luís Stoco, passou a palavra à mestranda, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões.

Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em reprovação () aprovação (X)

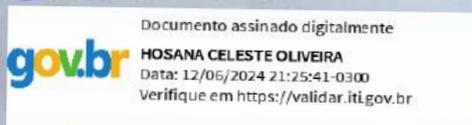
A banca destaca a qualidade da pesquisa, a relevância para o campo da História da Arte Brasileira e recomenda a publicação mediante revisões sugeridas

A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor Sávio Luís Stoco agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 07 de junho de 2024.

Sávio Luís Stoco (Presidente)

Sávio Luís Stoco

Hosana Celeste Oliveira (Examinador Interno)

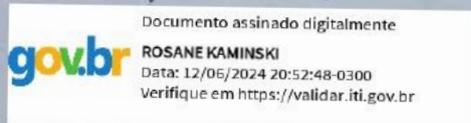


José Afonso Medeiros Souza (Examinador Interno)

José Afonso Medeiros Souza

Marisa de Oliveira Mokarzel (Examinador Externo)

Rosane Kaminski (Examinador Externo)



Dóris Karoline Rocha da Costa (discente)

Dóris Karoline Rocha da Costa

Dedico esta pesquisa a todas as professoras e professores que passaram por minha vida e me ensinaram a amar profundamente o ato de aprender.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus mais velhos: vovó, vovô, mamãe, dinda e Alan, pois me receberam no mundo e me ensinaram o quanto a escola é importante, antes mesmo de eu ter nascido a vovó disse para o vovô: “a gente vai morar aqui na Cremação porque aqui é o caminho da universidade”. Hoje, sou a primeira de nós a ter um mestrado, sem vocês isso não seria possível ou imaginável. Sem vocês eu não seria nada, obrigada por gerarem em mim o sentido de coletividade, de consciência de classe, de resistência! Por serem uma rede de apoio em infinitos sentidos, me sinto segura no mundo por ter vocês! Todo meu amor a vocês!

Agradeço ao Ival, meu companheiro, melhor amigo, minha família. Há oito anos decidi estudar artes visuais e ele foi um dos únicos que me apoiaram a seguir, sem teu apoio certamente o caminho teria sido mais doloroso e incerto. Ao longo do mestrado, foi a pessoa que mais segurou meus problemas comigo, me ajudou desde lavar uma roupa até ler minha dissertação. Como ele, não há igual no mundo, tenho sorte de tê-lo ao meu lado. Obrigada por ser um companheiro de pesquisa, por todas as trocas intelectuais e leitura ativa da minha pesquisa.

Agradeço ao Sávio Stoco, meu orientador: obrigada por toda orientação, os caminhos indicados pelo senhor sempre me engrandecem como pesquisadora. Obrigada pela generosidade de me ensinar com paciência e confiança a pesquisar. Obrigada por me fazer sentir confortável de dizer que não entendi algo e pedir para explicar novamente, isso não é comum.

Agradeço aos professores Afonso Medeiros e Rosane Kaminski, que contribuíram para a composição desta pesquisa na qualificação. Os direcionamentos dados a partir da qualificação foram essenciais para a finalização da dissertação.

Agradeço a CAPES, por fomentar esta pesquisa.

Agradeço aos amigos que conheci durante o mestrado! Amei dividir esta etapa com vocês e conhecer pesquisas incríveis como as suas. Ao longo do processo de escrita e das disciplinas, muitas vezes o sentimento é de solidão, porém esse sentimento se tornou bem pequeno ao dividir com vocês as “piras”, obrigada por tornarem tudo mais leve: Danilo, Nícia, Naiara, Paola e Yasmim! Sobretudo, agradeço a amizade cultivada com minhas *Gurls PPG*, Paola e Yas, que nesse processo dividiram comigo desde os momentos de doenças físicas e mentais, até momentos de cafezinhos superfaturados e artigos juntas; sei que vamos continuar dividindo esses momentos mesmo ao final disso tudo. Um especial agradecimento à Paola e ao

Roney, não só pela alegre companhia dos sábados à noite, mas também pela cadeira confortável que me permitiu terminar de escrever a dissertação de forma saudável. Agradeço à Rosilene, que também me acompanhou, sempre me dando muita força e torcendo por mim. Obrigada por serem uma rede de apoio e de amizade!

Agradeço a minhas amigas que me incentivaram e me apoiaram para ingressar no mestrado Mylena e Laís, a escuta, as risadas e o apoio emocional de vocês me deu forças em momentos difíceis, em todos os problemas que acontecem paralelo ao mestrado. À Kerssya, por ter me feito rir em momentos de tanta tensão, com figurinhas de macaco e conversas sobre cabelo.

Agradeço a minha psicóloga, Karyny, que me ajudou a lidar com a TAG e a entender como esta pesquisa diz muito sobre quem eu sou e quero ser. Lembrar nas sessões o quanto eu gostava de ir à escola para aprender e como isso hoje se manifesta em toda pequena coisa que encontro sobre meu objeto. Sem você eu teria surtado (muito mais).

Agradeço aos professores das disciplinas metodológicas, que tanto me ajudaram a desbastar o objeto de pesquisa, fazendo toda diferença na minha formação: Hosana Celeste, Francisco Smith e Denis Bezerra, agradeço por vocês terem passado pela minha trajetória. Agradeço à Larissa Lima, bibliotecária do PPGARTES, por tantas instruções de ABNT, sempre explicando com muita paciência e gentileza o que e como fazer.

Agradeço a Bené Fonteles, que contribuiu muito com esta pesquisa disponibilizando seu tempo e diversos materiais documentais fundamentais na construção da dissertação. Agradeço à Adriana Palma, que visitou Bené e mandou fotos e informações para que eu pudesse colocar na dissertação e à Rosana Gonçalves que compartilhou comigo tantos materiais acerca de Bené e do Movimento Artistas Pela Natureza. Agradeço à Marlene Almeida e ao José Quadros, que também se colocaram à disposição no envio de informações e documentos fundamentais relacionados ao objeto de pesquisa.

Por fim, não poderia deixar de agradecer a Deus e a toda espiritualidade amiga que me auxiliou em cada momento, me mantendo sã e saudável o suficiente para continuar a cada dia. Aos meus guias e mentor espiritual: obrigada por tudo! Aos trabalhadores espirituais da Casa do Caminho, obrigada! Obrigada Nazinha!

Boa parte das imagens pode não “valer mil palavras”, mas por vezes essas imagens podem operar paralelamente aos textos retóricos e às densas barreiras da desinformação, abalando opiniões enraizadas. *A arte é o elemento decisivo em muitos jogos já decididos* (Lippard, 2021, p. 465).

RESUMO

COSTA, Dóris Karoline Rocha da Costa. **Artivismo ambientalista no Brasil: A luta pela conservação e distribuição da água nas ações do Movimento Artistas Pela Natureza coordenadas por Bené Fonteles**¹. 2024. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2024.

Esta pesquisa aborda as intervenções artísticas do Movimento Artistas Pela Natureza (MAPN), fundado e liderado por Bené Fonteles, investigando sua singularidade no cenário brasileiro, a partir da temática do artivismo ambientalista. As contribuições da pesquisa incluem a ampliação do entendimento na História da Arte do artista paraense Bené Fonteles e do Movimento Artistas Pela Natureza no escopo do artivismo no Brasil. Os objetivos da pesquisa se concentram em compreender as características particulares do artivismo do MAPN, explorando ações específicas voltadas para a conservação e distribuição da água no Brasil, como *Encontro das águas I e II*. Os objetivos específicos incluem a definição dos conceitos e modos de operação de arte ativista, o exame do contexto da trajetória do artista e do MAPN em relação às intervenções selecionadas, a coleta de dados visuais e descritivos das intervenções e a análise textual e contextual das mesmas. Para alcançar esses objetivos, a pesquisa adota uma metodologia híbrida que combina a História Cultural da Arte com a Cultura Visual. Isso envolve revisão bibliográfica, análise contextual, pesquisa documental em acervos e hemerotecas, bem como análise dos eventos a partir de uma perspectiva da cultura visual.

Palavras-chave: Arte ativista. Bené Fonteles. Arte brasileira. Arte contemporânea. Movimento Artistas Pela Natureza.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

ABSTRACT

This research addresses the artistic interventions of the Movimento Artistas Pela Natureza (MAPN), founded and led by Bené Fonteles, investigating its uniqueness in the Brazilian scene, having as its starting point the theme of environmental activism. The contributions of this research include expanding the understanding of the Art History involving the Pará born artist Bené Fonteles and the Movimento Artistas Pela Natureza in the scope of activism in Brazil. This research objectives focus on understanding the particular characteristics of MAPN's activism, exploring specific actions aimed at the conservation and distribution of water in Brazil, such as Encontro das Águas I and II. Specific objectives include the definition of the concepts and modes of operation of activist art, the examination of the context of the artist's and MAPN's trajectory concerning the selected interventions, the collection of visual and descriptive data from the interventions, and the textual and contextual analysis of them. To achieve these objectives, this research adopts a hybrid methodology that combines the Cultural History of Art with Visual Culture. This involves bibliographical review, contextual analysis, documentary research in collections and newspaper libraries, as well as analysis of events from a visual culture perspective.

Keywords: Activist art. Bené Fonteles. Brazilian art. Contemporary Art. Movimento Artistas Pela Natureza.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Montagem de fotografias da Orla da cidade de Bragança.....	59
Imagem 2 – Fotografia de <i>Mito da criação do mundo</i> , 1990, São Paulo. Farinha do Pará, sapo de cerâmica da etnia indígena Karajás/TO, caixa de papel artesanal com foto da Terra vista da Lua e uma pedra.	59
Imagem 3 – Fotografia da instalação <i>Altar a Terra III</i> , 1991, São Paulo.	61
Imagem 4 – Arte postal de Bené Fonteles apresentada na 16º Bienal Internacional de São Paulo.	65
Imagem 5 – Divulgação da exposição Meio Ambiente/Situação do espaço urbano da cidade de Salvador.....	67
Imagem 6 – Fotografias da performance ritual <i>Antes arte</i> , 1977, Salvador/Bahia.	68
Imagem 7 – Manifesto <i>Antes arte do que tarde</i> , 1977, Salvador/Bahia.....	68
Imagem 8 – Fotografia de Miguel Abellá durante performance pelas ruas de São Paulo (1973).	71
Imagem 9 – Capas dos volumes 16 (1982), 17 (1983) e 18 (1983) da revista <i>Pensamento ecológico</i>	72
Imagem 10 – Cartaz do poema visual <i>Plante Árvore</i> (1979) publicado na revista <i>Pensamento ecológico</i> n° 9.	72
Imagem 11 – Mostra de arte em manifestação na Praça da República, Cuiabá/MT, 1988, durante o I Encontro de Artistas do Centro-Oeste. Lixo devolvido à cidade de Cuiabá, pelos artistas do MAPN.	77
Imagem 12 – Fotografia do cartaz de lançamento do Movimento Artistas Pela Natureza (1987).	78
Imagem 13 – Fotografia do verso do cartaz de lançamento do Movimento Artistas Pela Natureza (1987).	79
Imagem 14 – Chamada para artistas ingressarem no Movimento Artistas Pela Natureza (1987).	80
Imagem 15 –Carta dos artistas aos habitantes da Terra por inteiro e detalhe da Carta, com close no termo artivismo (1992).	87
Imagem 16 – “Bené e integrantes do Esquadrão da Vida, banham a estátua da justiça na Praça dos Três Poderes com as águas do rio São Francisco de Barra/BA e da Reserva Ecológica de Águas Emendadas/DF, Brasília, 1996” (Costa, 2008, p. 372).	97
Imagem 17 – Fonteles lendo um manifesto durante o protesto pela revogação do Decreto	

1.775/96 junto a lideranças indígenas na Praça dos Três Poderes.....	98
Imagem 18 – Equipe formada por artistas e técnicos da UnB que visitaram a Unidade de Conservação de Águas Emendadas.	99
Imagem 19 – Montagem com imagens do <i>Monumento ao Dois de Julho</i>	102
Imagem 20 – Fonteles misturando águas no aquário antes de levá-lo ao pé do Caboclo no alto do Monumento ao 2 de julho.	103
Imagem 21 – Em outro ângulo, Fonteles misturando águas no aquário antes de levá-lo ao pé do Caboclo no alto do Monumento ao 2 de julho.....	103
Imagem 22 – <i>Celebração Brasil & Índia (2023)</i> na mostra no Madhavendra Palace em Jaiupur na Índia com a Galeria Karla Osorio.	105
Imagem 23 – Fotografia de Bené Fonteles içado pela escada do corpo de bombeiros ao topo do <i>Monumento ao Dois de Julho</i> em 1998 no ECODRAMAS 98.	106
Imagem 24 – Página do livro <i>Arte Gráfica (2022)</i> contendo informações e imagens sobre o livreto/CD H2O Benta.	108
Imagem 25 – <i>Encontro das águas I</i> no Parque da Lagoa, em João Pessoa – PB.....	111
Imagem 26 – Montagem de <i>Encontro das águas I</i> no Parque da Lagoa, em João Pessoa – PB	112
Imagem 27 – <i>Encontro das águas I (1998)</i>	114
Imagem 28 – Imagem ilustrativa da pesca com rede emalhe.	115
Imagem 29 – Bandeira do estado da Paraíba.....	115
Imagem 30 – Montagem de duas fotografias, a segunda apresenta um detalhe ampliado da fotografia maior em que aparece a obra de <i>Encontro das águas I</i>	116
Imagem 31 – Fotografia do folheto impresso de divulgação de <i>Encontro das águas II</i> no Museu da República em Brasília.	119
Imagem 32 – Lado externo do folder de divulgação da instalação <i>Encontro das águas II (2013)</i>	121
Imagem 33 – Lado interno do folder de divulgação da instalação <i>Encontro das águas II (2013)</i>	121
Imagem 34 – <i>Card</i> de convite para a instalação <i>Encontro das águas II</i>	122
Imagem 35 – Fotografia da obra de André Nascimento em <i>Encontro das águas II (2013)</i> . .	125
Imagem 36 – Fotografia da obra de André Santangelo em <i>Encontro das águas II (2013)</i>	126
Imagem 37 – Fotografia da obra de Carlos Meigue em <i>Encontro das águas II (2013)</i>	127
Imagem 38 – Fotografia da obra de Eliberto Barroncas em <i>Encontro das águas II (2013)</i> . .	128
Imagem 39 – Fotografia da obra de Elyeser Szturm em <i>Encontro das águas II (2013)</i>	129

Imagem 40 – Fotografia da obra de Gervane de Paula em <i>Encontro das águas II</i> (2013). ...	130
Imagem 41 – Montagem com fotografias da obra de Glênio Lima em <i>Encontro das águas II</i> (2013).	131
Imagem 42 – Fotografia da obra de José Quadro em <i>Encontro das águas II</i> (2013).....	132
Imagem 43 – Fotografia da obra de José Rufino em <i>Encontro das águas II</i> (2013).....	133
Imagem 44 – Fotografia da obra de Lia do Rio em <i>Encontro das águas II</i> (2013).	134
Imagem 45 – Fotografia da obra de Luiz Galina em <i>Encontro das águas II</i> (2013).....	134
Imagem 46 – Fotografia da obra de Maria Tomaselli em <i>Encontro das águas II</i> (2013).	135
Imagem 47 – Fotografia da obra de Mário Simões em <i>Encontro das águas II</i> (2013).....	136
Imagem 48 – Fotografia da obra de Marlene Almeida em <i>Encontro das águas II</i> (2013). ...	137
Imagem 49 – Fotografia da obra de Narcélio Grud em <i>Encontro das águas II</i> (2013).....	137
Imagem 50 – Fotografia da obra de Regina Vater em <i>Encontro das águas II</i> (2013).	138
Imagem 51 – Fotografia da obra de Rômulo Andrade em <i>Encontro das águas II</i> (2013).....	139
Imagem 52 – Fotografia da obra de Ronaldo Moraes Rêgo em <i>Encontro das águas II</i> (2013).	140
Imagem 53 – Fotografia da obra de Selma Parreira em <i>Encontro das águas II</i> (2013).....	141
Imagem 54 – Fotografia da obra de Silvana Leal em <i>Encontro das águas II</i> (2013).	142
Imagem 55 – Fotografia da obra de Ton Bezerra em <i>Encontro das águas II</i> (2013).....	143
Imagem 56 – Fotografia da obra de Xico Chaves em <i>Encontro das águas II</i> (2013).	143
Imagem 57 – Fotografia da obra de Zuarte em <i>Encontro das águas II</i> (2013).	144
Imagem 58 – Fotografia aberta da instalação <i>Encontro das águas II</i>	145

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	15
INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO I – TEORIAS SOBRE O ARTIVISMO	27
I.I. O que é artivismo	27
I.I.I. Lucy Lippard: a arte ativista e o poder.....	30
I.I.II. Suzanne Lacy: arte ativista enquanto arte pública	37
I.I.III. Mobilizações coletivas	42
I.II. Arte e vida: antecedentes do artivismo.....	45
I.II.I. Guy Debord e o Internacional Situacionista	45
I.II.II. <i>Fluxus</i> e Joseph Beuys.....	48
I.II.III. Confluências no Brasil para uma arte ativista ambientalista.....	50
CAPÍTULO II – MOVIMENTO ARTISTAS PELA NATUREZA E BENÉ FONTELES.....	56
II.I. Bené Fonteles, idealizador e fundador do MAPN.....	57
II.II. Movimento Artistas Pela Natureza e o artivismo.....	69
CAPÍTULO III – ENCONTRO DE ÁGUAS.....	89
III.I. Situação das águas	90
III.II. A temática da água nas ações do Movimento Artistas Pela Natureza	92
III.II.I. <i>Das águas... O imaginário e fabuloso casamento de um rio com uma nascente</i> (1996) ...	96
III.II.II. <i>As águas sujas dos rios brasileiros</i> (1996) e <i>Oceano das águas sujas</i> (1998)	100
III.III. Encontro das águas I (1998).....	107
III.IV. <i>Encontro das águas II</i> (2013)	116
III.IV.I. A articulação do MAPN para a realização da instalação	118
III.IV.II. Os artistas e seus objetos	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS	152
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM BENÉ FONTELES SOBRE <i>ENCONTRO DAS ÁGUAS I E II</i>	161
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM BENÉ FONTELES SOBRE SUA TRAJETÓRIA E SOBRE O MAPN	167
ANEXO A – TRADUÇÃO DO ENSAIO <i>TROJAN HORSES</i> (LIPPARD, 1984).....	188
ANEXO B – TRADUÇÃO DO TEXTO <i>DEBATED TERRITORY</i> (LACY, 1995).....	208
ANEXO C – MATÉRIA SOBRE A EXPOSIÇÃO <i>ARTISTAS PELA NATUREZA DE</i> (CUIABÁ, 1986) NO JORNAL <i>CORREIO BRAZILIENSE</i>	222

ANEXO D – LISTA PUBLICADA NO <i>JORNAL DO DIA</i> (1984).....	223
ANEXO E – LANÇAMENTO DO MAPN EM DESTAQUE NO JORNAL <i>DIÁRIO DO PARÁ</i> (1987).....	224
ANEXO F – MATÉRIA SOBRE A EXPOSIÇÃO <i>ARTISTAS PELA NATUREZA</i> EM (BRASÍLIA, 1987) NO JORNAL <i>CORREIO BRAZILIENSE</i>	225
ANEXO G – FOLDER DE DIVULGAÇÃO DE <i>DAS ÁGUAS.. O IMAGINÁRIO E FABULOSO CASAMENTO DE UM RIO COM UMA NASCENTE</i>	226
ANEXO H – MANIFESTO AOS RIOS DE ÁGUAS SUJAS	227
ANEXO I – FOLDER DIGITAL DE DIVULGAÇÃO DE <i>ENCONTRO DAS ÁGUAS II</i>	228

APRESENTAÇÃO

A primeira vez que entrei em contato com a obra de Bené Fonteles foi durante minha graduação em Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal do Pará², quando era bolsista de iniciação científica pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) entre 2020 e 2022. Naquele momento, o plano de trabalho no qual eu estava inserida se concentrava na exposição coletiva *Civilidades da selva* (1997), realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e integrada por obras dos seguintes artistas: Fonteles, Lucimar Bello, Marcos Concílio, Regina Vater e Roberto Evangelista. Foi quando, também, aproximei-me do campo da História Social da Arte, seus modos de contextualizar e analisar, uma vez que esta era a metodologia norteadora de tal pesquisa.

Foi aprofundando os contextos das obras, referências e vidas dos artistas de *Civilidades da selva* que minha curiosidade se deteve na trajetória de Fonteles, principalmente nas ações para além dos espaços institucionalizados, que, em linhas gerais, faziam parte, na verdade, das ações do Movimento Artistas Pela Natureza (MAPN). Outro motivo para que me detivesse na trajetória deste artista foi considerar a naturalidade de Fonteles: paraense, nascido no município de Bragança. Inquietava-me o fato de não ter ouvido falar nele em nenhum momento durante a graduação. Por quê? Esse artista de um percurso tão consistente e reconhecido, até o momento era, para mim, um “ilustre desconhecido”, que passei a admirar cada vez mais pelo modo de conceber e fazer arte.

Seu reconhecimento e inserção junto aos principais organismos da arte brasileira e a força da mensagem social das suas ações artísticas me engajaram a dar prosseguimento na pesquisa sobre Fonteles. O artista paraense articulou-se, a nível nacional, para que, em 1987, ao lado de outros mais de 200 artistas o MAPN fosse fundado, um feito considerável para uma época em que a comunicação não era tão veloz: dava-se por meio de telefonemas, cartas e fax. Certamente essa rede de contatos se formou durante a grande andança de Fonteles pelo território brasileiro e por conta de seus propósitos e habilidades aglutinadoras. Assim, nesse processo de aproximação com o tema, fizemos – eu, meu orientador Sávio Stoco e meu companheiro de pesquisa Ival Neto – o primeiro artigo direcionado para as ações *ativistas* de Fonteles no

² Plano de trabalho vinculado à pesquisa do docente Sávio Luis Stoco.

escopo das lutas do movimento indigenista e ambientalista³.

Esta primeira incursão ao tema permitiu visualizar, de cima, as ações do MAPN ao longo das décadas de 1980 e 1990, também permitiu perceber o quanto era rara a bibliografia construída a respeito do MAPN e de Bené Fonteles, a despeito da sua inserção e reconhecimento crítico, como dito. Sendo o maior volume de auto publicações em formato de livros ou catálogos, como é o caso de *Cozinheiro do tempo* (2008), importante fonte para essa dissertação. Trago para o mestrado a motivação de contribuir para a fortuna historiográfica e crítica de um artista ainda pouco estudado nas universidades brasileiras e de um coletivo (MAPN) pouco tratado na história da luta ambientalista no Brasil – conforme verificado na etapa do levantamento do estado da arte, já durante o curso de mestrado.

Enquanto realizava esta dissertação, percebi outros tipos de contribuições que ela poderia trazer ao campo pesquisa em/sobre arte e da arte/educação. Para além do adensamento da compreensão da trajetória e propostas engajadas de Bené Fonteles, também a conceituação do *ativismo* – uma tendência ainda em disputa no campo teórico, mas que, inegavelmente, está presente na bibliografia do campo artístico atualmente – carecendo de mais divulgação e ampliação de reflexões. Ao longo de um exaustivo levantamento de trabalhos sobre esse tópico, me deparei diversas vezes com pesquisas, cujos títulos indicavam tratar de ativismo, mas sem nenhuma bibliografia primordial do tema em seu conteúdo, ignorando que esse conceito possui particularidades que devem ser observadas. Essas pesquisas carentes de melhor embasamento, igualmente ignoravam, até mesmo, trabalhos brasileiros significativos na área da arte e ativismo, como a de André Mesquita (2008). Para a estrutura desta dissertação, delimitar o conceito e as práticas ativistas, potencializa a compreensão das ações realizadas por Bené Fonteles junto ao Movimento Artistas Pela Natureza (MAPN).

Ainda que, num futuro, talvez ocorra uma ampliação considerável do conceito de ativismo, subvertendo seus princípios, hoje essenciais, como a coletividade, a efemeridade e o espaço público, é necessário, uma vez mais, frisar estas especificidades no intuito de que seus objetivos não se percam em favor dos interesses do mercado e do Estado neoliberais. Não quero, com isto, colocar a arte ativista em um pedestal intocável, isto seria um erro. Porém, ela surge

³ *Movimento Artistas Pela Natureza: "ativismo" e causas ambientalistas e indígenas no Brasil (1980-)*. Artigo publicado nos anais do 20º Congresso Brasileiro de Sociologia em 2021. Disponível em: <<https://www.sbs2021.sbsociologia.com.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhemFtcyI7czozNToiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUiFVSZPjtzOjQ6IjQ1MTkiO30iO3M6MToiaC17czozMjoiODk3YWNIzjVmMzM5ZDk2ODFhZGQ0MjdlZjYzNzY0YTMiO30%3D>>.

buscando aproximar arte e vida, estética e política, bem como enfrentar a mercadorização da *sociedade do espetáculo* em fusão com a sociedade da competição neoliberal. Portanto, não me parece sensato colocar uma tarja escrita “ativismo” em trabalhos apresentados para o hermético circuito de arte, sem apelo ao coletivo, dentro de uma instituição legitimadora e colocá-los à venda. Este movimento de dissolução do conceito e práticas artivistas pode banalizá-los e, até mesmo, gentrificá-lo, afastando artistas comunitários e grupos artivistas para inserir como protagonistas, artistas *heróis*. Tal banalização transforma a arte ativista em um “*tudo*” e, conseqüentemente, em um esvaziado *nada*.

Ensejo, para o futuro da tendência artivista, que suas características primordiais não desapareçam em detrimento dos interesses mercadológicos, que não se transforme em um espetáculo comercializado gerador de fama para um artista salvador das minorias; que o ativismo continue livre, como surgiu; coletivo como se fortalece e sem *preço*. Esta breve nota pessoal, serve para ressaltar quão relevante é demarcar e reconstituir consistentemente a base teórica elegida, nesse trabalho, a partir de uma revisão bibliográfica, para estabelecer *qual* ativismo será pautado. Desse modo, busco reforçar alguns pontos essenciais da arte ativista: a efemeridade, a coletividade, a esfera pública e política, contribuindo no acesso à reflexões desenvolvidas em textos ainda sem tradução para o português, como *Trojan Horses* (1984) de Lucy Lippard e *Debated territory* (1995) de Suzanne Lacy (1995), disponibilizados como os anexos A e B.

Penso, ainda, que esta pesquisa é uma contribuição que pode chegar a outras etapas da educação formal: a educação básica ou o ensino superior. Como licenciada em Artes Visuais, a reflexão sobre a arte/educação no Brasil sempre está em meu horizonte, afinal, ser professora é o sonho que persigo há mais tempo e que me trouxe até aqui. Há uma interseção entre arte/educação e história da arte, que consiste no pilar da contextualização (neste caso, histórica), sistematizado por Ana Mae Barbosa na Abordagem Triangular. Dito isto, esta pesquisa busca dar estofamento para que o ativismo possa ser apresentado por meio da história da arte nas escolas e faculdades, proporcionando leituras e releituras de tais ações. A experiência de trazer o ativismo como tema em aulas foi realizada por mim em um estágio supervisionado na graduação, que deu origem ao meu trabalho de conclusão de curso⁴, com o objetivo de indicar

⁴ Publicado nos anais do XXX Congresso da Federação de Arte/Educadores do Brasil – Poéticas para transcender e enfrentar o amanhã, com o título: “ARTIVISMO NA ESCOLA: APROXIMAÇÕES ENTRE O ARTISTA CIDADÃO O ALUNO CIDADÃO” (Costa; Stoco; Moura, 2021, p. 630-643). Disponível em: <https://faeb.com.br/wp-content/uploads/2023/09/Anais-XXX-ConFAEB-Pelotas-2021.pdf>.

um tema relevante em meio a promulgação no Novo Ensino Médio pela Base Nacional Comum Curricular, uma reforma repleta de pensamentos e interesses neoliberais, ideologia diante da qual o ativismo faz frente.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como tema o ativismo ou a arte ativista, ou ainda arte e ativismo. Enquanto seu objeto delimita-se nas ações artivistas do Movimento Artistas Pela Natureza (MAPN), coordenadas por Bené Fonteles, a partir da década de 1990, voltadas para a água. Diante deste objeto, surge a seguinte pergunta: de que modo o MAPN se insere e contribui para a arte ativista ambientalista no Brasil? Almejando compreender a singularidade de tal contribuição, numa década em que o movimento ambientalista brasileiro esteve destacado devido à ECO-92 (Urban, 2001), seguido por outra, os anos 2000, em que a estrutura governamental voltada para o meio ambiente se fortaleceu como nunca antes⁵ (Losekann, 2009). O que apresento aqui, portanto, é a história de um movimento de artivistas marcada pela participação ativa em protestos, reuniões, congressos e, ao mesmo tempo, em instalações de arte, exposições coletivas e performances que alertam para um problema antigo e atual: uma relação desequilibrada entre sociedade e natureza.

Não creio, entretanto, que se trata de um movimento de artistas que, sozinhos, provocaram impactos e mudanças na sociedade, mas intento evidenciar que este grupo de artivistas contribuiu para uma mobilização maior, em termos de movimento ambientalista, em defesa do “inteiro ambiente”, como Bené Fonteles expressa, com táticas e estratégias do campo da arte. Em outra face de uma mesma moeda, o Movimento Artistas Pela Natureza representa, ainda, uma importante trajetória na arte ativista brasileira, contribuindo para a inserção de um pensamento politizado acerca do meio ambiente nos circuitos de arte em uma extensão significativa no território do país.

Nas ações do MAPN arte e ativismo se mesclam adotando estratégias estético-políticas para afetar a esfera pública e intencionando restituir o vínculo social entre os sujeitos que a compartilham. Este modo de agir da “arte ativista”, precisamente nestes termos, é descrito desde a década de 1980 em bibliografias que, apesar de refletirem sobre um contexto territorial diferente do contexto do MAPN, possibilitam identificar um engajamento no campo da arte

⁵ Apesar das políticas públicas voltadas para a gestão ambiental e a própria criação do Ministério do Meio Ambiente (MMA) na década de 1990, é a partir do Governo Lula, na década de 2000, que o MMA sob a secretaria de Marina Silva aumenta o número de funcionários que o compunham. Antes, o ministério funcionava a partir de parcerias com a sociedade civil, como principal consequência a “ausência de criação de uma estrutura estatal própria ao ministério, que acabou sendo formado por profissionais diversos financiados por programas internacionais. No MMA inteiro havia apenas 26 funcionários concursados; na área de licenciamento do IBAMA, apenas sete pessoas eram funcionários” (Losekann, 2009, p. 68).

similar em seu *modus operandi*.

As primeiras ocorrências da arte ativista na História da arte contemporânea são identificadas na década de 1970 (Lippard, 1984; Lacy, 1995), ainda de maneira sutil, despontando na década de 1980. Na bibliografia estadunidense é onde encontra-se um dos textos mais antigos acerca da intersecção arte/ativismo: *Trojan horses* (Lippard, 1984)⁶, que nomeia esse campo como arte ativista ou ativismo cultural. A autora relata os objetivos gerais do que seria a tendência artivista relacionados à luta pela democracia cultural, além de explicar características e trazer diversos exemplos, principalmente do contexto de Nova York. Movimentos que mesclavam arte e ativismo também ocorriam na América Latina, alguns exemplos são os trabalhos de artistas argentinos que organizaram a série de eventos *Tucumán arde*, em Buenos Aires e Rosário; ou o Movimento Arte e Pensamento Ecológico, liderado pelo espanhol radicado em São Paulo Miguel Abellá.

As raízes dessas iniciativas artivistas, como as de Nova York, Buenos Aires ou São Paulo provêm das Vanguardas históricas e das neovanguardas das décadas de 1960 e 1970. Segundo Mercedes Valdivieso (2014), os artivistas:

[...] fundam, frequentemente, suas raízes nos movimentos das vanguardas artísticas (dada, futurismo, surrealismo) e seu posterior desenvolvimento e auge na década de sessenta e setenta do século passado: grupos como Fluxus [que] aspiraram acabar com a mercantilização do objeto artístico e retirá-lo dos espaços elitistas, museus e galerias (onde foram parar frequentemente com a aprovação de seus autores) às ruas, para unir arte e vida. Daí surgiram e se desenvolveram as práticas artísticas efêmeras ou difíceis de serem mercantilizadas (porém não impossível, como vem provando o mercado de arte), para as quais a crítica de arte e a história da arte cunharam diferentes termos: performance, *happening*, *body art*, *land art*, *video art*, *art conceptual*, que representam a desmaterialização do objeto artístico⁷ (Valdivieso, 2014, p.7) [tradução nossa].

Desde então, existe uma corrente para qual a arte passa a ser mais um gesto do que um objeto, um processo mais do que um produto. É a trama da tradição se desfiando a cada novo movimento contestador para se romper de vez na contemporaneidade. Essa antiarte dadaísta

⁶ O texto não havia sido traduzido e publicado em português até o momento, porém, para esta dissertação, apresento-o no Anexo A em português.

⁷ [...] fundan frecuentemente sus raíces en los movimientos de las vanguardias artísticas (dada, futurismo, surrealismo) y su posterior desarrollo y auge en la década de los años sesenta y setenta del pasado siglo: grupos como *Fluxus* aspiraron a acabar con la mercantilización del objeto artístico y a sacarlo de los espacios elitistas, museos y galerías (¡donde finalmente ha acabado, frecuentemente con beneplácito de sus autores!), a la calle, a unir el arte y la vida. De ahí que surgieran y se desarrollasen prácticas artísticas efímeras o difíciles de ser mercantilizadas (pero no imposible como lo viene demostrando el mercado del arte) para las cuales la crítica y la historia del arte ha acuñado diferentes términos: performance, *happening*, *body art*, *land art*, *video art* o arte conceptual, es decir la desmaterialización del objeto artístico (Valdivieso, 2014, p.7).

antecipa a desmaterialização da arte, municiando, posteriormente, os artistas – e não só eles –, com estratégias de intervir na realidade e escapar da lógica de mercado dominante. Uma arte intangível dificulta sua transformação em apenas mais um bem de consumo. Ressalto que não impede a sua mercantilização, apesar de dificultá-la. Com isso, o artista contemporâneo pode ampliar o restrito circuito da arte, produzindo para além das demandas do mercado. Tanto os situacionistas quanto o *Fluxus*, contestam o cenário político e artístico, sobretudo em dois escritos: *Sociedade do espetáculo* (1967) e *Conclamação para uma alternativa global* (1978), de Guy Debord e Joseph Beuys, respectivamente. Estes predecessores possuíam uma posição contrária bem-marcada em relação à estrutura hegemônica, compartilhavam uma crítica ao modo de vida capitalista, seus métodos de exploração e estímulo extremo ao consumo, porém apresentam também suas particularidades, como as críticas de Beuys à colonização e toda violência que este sistema gera.

O que antecede e se relaciona com a arte em interface com o ativismo no Brasil, é a obra de artistas como, por exemplo, Hélio Oiticica e Lygia Clark – e não apenas eles –, com um forte teor experimental e conceitual, uma “imbricação da arte com o comportamento, explorando a noção de participação do espectador” (Braga, 2015, p. 296); mas também, uma arte forjada pelos anos de chumbo da Ditadura Militar: a Arte de Guerrilha (Freitas, 2022), que explicitava o trauma causado pela violenta repressão militar, por meio de obras experimentais e conceituais, igualmente, artistas como Arthur Barrio e Antonio Manuel expunham a violência como forma de denúncia. Tais artistas buscam, por meio de suas obras objetuais, um engajamento político. Percebe-se, desse modo, características de um campo expandido da arte – o objeto, a instalação, a arte conceitual etc. – que irá ser utilizado pelos artistas, bem como princípios essenciais de sua existência, o qual também busca interatividade com o público e realiza procedimentos conceituais na arte com fins de atingir a esfera política.

Para contextualizar a mentalidade artística da nascente arte ativista, de forma extensa e profunda, discutirei suas noções principais estruturantes. Assim, irei apresentar as ideias presentes principalmente nos textos que tratam, precisamente como chamam, da arte ativista: *Trojan horses* (Lippard, 1984) e *Debated territory* (Lacy, 1995), além de explicar o contexto estrangeiro e nacional no campo da arte, que se relacionam com o surgimento da arte ativista no Brasil, tudo isto a fim de apresentar ao/à leitor(a) sobre *qual* arte ativista/artivismo estou tratando.

Apresento, no segundo capítulo, o surgimento do Movimento Artistas Pela Natureza,

bem como a trajetória do fundador/coordenador dessa organização, Bené Fonteles. Até onde as pesquisas esclareceram, no Brasil, o termo “ativismo” e “ativistas” teriam sido utilizado pela primeira vez em 1992 na *Carta dos Artistas aos Habitantes da Terra*, lançada pelo MAPN durante a programação da ECO-92. Como será explicitado, o MAPN traça uma rota de ações no território brasileiro que converge com os deslocamentos da vida de Bené Fonteles que, apesar de contar com participação de diversos ativistas, é uma figura fixa nas ações e essencial para articular, de norte a sul, colaboradores. O MAPN representa uma expressão nacional da mobilização coletiva de artistas, a partir de intervenções diversificadas na sociedade, que colaborou com reivindicações dos movimentos ambientalista e indígena – em ambos os casos numa relação aproximada entre o MAPN e o grupo reivindicante. Fato este que fez, sobretudo Bené Fonteles, se tornar um aliado reconhecido nas duas frentes de luta no país, bem como um ampliador dos limites da atuação artística no espaço público.

As conquistas nas quais o movimento esteve envolvido são uma expressão de sua intervenção, junto aos movimentos sociais, na esfera pública e política. Para exemplificar, a criação do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães, um dos primeiros e mais importantes feitos do qual o MAPN fez parte, junto a outras organizações. Apesar do impacto socioambiental das ações nas quais o movimento esteve envolvido, seu ativismo ainda é pouco explorado pela historiografia. As pesquisas disponíveis, que não somam grande volume, em linhas gerais se detém na produção de Fonteles voltada para espaços institucionais, especialmente aquelas expostas no eixo Rio-São Paulo, polos da arte no Brasil. Até o momento, foram encontradas poucas referências que insiram o MAPN na história do ativismo ambientalista no Brasil. Tais pesquisas como a de Marília Andrés Ribeiro (2013) e Rosana Gonçalves da Silva (2008) são casos únicos em que o trabalho de Fonteles à frente do MAPN é aliado ao ativismo.

Busca-se uma compreensão acerca do modo com que as intervenções do MAPN, majoritariamente lideradas por Fonteles, foram capazes – e se foram – de contribuir para desenvolvimento do ativismo no Brasil, expressando seu envolvimento também para o movimento ambientalista no país, levando em consideração o conceito de ativismo posto no primeiro capítulo. O período de ações analisadas é mais bem focalizado em projetos da década de 1990 que envolvem as questões de conservação e distribuição de água, para recortar mais ainda, dado o grande número de ações do MAPN. Apesar de tal recorte, há uma abrangência de fato nacional, já que o movimento realizou obras em parceria com artistas provenientes de todas as regiões brasileiras.

No capítulo final, o mais longo, serão apresentadas as ações com o tema água, de forma geral e as ações com proposições voltadas para o “encontro de águas”. São elas *Das águas... O imaginário e fabuloso casamento de um rio com uma nascente* (1996) e as instalações performativas *Aos rios e mares de água suja* (1996; 1998), que, ao entendimento desta pesquisa, culminam em duas instalações coletivas: *Encontro das águas I* (1998) e *Encontro das águas II* (2013).

A abordagem desta investigação foi construída de forma híbrida entre a História Cultural (Burke, 2021; Rojas, 2017) e a Cultura Visual (Schiavinatto; Costa, 2016), tendo em vista que se busca compreender, em várias frentes, o contexto de atuação do Movimento Artistas Pela Natureza e de Bené Fonteles, no intuito de que arte e sociedade não sejam tratadas como esferas isoladas e insensíveis uma à outra, a revelar os meandros das ligações interpessoais e sociais que resultaram nas obras e/ou ações mais visíveis. Tenho como norte para a análise estética/histórica, a concepção de que a produção artística e cultural de um sujeito não é neutra e pura de referências e influências da estrutura social (Harris, 2001).

Segundo Peter Burke (2021) a História Cultural não é um novo método de pesquisa, existindo há pelo menos 200 anos na Alemanha. Porém, a “quarta geração” da Escola dos *Annales* desenvolve uma “nova” História Cultural, segundo Carlos Antonio Rojas (2017), uma herança francesa marxista que “propõe analisar todo produto cultural como ‘prática’, e, por conseguinte, a partir das *condições materiais* específicas de sua produção, de sua forma de existência, de sua própria difusão e circulação concretas” (Rojas, 2017, p. 155). É deste pressuposto que a presente pesquisa pretende engrenar, na tentativa de não recair em uma leitura textual atomizada do objeto de arte em si, sem contemplar a complexa relação deste objeto com a história do artista e a própria sociedade na qual está inserido, ou seja, com as condições materiais nas quais produz.

Ademais, a Cultura visual, que surge no encontro da História Social e dos Estudos Culturais (Schiavinatto; Costa, 2016), proporciona um suporte para pensar a imagem para além do que se restringe ao seu “texto”, percebendo o que foi dito em relação ao que não foi dito, suscitando uma análise mais completa e relacionada ao contexto da imagem que se analisa:

A visão e a imagem projetam-se no âmbito político. Estão envolvidas com o social, com a ordem das condutas, a estética e a lógica do ver e ser visto. A cultura visual pressupõe a visualidade enquanto um processo ativo configurado por governabilidades, perpassadas por instituições, comunidades, construção de subjetividades, debates intelectuais, protocolos e sanções de valores e significados, desejos e convencimentos [...] Assumidamente, a cultura visual, enquanto campo de

saber, coloca-se na condição interdisciplinar através das relações de interlocução e produção de sentidos com a história da arte, literatura, filosofia, estudos cinematográficos e de cultura de massa, sociologia, antropologia e arquitetura, sem pender aos estudos comparativos ou à aplicação de uma área (literária, por exemplo) para compreensão do objeto (artístico, por exemplo) (Schiavinatto; Costa, 2016, p. 14).

Dito isto, a abordagem descrita acima contempla uma metodologia mais completa, pois permite observar o objeto de diferentes ângulos e até mesmo o que não pode ser observado, mas que potencializa sua leitura.

Munida dos preceitos destes dois campos de estudo foi realizada uma pesquisa qualitativa (Severino, 2017), sendo feito, como de praxe, um levantamento bibliográfico a respeito de conceitos fundamentais como o ativismo, ambientalismo, o Movimento Artistas Pela Natureza etc. No levantamento bibliográfico sobre o ativismo, as dissertações de Tereza Vieira⁸ e André Mesquita⁹ representam um ponto de partida para fundamentar o conceito por meio dos ensaios de Lippard e Lacy. Quanto ao Movimento Artistas Pela Natureza, dois documentos bibliográficos foram fundantes nesta pesquisa: o livro *Cozinheiro do tempo* (2011) e o livro *Água e cooperação* (2014). O primeiro foi publicado por Bené Fonteles e reúne textos – provavelmente de sua escolha – e ensaios visuais de outras pessoas sobre a trajetória do artista. Há especificamente, dois textos sobre sua incursão no ativismo: um da historiadora Maria de Fátima Costa¹⁰ e outro memorialístico de sua autoria¹¹. Por meio deste material foi possível identificar e sistematizar grande parte das ações feitas pelo MAPN, apresentadas de forma extensa, porém pouco aprofundadas. Tal falta de aprofundamento e de imagens foi um verdadeiro disparador para minha curiosidade em relação ao movimento.

O segundo livro, *Água e cooperação*, tem Fonteles como um de seus organizadores,

⁸ *Insurgências poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)*.

⁹ *Artivismo: Estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural*.

¹⁰ Maria de Fátima Costa é ex-companheira de Bené Fonteles e acompanha seu ativismo desde a década de 1980, sendo um dos nomes que assina o “Movimento em Defesa do Ambiente Natural da Chapada dos Guimarães” conforme o *Jornal do dia* (1984), é descrita como: “historiadora e professora da UFMT” (p. 24). Segundo o texto informado pela pesquisadora na plataforma Lattes: “Tem Graduação, Mestrado e Doutorado em História e realizou Estágios de Pós-doutorado em História e Crítica de Arte e em Cartografia Histórica. É Professora Titular (aposentada) da Universidade Federal de Mato Grosso e entre os anos de 2000 e 2017 foi Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Atualmente é pesquisadora autônoma e faz parte da equipe da Rede Internacional GEOPAM. Suas investigações envolvem estudos interdisciplinares sobre História do Brasil e História da América Meridional nos séculos XVIII e XIX, centradas em temas como Expedições Científicas, Expedições de Demarcação de Limites, Artistas Viajantes, História Indígena, Cartografia Histórica, Documentação Histórica, entre outros” (Link: <http://lattes.cnpq.br/3135134498908169>).

¹¹ O mesmo texto de Fonteles publicado em *Cozinheiro do tempo* também foi publicado na *Revista brasileira de Educação Ambiental* n° 3 de 2008, disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/12692585/revista-brasileira-ufmt>.

além de Sérgio Ribeiro e Vera Catalão. Trata-se de um livro em português e inglês, com dezesseis seções entre textos e ensaios visuais sobre a água, decorrentes de experiências e reflexões acerca do *Ano Internacional de Cooperação pela Água*, promovido pela Organização das Nações Unidas. O capítulo de interesse nesse livro é sobre a instalação *Encontro das águas II* (2013), onde se apresenta uma espécie de dossiê com um texto de Bené Fonteles, dito curador da instalação, os depoimentos de quase todos os 23 artistas participantes e as imagens de cada objeto e do conjunto formado por eles na instalação.

A partir de ambos os livros, foram buscadas fontes documentais complementares como jornais, revistas, livros, artigos *online* etc., que registrassem a trajetória artivista do movimento e/ou que contribuíssem no entendimento de seu desenvolvimento. Trazer fontes advindas da bibliografia em torno do artista/obra e documentos de fonte documentais primárias são essenciais para uma História da Arte cultural renovada que se debruce sobre um fazer artístico engajado, pois possibilita atritar informações e dados com a memória social construída apenas pelo próprio artista.

O tensionamento entre a obra [...]e a fortuna crítica produzida por artistas, críticos e fruidores implica a problematização da arte como parte da memória social. O entrecruzamento de fontes diversas, em complemento, permite o cotejo de domínios históricos complementares, como a história da arte, a história da cultura, a história da política e a história das ideias, para iluminar e analisar o fenômeno político quando inserido no fato artístico. Outra implicação teórica é a compreensão da obra (ou sua proposição como ato estético) como feixe de tensões, nem sempre redutíveis às explicações que se produzem sobre ela, às intenções dos seus realizadores ou às ideias circulantes na sociedade. [...]Assim, a arte é menos o espelho do político e mais um caleidoscópio pelo qual observamos (Napolitano, 2014, p. 43).

Esta trama de tensões tecida com diversas fontes – bibliográficas, documentais, entrevistas etc. – se mostra como uma profícua metodologia para a pesquisa realizada aqui, por potencializarem a análise contextual e textual das obras e ações do Movimento Artistas Pela Natureza. Foi encontrado, em ferramentas digitais para a escrita da história *online*, um volume relativamente pequeno de fontes, a maior parte são artigos de jornais da década de 1980. Sobre as ações envolvendo água, foi encontrado apenas o artigo supracitado de Rosana Gonçalves (Silva, 2008), “Nas águas do artivismo: conectar pessoas em um banho de sentido”.

Foi no contato direto com os artistas Bené Fonteles, Marlene Almeida e José Quadros; e com as pesquisadoras Adriana Palma e Rosana Gonçalves que angariei entrevistas, relatos e documentos, imagens para fundamentar o contexto. Foram colocadas, portanto, nesta dissertação, imagens inéditas de obras como *Encontro das águas I* (1998) e folhetos, cartazes, folders como o do evento *Das águas... O imaginário e fabuloso casamento de um rio com uma*

nascente (1996). A partir de entrevistas estruturadas e semiestruturadas (Severino, 2017) com estes artistas foi possível descobrir também partes importantes das articulações e criações de obras que não estavam registradas em *Cozinheiro do tempo* ou em *Água e cooperação*.

Segue-se, portanto, a seguinte estrutura capitular nas próximas páginas: Capítulo I – TEORIAS SOBRE O ARTIVISMO; Capítulo II – MOVIMENTO ARTISTAS PELA NATUREZA E SEU FUNDADOR; Capítulo III – ENCONTRO DE ÁGUAS.

CAPÍTULO I – TEORIAS SOBRE O ARTIVISMO

O artivismo é uma tendência que intersecta os objetivos do ativismo e da arte engajada. Neste capítulo, dividido em duas partes, serão apresentadas as principais características compreendidas sobre o ativismo, apontando os traços mais caros para a análise das ações do MAPN voltadas para a água, objeto desta pesquisa; bem como será contextualizado no bojo dos movimentos da arte moderno-contemporânea, como as características da arte e ativismo se vinculam com essa tradição artística.

Para tal, na primeira parte, trato de dois ensaios fundamentais acerca da arte ativista: *Trojan horses* de Lucy Lippard (1984) e *Debated territory* de Suzanne Lacy (1995). Estes são dois textos entre os mais antigos e inaugurais sobre a arte ativista, significativos para destacarem noções mais aproximadas ao contexto das obras analisadas. Estas duas investigações são basilares para que pudesse ser estabelecido, na presente pesquisa, sob qual ponto de vista se identifica o MAPN enquanto um coletivo de arte ativista. Ao mesmo tempo, estes ensaios dialogam com pesquisas de fôlego realizadas no que concerne a este tema, como a dissertação de Teresa de Jesus Batista Vieira, *Artivismo Estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural* (2007) e a de André Luiz Mesquita, *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva* (2008).

Na segunda parte, contextualizo os antecedentes da tendência artivista, sobretudo abordando as manifestações do século XX, ou seja, os movimentos das Vanguardas Históricas europeias e algumas parcelas da Neovanguarda, como o movimento Situacionismo e o grupo Fluxus, bem como, no Brasil, a “Arte de Guerrilha” ou arte engajada que ocorria no Centro Popular de Cultura¹² (CPC). Busca-se compreender aspectos como o coletivismo, a efemeridade na arte e as suas relações com o avanço do neoliberalismo.

I.I. O que é artivismo

As fissuras nas categorias tradicionais da arte ocidental, que ocorreram durante o período compreendido como Arte Moderna (segunda metade do século XIX até primeira

¹²Órgão cultural da União Nacional dos Estudantes (UNE). O CPC era autônomo, “regendo-se com autonomia administrativa e financeira. A sua direção era eleita (e poderia ser dissolvida) pela Assembleia Geral de seus membros e a filiação ao CPC era feita em bases individuais. Nesse sentido, pode-se dizer que o ‘CPC da UNE’ nunca pertenceu à União Nacional dos Estudantes: era uma organização administrativa e financeiramente autônoma” (Berlinck, 1984, p. 16).

metade do século XX), tornaram o terreno fértil para que fosse possível a existência de novos modos de fazer arte (Bradley, 2021). Desde a pintura abstrata até as *situações* da Internacional Situacionista, o processo de desmaterialização do objeto artístico permite um escapismo das restrições capitalistas. Ao mesmo tempo, o artista engajado entende que não está em um lugar de superioridade moral e se estabelece, na arte ocidental, correntes por uma arte coletiva, diluindo, até mesmo, a autoria. Na desmaterialização e no coletivismo encontram-se duas raízes do ativismo contemporâneo, que mobiliza referências do passado da Arte Moderna em favor de uma reconexão com o *outro*.

O termo *ativista* é um neologismo que mescla as palavras *artista* e *ativista*, bem como seus respectivos conceitos – que por si só são de difícil definição – agregando complexidades de fazer arte e ativismo simultaneamente. Tal complexidade se evidencia no volume de termos e formas de conceituá-lo (Pedroni; Vieira, 2019). Ainda se busca um consenso, quanto à nomenclatura a respeito dessa prática ou gênero artístico. Aqui, adoto, para efeito dessa dissertação, o termo *ativismo* especialmente porque ele é, há muitos anos, utilizado no contexto do Movimento Artistas Pela Natureza pelo seu coordenador, Bené Fonteles, como será melhor aprofundado adiante.

Mesquita (2008) utiliza apenas a expressão *arte ativista*, pois para ele a palavra *ativismo* é problemática, denotando “certo engessamento dos campos de relação entre arte e ativismo” (Mesquita, 2008, p. 31). Para o pesquisador e para os artistas com os quais manteve contato durante a pesquisa, *ativismo* é uma criação da “mídia” por meio de uma reportagem da Folha de S. Paulo (Monaschesi, 2003) citada por Mesquita. A reportagem gerou um debate que culminou na realização do *I Congresso Internacional de A(r)rivismo* (2003), com uma grafia que parece equivocada, mas que é uma provocação ao neologismo “a(r)ativismo” (sic) descrito por Monaschesi no jornal paulistano. Pelos anais do referido congresso, o incômodo gerado nos artistas parte da denotação “política” que foi dada aos seus trabalhos. Porém nota-se uma visão distorcida do que é política em um dos textos dos anais, além da afirmação de que o termo foi criado por um meio de comunicação de massa¹³. A visão de Mesquita, mencionada

¹³“Artivistas?”

Tamanha vontade de causar impacto e denunciar os paradoxos do sistema capitalista e os rumos da mídia comercial já renderam uma denominação a esses coletivos: *artivistas*. Ironicamente, o nome foi inventado pela própria mídia, após uma matéria publicada no caderno *Mais!* da Folha de São Paulo no começo de abril deste ano. No entanto, muitos não concordam com tal denominação, e a discussão acerca do “fazer arte ativista” foi um dos temas mais polêmicos no Congresso. No geral, os grupos **não têm grandes pretensões políticas** nem assumem posicionamento partidário. Sua atuação corre à margem do sistema político e da própria mídia. Ou

anteriormente, foi escrita brevemente, em uma nota de rodapé, por isto, deixa lacunas como: o que exatamente seria o “engessamento” dos campos? Realmente foi um termo inventado pela mídia a partir da matéria de Monaschesi?

De todo modo, mesmo após a dissertação de Mesquita, o termo artista/artivismo continuou corrente nas pesquisas acadêmicas, no geral, não sendo substituído por arte ativista. Ao contrário, em muitos casos, ativismo e arte ativista foram dois termos utilizados como sinônimos. Ademais, como contra-argumento, trago o dado de que Bené Fonteles utiliza o termo artista desde a década de 1990. Para ele, artista é a “*mixagem* de ativista político e artista poético” (Fonteles, 2001, n.p), por isso, desde então, refere-se a si mesmo e aos seus companheiros do MAPN como tal. Ao aprofundar a pesquisa bibliográfica em torno do tema, é de se notar o quanto a definição de Fonteles, para a sua obra, foi/é precisa, pois, de fato, o que ele realizou junto ao MAPN contemplaria o que autores do ativismo definiram, enquanto ativismo ou arte ativista.

Portanto, ao ponderar os argumentos de Mesquita – sem desconsiderar sua relevância à esta investigação –, convirjo com pesquisas como a de Chaia (2007), Vieira (2007), García (2013), Raposo (2022) entre outras, que tratam os termos ativismo e arte e artista como semelhantes, principalmente em pesquisas mais recentes em línguas neolatinas (português e espanhol). Tais referências supracitadas convergem, em termos de conceituação da arte ativista, quase em sua totalidade com o que disserta Mesquita, fazendo uso das mesmas referências, como Suzanne Lacy (1995) ou Lucy Lippard (1984). Portanto, defendo que o termo ativismo é caro para esta dissertação e tratado como semelhante à arte ativista.

As rupturas com o cânone ocidental da arte não são de completa responsabilidade das ações artísticas, as mudanças nos sistemas econômicos de exploração e colonização, bem como todas as mobilizações coletivas que insurgem de grupos minorizados, promovem mudanças que levam novas possibilidades à arte. A arte ativista surge, então, desse contato interdisciplinar, em meados da década de 1970, notando-se a importância das movimentações políticas de 1968¹⁴: “Mas é no *milieu* histórico de Maio de 1968 que o não-artista, aquele que desafia a

seja, ali ninguém quer planejar um golpe de Estado, mas sim buscar um “nicho” onde possam expressar sua indignação por meio da arte” (Tavares, 2003, p. 19-20) [grifo meu].

¹⁴ “[...] a revolução estudantil de Maio de 1968 porque nos surge como um dos primeiros paradigmas de resistência cultural e artística aplicados à pós-modernidade, que se apresenta como modelo de união colectiva activista em torno de ideais que, mais do que conquistados pelas promessas do projecto moderno, permanecem em contínua construção e problematização” [sic] (Vieira, 2007, p. 12).

especialização do capitalismo, vai buscar na interação e no coletivo aquilo que os artistas, segundo a IS [Internacional Situacionista], não alcançaram: a construção da própria vida”¹⁵ (Mesquita, 2008, p. 86). Portanto, a década de 1960 é um ponto de virada para a consolidação do ativismo, como veremos nas duas décadas seguintes.

I.I.I. Lucy Lippard: a arte ativista e o poder

Durante o levantamento sobre o estado da arte na temática ativista, foi notado que há duas referências primárias no pensamento desenvolvido até o presente sobre o que é a arte ativista, quais suas características e modo de operar na sociedade. São elas Lucy Lippard e Suzanne Lacy – que será abordada no tópico seguinte. De Lucy Lippard, foi escolhido dar maior enfoque no ensaio *Trojan Horses: Activist Art and Power* (1984), com sua tradução para o português no Anexo A desta dissertação. Sublinho aqui, que a produção de ambas as autoras não foi apenas no campo teórico. Iniciarei por Lippard, em vistas de uma ordenação cronológica.

A abordagem objetiva presente em *Trojan Horses*, o torna importante para visualizar, não de forma simples, mas direta a arte ativista das décadas de 1970/80, quando se localiza o início das ações ativistas de Fonteles, em foco nesta dissertação. A escolha para a maior atenção a este ensaio também se deve ao fato de ser pouco aprofundado nas dissertações de Mesquita e Vieira, além de não ter sido publicado em português.

Lippard é uma relevante crítica de arte e curadora, cuja carreira iniciou na década de 1960 nos EUA. Enveredou a um pensamento e prática engajados quando visitou a Argentina em 1969 e foi profundamente afetada pelas ações de artistas engajados que intencionavam desmascarar o ideal de progresso propagandeado pela ditadura militar no país¹⁶. Quando retorna

¹⁵“Seja ou não fruto do espírito do tempo dos anos 60, as estratégias de situação construídas pela IS e a informalidade dos trabalhos do Fluxus inspiraram uma espécie de *détournement* das formas artísticas por ações coletivas e espontâneas, negando os modelos pré-estabelecidos de uma produção cultural segregada da existência humana”.

¹⁶*Tucumán arde* consistiu em uma série de ações articuladas por artistas argentinos das cidades de Buenos Aires e Rosário, como forma de resistência à ditadura militar pela qual o país passava (Prando, 2020). Entre as ações, havia exposições em lugares não institucionais e extramuros, colagem de cartazes pela rua com o intuito de alcançar públicos não especializado e restrito do circuito de arte. Tucumán é uma província com “uma longa história de pobreza e opressão política”, o que se agravou durante a ditadura provocando mobilizações de artistas e não-artistas para “romper com o silêncio dos meios de comunicação oficiais” (Prando, 2020, p. 164).

aos EUA funda, junto a outros artistas, o *Art Works Coalition*¹⁷ [sic] (Coalizão dos Trabalhadores de Arte – AWC). Tem início “nesse momento uma longa carreira dedicada ao ativismo na arte” (Lage; Carvalho, 2020, p. 4). Neste contexto de atuação ativista, especialmente na curadoria, Lippard escreve o ensaio *Trojan horse*, publicado no livro *Art after modernism: rethinking representation* (Wallis; Tucker, 1984), o qual compila vinte e cinco ensaios de outros autores¹⁸ e que não foi traduzido para o português. Dentre os ensaios, alguns já possuem tradução em outras obras, o que não é o caso de *Trojan Horses*. Também não foi encontrada referência anterior ao texto *Trojan horses* que utilize especificamente do termo “arte ativista” e trate de práticas próximas ao objeto desta pesquisa.

Segundo a autora, sua intenção ao escrever sobre a arte ativista neste texto não era realizar uma pesquisa ou historiografia, mas sim “uma tentativa de colocar a arte ativista em relação ao mundo da arte e à organização política”¹⁹ (Lippard, 1984, p. 341, tradução nossa) por meio de sua vivência no contexto de sua cidade natal, Nova York e de contato com práticas da Austrália ou da Argentina, por exemplo. O ensaio é estruturado em quatro seções: 1. Argumento; 2. Poder; 3. Fontes e 4. A partir de 1980..., nestes tópicos ela pontua características da arte ativista e diversos exemplos de projetos artistas.

Lippard compara a arte ativista ao episódio da lendária história da Grécia antiga do Cavalo de Tróia. Ainda que não explicita precisamente a relação entre ambos, é possível inferir que se assemelham por apresentarem um modo astuto de lidar com a guerra, baseado no estratagema de surpreender o inimigo, seja essa guerra literal, no caso grego, ou uma guerra/disputa política. Os gregos utilizaram um símbolo da vitória de Tróia, o cavalo, num apelo estético envolto de um discurso elogioso aos seus oponentes para penetrarem na cidade de forma oculta – escondidos dentro do cavalo – e destruí-la durante a noite. Neste sentido, para a artista e pesquisadora, o *trojan horse* foi a primeira arte ativista registrada na história, em que, por meio de uma abordagem estético-artística, e, sobretudo, uma abordagem coletiva, os gregos conseguiram vencer a guerra e resgatar Helena.

¹⁷A grafia encontra-se com um pequeno erro, a forma correta é *Art Workers' Coalition*.

¹⁸Kathy Acker, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Walter Benjamin, Jorge Luis Borges, Benjamin H. D. Buchloh, Jonathan Crary, Douglas Crimp, Hall Foster, Michel Foucault, J. Hoberman, Robert Hughes, Fredric Jameson, Mary Kelly, Rosalind Krauss, Donald B. Kuspit, Thomas Lawson, Kate Linker, Lucy R. Lippard, Laura Mulvey, Craig Owens, Constance Penley, Martha Rosler, Abigail Solomon-Godeau.

¹⁹“is less a survey or history than simply an attempt to place activist art in relation to the art world and to political organizing” (Lippard, 1984, p. 341).

De certo que ao buscar uma referência tão distante em tempo e espaço para uma analogia, corre-se o risco de cair em diferentes níveis de anacronismo e talvez o cavalo de Tróia não tenha sido, de fato, a primeira arte ativista do mundo, mas isto não chega a ser um impeditivo a visualizar as semelhanças entre o passado e o presente. O que faz da arte ativista um “presente de grego” é sua faceta múltipla, que utiliza de uma linguagem contextualizada e adaptada com a intenção de afetar públicos específicos e/ou diversificados. Assim, a missão de artistas ativistas é criar a partir do contexto cultural do público-alvo com que se deseja estabelecer uma troca, para perceber seus símbolos e linguagens e, desse modo astuto, provocar, afetar, desestabilizar, constranger etc. Mesmo que triunfar na guerra contra a hegemonia do sistema capitalista seja uma utopia, como a própria autora destaca, os artistas atuam e conseguem promover pequenas rachaduras na estrutura com sua “arte troiana”, como ela chama.

Como observado tanto na pesquisa de Vieira (2007), quanto na pesquisa de Mesquita (2008), é essencial a diferenciação que Lippard (1984) faz entre o *artista político* e o *artista ativista*, já que a mesma passagem é citada por ambos, em que Lippard escreve:

Embora artistas “políticos” e “ativistas” sejam muitas vezes as mesmas pessoas, a arte “política” tende a ser socialmente preocupada e a arte “ativista” tende a ser socialmente envolvida – não tanto um juízo de valor quanto uma escolha pessoal. A obra do primeiro é um comentário ou análise, enquanto a arte do segundo funciona **dentro** de seu contexto, **com** seu público²⁰ (Lippard, 1984, p. 349, tradução nossa).

Isto significa que identificar um problema estrutural em determinada comunidade e realizar uma arte crítica em favor dela, seria estar socialmente preocupado; porém, identificar tal problema, estar em contato com a comunidade e mobilizá-la para ações artísticas que contestem o problema seria estar socialmente envolvido, por exemplo. Para Mesquita (2008), este envolvimento com a comunidade surge como uma resposta ao comprometimento de fazer arte fora de seu circuito hegemônico, portanto se criam circuitos coletivos com a participação destas comunidades, onde se funda “um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não-mediada pelos mecanismos oficiais de representação [...]” (Mesquita, 2008, p. 15-16).

Infiro também que *se envolver* com a comunidade representa uma postura

²⁰“Although ‘political’ and ‘activist’ artists are often the same people, ‘political’ art tends to be socially concerned and ‘activist’ art tends to be socially involved-not a value judgment so much as a personal choice. The former’s work is a commentary or analysis, while the latter’s art *within* its context, *with* its audience” (Lippard, 1984, p. 349).

horizontalizada, que, *idealmente*, abandona o arquétipo moderno – ao qual muitos artistas contemporâneos ainda se agarram – de um artista gênio/isolado que ilumina o problema como um herói. No cerne deste e de outros aspectos da arte ativista, há a mudança deste artista isolado para um artista contemporâneo engajado, que busca ser compreendido e se ver parte da sociedade, o que se corrobora na escrita de Lippard em determinado momento do ensaio, quando versa sobre um idealismo existente na chegada de alguém ao “mundo da arte” por ter um “dom”, que por si indica algum tipo de predileção divina; porém, ao tentar entrar nesse mundo da arte, um mundo de eleitos, a realidade se mostra em preto e branco, diante desta realidade “alguns conseguem, outros ficam amargos e **outros tentam desmitificar o papel da arte e mudar o sistema em que ela opera**” (Lippard, 1984, p. 342, tradução e grifo nosso)²¹, este último tipo é aquele que se engaja no ativismo.

A partir deste momento do texto, Lippard passa a estabelecer de forma direta as características do ativismo. Primeiramente, afirma que a “arte ativista não está confinada a nenhum estilo particular e é provavelmente melhor definida em termos de suas funções, que também abrangem uma ampla extensão” (Lippard, 1984, p. 342, tradução nossa)²², ou seja, uma vez que, identificada a luta que será travada, se buscarão os meios de se lutar, o que se relaciona com a afirmação de Lippard sobre a arte ativista ser processual-orientada, dando-se mais ênfase no processo de constituição dessa rede de ações do que a uma “peça de arte” que isso possa dar origem ou não. Por conta disto, as ações artivistas se constituirão, muitas vezes, em verdadeiras redes de ações, realizando desde serviços à comunidade até obras de arte em galerias.

A expansão da arte em direção a espaços não usuais de sua ocorrência e em formatos não tradicionais localiza a arte ativista em um momento de desterritorialização dos cânones da arte, em que as *fronteiras*, agora permeáveis, entre linguagens (artes visuais, música, teatro e danças, bem como as linguagens particularizadas dentro destas esferas, como a pintura, a escultura etc.) permitem um trânsito multidirecional. Esta característica é percebida e manifestada ainda hoje, conforme argumenta Mesquita, ao usar o termo “tática” para tratar dos projetos de arte ativista por eles terem como característica justamente “romper com a rigidez de dicotomias e para trabalhar com formas *híbridas*, coletivas e diferenciadas de ‘linguagem virótica’ através de diversos suportes [...]” (Mesquita, 2008, p. 59). Por outro lado, há também

²¹“some succeed, some get bitter, and some try to demythologize the role of art and to change the system in which it operates” (Lippard, 1984, p. 342).

²²“Activist art is confined to no particular Style and is probably best defined in terms of its functions, which also cover a broad span” (Lippard, 1984, p. 342).

um hibridismo cultural, principalmente ao tratarmos do contexto nova-iorquino de Lippard, como reforça Vieira (2007), quando os grupos de ativismo cultural entram em contato direto com as comunidades, recebem uma influência das culturas negras e hispânicas. Para além deste contexto específico, dadas as devidas diferenças, isto também ocorre nas ações do Movimento Artistas Pela Natureza e na própria obra de Fonteles, pois há elementos da arte híbrida, como por exemplo em quais obras que serão vistas em quais capítulos, tanto em relação a sua *forma* quanto a sua *função*, nos termos de Lippard.

Como uma arte de *fronteira*, muitas vezes é híbrida, o produto de diferentes culturas se comunicando umas com as outras. Artistas ativistas não esperam mudar os valores de Ronald Reagan (se é que ele tem algum), mas se opor a suas visões sobre guerra e desumanismo, fornecendo imagens alternativas, metáforas e informações por meio de humor, ironia, ultraje e compaixão, com o objetivo de fazerem-se ouvir e ver aquelas vozes e rostos invisíveis e impotentes. Com certeza, isso é idealista. Arte dificilmente é uma vocação pragmática²³ (Lippard, 1984, p. 342, tradução nossa).

Além deste caráter híbrido, Lippard (1984) também afirma a arte ativista “não é simplesmente ‘opositiva’, embora seja usualmente crítica em algum sentido (p. 342), com isto infiro que mesmo se opondo, não visa entrar em choque e sim estabelecer uma troca com o seu público. Tanto o hibridismo quanto essa troca com o público são fatores perceptíveis nas ações do MAPN que serão apresentadas nos capítulos dois e três desta dissertação.

Outro ponto no ensaio a ser observado com atenção são as três categorias que compõem um círculo maior da arte ativista para a crítica de arte:

(1) artistas experimentais ou de vanguarda trabalhando na comunidade mainstream ou "alta arte", (2) artistas progressistas ou chamados "artistas políticos" trabalhando juntos ou dentro de organizações políticas, muitas vezes simultaneamente dentro e fora do mundo da arte mainstream; e (3) artistas comunitários que trabalham principalmente fora do mundo da arte com grupos de base²⁴ (Lippard, 1984, p. 348, tradução nossa).

Portanto, artistas experimentais, artistas políticos e artistas comunitários são três frentes da arte ativista que se interconectam e se misturam, o que dependerá das ações do grupo. Em

²³“Activist art is not only "oppositional," although it is usually critical in some sense. As an art of contact, it is often hybrid, the product of different cultures communicating with each other. Activist artists do not expect, say, to change Ronald Reagan's values (if he has any), but to oppose his views of war and de-humanism by providing alternative images, metaphors, and information formed with humor, irony, outrage, and compassion, in order to make heard and seen those voices and faces hitherto invisible and powerless.- Sure, this is idealistic. Art is hardly a pragmatic vocation” (Lippard, 1984, p. 342).

²⁴“(1) experimental or avant-garde artists working in the mainstream or "high art" community; (2) progressive or so-called "political artists" working together or within political organizations, often simultaneously in and out of the mainstream art world; and (3) community artists working primarily outside the art world with grassroots groups” (Lippard, 1984, p. 348).

uma escala de proximidade com o *establishment*, o artista comunitário – que trabalha naturalmente em grupos, como por exemplo professores e muralistas – estariam completamente fora desse “mundo da arte”, passando desconhecidos para tal. Já as outras duas categorias, apresentam graus de variação largos, pois dependerá da situação do artista ou do coletivo diante do mercado. Para fundamentar mais essas “quase-definições”, sem tentar limitá-las ou afastá-las, Lippard retorna no tempo reconstituindo a relação de separação das “belas artes” (pintura e escultura) com a sociedade e, até mesmo, com a cultura. A reconciliação, segundo a autora, inicia na década de 1950, quando houve certa abertura a outros campos como “a música, a dança, o teatro, a filosofia, a ficção e, às vezes, a sociologia e a política”. Na década de 1960, entretanto, é quando a situação se torna favorável para o surgimento da arte ativista, a partir de “reações menos conscientemente subversivas contra o *status quo* que ocorreram no *mainstream* - principalmente na arte minimalista e conceitual. Esses estilos contundentes e descaradamente não comunicativos abrigavam uma consciência política”²⁵ (Lippard, 1984, p. 350, tradução nossa).

A autora menciona a arte minimalista e conceitual marcantes da década de 1960, pois, segundo ela, ambas se constituíram “para compensar a mitificação e a mercantilização do artista e da obra de arte”, argumentando que a “arte ativista de hoje tem suas raízes[...] em rebeliões contra visões tão simplistas da arte” (Lippard, 1984, p. 350, tradução nossa). Apesar da “fabricação” e da “desmaterialização”, vindouras das correntes mencionada, não surtirem o esperado efeito de tirar a arte das galerias, “prepararam o terreno para a preferência da geração da TV por informações e análises em detrimento da escala monumental e originalidade. A visão da importância das artes desta década para arte ativista é um ponto quase unânime para os primeiros autores do artivismo e os contemporâneos, sendo apontado não só por Mesquita e Vieira, citados diversas vezes nesta seção, como mencionado por Valdivieso (2014), Felshin (2006), Chaia (2007) etc. Dentre estes pesquisadores, além de mencionar a arte conceitual e minimalista, eles adicionam outras vertentes como a arte relacional e os movimentos de contracultura, marcados pelas revoltas estudantis de 1968. A afirmação de Lippard de que tudo “começa” no *mainstream*, pode ser considerada determinista em certo ponto, mas não se pode esquecer que ela está tratando de seu próprio contexto nova-iorquino e que, mesmo para o caso do objeto de pesquisa desta dissertação, há uma origem no “*mainstream*”, pois os artistas

²⁵“from the less consciously subversive reactions against the status quo that took place in the mainstream - primarily in minimal and conceptual art. These blunt and blatantly noncommunicative styles harbored a political” (Lippard, 1984, p. 350).

integrantes do MAPN possuem suas trajetórias em espaços oficiais, o que pode ser especialmente observado no caso de Bené Fonteles, quem é tratado com maior enfoque.

Seguindo o argumento da autora, o que se segue nas décadas de 1970/1980 é fruto dessas tentativas falhas de escapar do mercado de arte. Segundo Lippard, tanto minimalismo quanto conceitualismos possuíam um foco na quebra comunicativa da arte (a começar pelos seus elementos comunicativos herdados das belas artes). O ativismo, possuía um foco diferente na comunicação, a partir de então a estratégia não era dificilmente ser entendido pelo mercado e sim ser entendido pelo público geral: “Uma arte que assume o ativismo como sua força motriz deve enfatizar a clareza de significado e comunicação”²⁶ (Lippard, 1984, p. 356, tradução nossa). Diante disso, motivado principalmente pelos movimentos negros e feministas, as experiências pessoais passaram a ter um papel importante na construção da rede de ações ativistas, no sentido de que falar sobre os traumas sociais nos leva a compreensão de que tais problemas são coletivos e afetam grupos, bem como indivíduos, gerando um sentimento de não estar só para enfrentar a estrutura e tentar melhorar o mundo para estes grupos minorizados.

[...] o que levou eventualmente à noção ainda mais ampla de "o político é pessoal" - ou seja, uma consciência de como eventos locais, nacionais e internacionais afetam nossas vidas individuais²⁷ (Lippard, 1984, p. 350-351, tradução nossa).

Depois deste retrospecto, Lippard se dedica na última sessão ao estado desta arte ativista a partir de 1980 especificamente, lembrando que ela escreve de 1984. Segundo Lippard, nestes quatro anos, os grupos feministas e ligados a imigrantes das décadas anteriores em Nova York sofreram certo declínio, apesar de suas táticas deixarem marcas nas novas gerações de ativistas, como os movimentos interculturais *punks* e da cultura popular. Ao mesmo tempo também houve uma abertura para o encontro da “baixa” com a “alta” arte, assim como uma aproximação do *mainstream* das produções de artistas comunitários, por exemplo, até então ignorados. Com isto, linguagens tradicionalmente consideradas como “artes aplicadas”, bem como técnicas de circulação de informações relacionadas ao jornalismo, também começaram a se destacar nas ações dos novos grupos de artistas ativistas, que faziam desde desfiles de moda até fanzines. A

²⁶“An art that takes on activism as its driving force must emphasize clarity of meaning and communication” (Lippard, 1984, p. 356).

²⁷“The Black Liberation movement, which had inspired student and feminist breakouts, was back on simmer, and the women's movement had inherited the front burner of rage and radical re-viewing process. Feminist art broadened and deepened the whole notion of "political art" by incorporating the element of the personal, autobiography, consciousness-raising, and social transformation, which led eventually to the still broader notion of "the political is personal" - i.e., an awareness of how local, national, and international events affect our individual lives” (Lippard, 1984, p. 350-351).

tarefa, algumas vezes ingrata de artistas ativistas, se reflete em uma alta taxa de *burnout* entre os artistas ativistas, “porque as recompensas por tais atividades são vistas como totalmente separadas do desenvolvimento da arte e são menos propensas a serem apreciadas por colegas dentro do mundo da arte”²⁸ (Lippard, 1984, p. 355, tradução nossa).

Lippard finaliza apontando caminhos que ficam no limiar entre o que pode contribuir com as diversificadas reivindicações dos artistas ativistas e o que pode causar um efeito reverso, como o uso desenfreado das mídias de massa e a “jornalização da arte” realizada por “artistas repórter”, que tanto contribui para o acesso à cultura, denúncias, informações, quanto pode levar a uma produção voltada para flexões proporcionadas pela linguagem criando trabalhos herméticos.

I.I.II. Suzanne Lacy: arte ativista enquanto arte pública

Neste tópico abordarei o texto *Debated territory: toward a critical language for public art* [*Território em debate: por uma linguagem crítica para a arte pública*, tradução nossa] (Anexo B), escrito por Suzanne Lacy e publicado no livro *Mapping the terrain: new genre public art* (1995) [*Mapeando o terreno: novo gênero de arte pública*, tradução nossa], cuja organização também foi feita por Lacy. A autora possui uma trajetória extensa na prática ativista, seus projetos são, recorrentemente, mencionados por pesquisadores da arte ativista, sobretudo as ações orientadas pelas causas feministas, o que, como vimos com Lippard, integra o contexto da emergência do ativismo nos EUA. Além de artista, também possui vários textos publicados e é professora na University South California – Roski School of Art & Design. Inicialmente, Lacy estudou psicologia, migrando posteriormente para a área de Artes Visuais. Foi uma das primeiras mulheres a inserir as questões de gênero na performance, ainda na década de 1970 (Lacy, 1995).

O livro *Mapping the terrain* surge de um simpósio homônimo que ocorreu em 1991 (Cruzeiro, 2015), compila onze ensaios de artistas e críticos de arte²⁹, inclusive um ensaio de Lucy Lippard, denominado *Places in common*. Há ainda um compêndio, ao final do livro, de

²⁸“because the rewards for such activities are seen as entirely separate from the development of the art and are less likely to be appreciated by peers within the art world” (Lacy, 1995, p. 355).

²⁹Mary Jane Jacob, Patricia C. Phillips, Suzi Gablik, Estella Conwill Májozo, Guillermo Gómez-Peña, Lucy R. Lippard, Judith F. Baca, Jeff Kelley, Allan Kaprow, Arlene Raven, Suzanne Lacy e Susan Leibovitz Steinman.

artistas que atuam como ativistas. Esta obra é uma relevante contribuição para o campo de estudos da arte pública por ser a primeira a incluir, em seu escopo, obras e/ou ações socialmente engajadas (Cruzeiro, 2015), mas também não possui tradução para o português publicada. O texto de Lacy pretende caracterizar *uma nova* forma de arte pública examinando a interatividade de seus públicos, visto que, tradicionalmente, arte pública consiste em um “termo usado nos últimos vinte e cinco anos [desde a década de 1970] para descrever esculturas e instalações situadas em locais públicos”³⁰ (Lacy, 1995, p. 19, tradução nossa).

A autora constitui um vocabulário e conceitos para tratar sobre o novo gênero de arte pública que, segundo ela, tem a arte ativista no estágio mais elevado de proximidade com a esfera pública. Chamo atenção para o fato de que, sendo um novo gênero de arte pública, a arte ativista possui uma relação indissociável com o *público*. Ainda na introdução do livro, Lacy (1995) explica a ambiguidade do termo *público* na contemporaneidade, argumento em prol da inclusão do novo gênero: “o que existe no espaço entre as palavras público e arte é uma relação desconhecida entre artista e audiência, uma relação que pode se tornar *ela mesma* a obra de arte”³¹ (p. 20, tradução nossa). Dada esta ampliação do que se reconhece enquanto público quando utilizado em interface com a arte (podendo ser lugar, propriedade, acesso etc.), se amplia, igualmente, as formas de manifestações inseridas na arte pública. O novo gênero é, portanto, a arte pública em um campo *expandido*, abarcando linguagens para além da escultura e da instalação:

Não especificamente pintura, escultura ou filme, por exemplo, o novo gênero de arte pode incluir combinações de diferentes mídias. Instalações, performances, arte conceitual e arte de mídia mista, por exemplo, se enquadram na categoria do novo gênero, um termo genérico para experimentação tanto na forma quanto no conteúdo. Atacando fronteiras, artistas do novo gênero de arte pública se baseiam em ideias de formas de vanguarda, mas adicionam uma sensibilidade desenvolvida sobre audiência, estratégia social e eficácia que é única na arte visual como a conhecemos hoje³² (Lacy, 1995, p. 20, tradução nossa).

Este discurso converge com as premissas observadas por Lucy Lippard no ensaio tratado anteriormente, *Trojan horses*, definindo um caráter multimidiático híbrido para as

³⁰“term used for the past twenty-five years to describe sculpture and installations sited in public places. Unlike much of what has heretofore been called” (Lacy, 1995, p. 19).

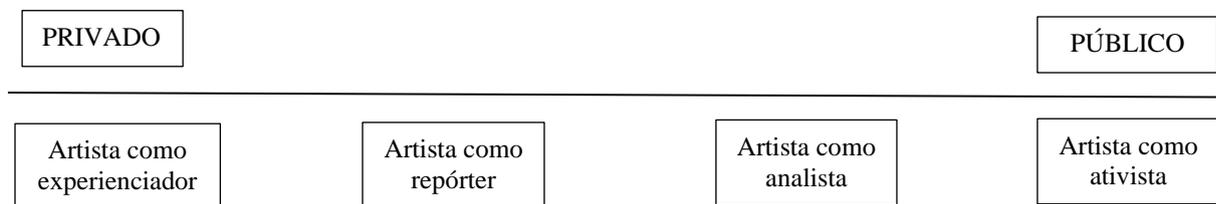
³¹“what exists in the space between the words public and art is an unknown relationship between artist and audience, a relationship that may itself become the artwork” (Lacy, 1995, p. 20).

³²“Not specifically painting, sculpture, or film, for example, new genre art might include combinations of different media. Installations, performances, conceptual art, and mixed-media art, for example, fall into the new genre category, a catchall term for experimentation in both form and content. Attacking boundaries, new genre public artists draw on ideas from vanguard forms, but they add a developed sensibility about audience, social strategy, and effectiveness that is unique to visual art as we know it today” (Lacy, 1995, p. 20).

manifestações da arte ativista. Como vimos, para além de Lippard e Lacy, este é um pensamento reverberado até o presente por pesquisas mais recentes, como a de Mesquita e Vieira.

O ensaio é dividido em quatro grandes partes: Interação, Audiência, Intenção e Eficácia. A autora começa pela Interação, que é um caráter fundante do novo gênero de arte pública. Para tentar se aproximar do que acontece na prática dos artistas, Lacy constrói um esquema com quatro classificações: artista experienciador, artista repórter, artista analista e artista ativista (Figura 1). O ponto fundamental de argumentação de Lacy passa pelo nível de aproximação com a **esfera pública**.

Figura 1 – Esquema gradativo de aproximação com a arte ativista e o espaço público para Suzanne Lacy.



Fonte: Mapping the new genre public art (Lacy, 1995), p. 174, tradução nossa.

A explicação da autora apresenta, em uma extremidade, a esfera privada e, na outra, a esfera pública. Ao especificar os quatro tipos de participação na arte pública, compreende que eles se conectam e se sobrepõem, dependendo da obra. O artista experienciador é aquele que se insere no cotidiano de uma comunidade para experienciá-lo de modo subjetivo, criando laços empáticos. O artista analista vai até a comunidade e estabelece uma escuta ativa para além da experiência, relatando os enfrentamentos com a intenção de denúncia e de persuasão do público geral: “depois de experienciar, **revelar** informações é o próximo passo compassivo”³³ (Lacy, 1995, p. 175, tradução nossa, grifo nosso). O artista analista, por sua vez, além de experienciar e reportar, tensiona a linguagem em busca de um posicionamento que vai em direção da “teorização política”, utilizando, muitas vezes, da ironia: “a arte de análise recorre à história da arte conceitual durante os anos sessenta, quando os artistas exploraram a desmaterialização da arte como objeto e sua rematerialização no mundo das ideias”³⁴ (Lacy, 1995, p. 176, tradução nossa). Por fim, o artista como ativista, assume o seu público-alvo e constrói sua mensagem

³³“After experiencing, revealing information is the next compassionate step” (Lacy, 1995, p. 175).

³⁴“Art of analysis draws on the history of conceptual art during the sixties, When artists explored the dematerialization of art as object and its rematerialization in the world of ideas” (Lacy, 1995, p. 176).

com o objetivo de “criar consensos”, com outros entes aliados, a fim de gerar rupturas na realidade:

Na tentativa de se tornarem catalisadores de mudanças, os artistas se reposicionam como cidadãos-ativistas. Diametralmente opostos às práticas estéticas do artista isolado, a construção de consenso envolve inevitavelmente o desenvolvimento de um conjunto de habilidades não comumente associadas ao fazer artístico. Para se posicionar em relação à agenda pública, o artista **deve atuar em colaboração** com as pessoas e com compreensão dos sistemas e instituições sociais. [...] Em outras palavras, artistas-ativistas questionam a primazia da separação como postura artística e empreendem a produção consensual de sentido com o público³⁵ (Lacy, 1995, p. 177, grifo nosso, tradução nossa).

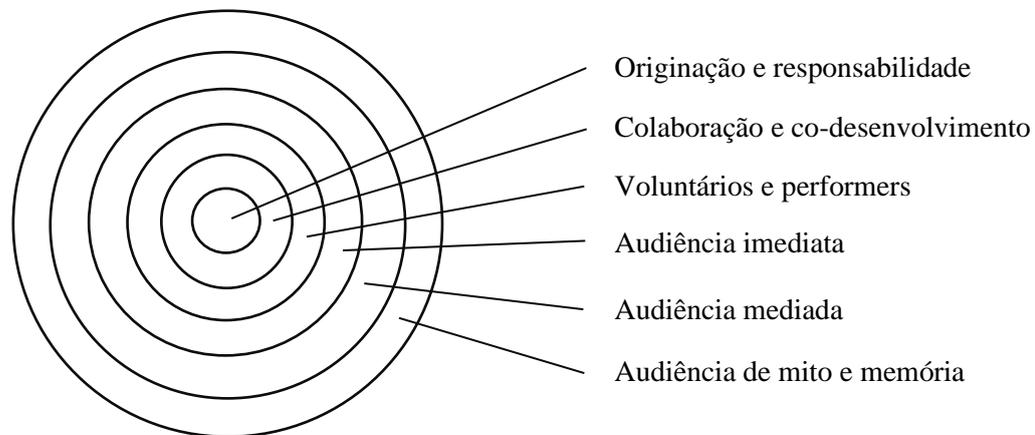
Os passos para se atingir um grau elevado de interação com o público, se afastando da esfera do privado, percorrem as estratégias de experientiação, de relato, de análise e, invariavelmente, pelas estratégias ativistas adaptando-se a diferentes públicos, bem amplos ou específicos, dependendo da ocasião. Os artistas expandiram-se para além dos espaços oficiais: dos museus/galerias aos espaços públicos políticos como estratégia antimercado. Mesmo em galerias, onde há uma hibridização entre público e privado, a circulação dessa arte pode não efetivar sua participação na esfera pública, dada a baixa aderência da população em geral. Novamente, percebe-se no discurso a mudança de um artista moderno – genial, isolado e heroico – para um artista com renovados modos de engajamento, que dialogam com as comunidades e que constroem arte em parcerias, em circuitos contraculturais. Portanto, quando Lacy trata nesta seção sobre interação e pontua o questionamento da separação do artista com seu público, pode-se entender que tratar sobre a interatividade do novo gênero de arte pública, significa analisar este espaço entre artista e público percebendo o grau de colaboração da ação/projeto, a partir da identificação de uma mudança no papel do artista.

Lacy indica que, se inicialmente a interação se relaciona com o papel do artista na obra, é necessário também tratar do nível de interação com a audiência e o papel que o artista cumpre nestas ações. Para Lacy, neste cenário de arte pública, a audiência seria o que existe entre o artista e o público: sempre uma via de mão dupla, podendo ser, este espaço *entre* um e outro, o próprio trabalho artístico. Ela estabelece um esquema (Figura 2) com o objetivo de identificar o lugar que essa audiência ocupa na execução da obra, levando em consideração que o artista

³⁵“In seeking to become catalysts for change, artists reposition themselves as citizen-activists. Diametrically opposed to the aesthetic practices of the isolated artist, consensus building inevitably entails developing a set of skills not commonly associated with art making. To take a position with respect to the public agenda, the artist must act in collaboration with people, and with an understanding of social systems and institutions. [...] In other words, artist-activists question the primacy of separation as an artistic stance and undertake the consensual production of meaning with the public” (Lacy, 1995, p. 177)

tem seu foco na via de mão dupla entre ele mesmo e o público.

Figura 2: Esquema concêntrico de nível de interação do artista com o público para Suzanne Lacy.



Fonte: A autora, elaborado a partir de Lacy (1995, p. 178, tradução nossa).

O círculo maior seria a estrutura do trabalho artístico, composta por todos os demais círculos concêntricos sem hierarquias entre si e com membranas permeáveis. No círculo menor há o artista ou grupo de artistas, que originam e se responsabilizam pelas ações. Em seguida, o grupo necessário para que ocorra (colaboradores – figura essencial para o MAPN, tal como veremos no próximo capítulo), depois os voluntários, a audiência imediata que assiste ou visita a ação, também a audiência dos meios de comunicação e, por fim, aquela audiência que reverbera a obra na memória. No caso de Bené Fonteles, é no período contemporâneo, séc. XXI, que ele e outros autores colaboradores contribuíram ativamente para que sua trajetória artista, das décadas passadas, pudessem ser recobradas por outros entes na atualidade.

Fundamental para a construção do público acima [pessoas que leem sobre a obra em jornais, assistem na televisão ou assistem a exposições documentais subsequentes] é a sua natureza flexível e fluida. Em nenhum momento o nível de participação é fixo e, dependendo dos critérios estabelecidos ao longo do trabalho, os participantes transitam entre os níveis. Quem observa uma performance do Departamento de Pobreza de Los Angeles (LAPD) pode ser inspirado a participar de um workshop e servir como "figurante" em uma performance. Pelos critérios da LAPD, que incluem disposição para dedicar tempo e um certo nível de habilidade teatral, alguém do público poderia se mover progressivamente em direção ao centro da geração e da responsabilidade. Em obras públicas de grande escala, muitas das quais existem por longos períodos de tempo, o movimento inverso também ocorre, como quando circunstâncias ou interesses da vida movem os participantes para um círculo externo no qual eles podem permanecer engajados e informados membros do público. Esse modelo cobra a construção do público com atividade e não simplesmente identidade³⁶

³⁶Fundamental to the above construction of the audience is its flexible and fluid nature. At no point is the level of participation fixed, and depending on the criteria established through the work, participants move back and forth between levels. Thus a street person who observes a performance by the Los Angeles Poverty Department (LAPD) might be inspired to attend a workshop and serve as an 'extra' in a performance. By LAPD's criteria, which include willingness to dedicate time and a certain level of theatrical ability, someone from the audience

(Lacy, 1995, p. 180, tradução nossa).

Essa criação de consenso com a colaboração intrínseca do público aponta uma função educativa da arte ativista (Aladro-Vico; Jivkova-Semova; Bayle, 2018). Frequentemente, essa arte “apresenta informações ou conteúdos específicos para fundamentar suas reivindicações pedagógicas, mas também podemos perguntar que aprendizagem resulta das formas interativas da obra e se a própria estrutura, incluindo papéis de artista e público [...]”³⁷ (Lacy, 1995, p. 180, tradução nossa). Aqui há de se ter muito cuidado, pois, por estarmos tratando de ativismo, não reflete um modelo de uma educação bancária, na concepção de Paulo Freire (onde público seria mero receptor das informações (Freire, 1982)). Trata-se, sim, de uma educação dialógica, no qual o público é chamado ao papel de colaborador-artista para que possa absorver estratégias de autonomia, resistência e desobediência à hegemonia. Por isto que, quando Aladro-Vico, Jivkova-Semova e Bayle (2018) tratam ativismo como “nova linguagem educativa”, mencionam Freire, remetendo a uma educação libertadora e cidadã.

Ela conclui trabalhando a ideia de que a arte ativista seria mais eficaz quanto mais operasse como um símbolo, alçando um lugar para além do seu próprio processo ou materialidade que possa originar. Infiro que, operar como um símbolo é se tornar parte do arcabouço do público geral, da linguagem que se entende como arte e ativismo, funcionando “simultaneamente dentro de tradições sociais e estéticas”.

I.I.III. Mobilizações coletivas

Neste tópico, o objetivo é apresentar ao leitor o contexto social, cujo ativismo emerge: a consolidação do neoliberalismo. Então a colaboração e o espaço público são duas chaves para entender a relação entre arte ativista e neoliberalismo. Nesta tendência, conforme observado nas leituras de Lippard e Lacy, o papel da colaboração e da relação que se estabelece com o

could move progressively toward the center of generation and responsibility. In such large-scale public artworks, many of which exist over long periods of time, the reverse movement also takes place, such as when life circumstances or interests move participants toward an outer circle in which they may remain engaged and informed audience members. This model charges the construction of audience with activity rather than simply identity” (Lacy, 1995, p. 180).

³⁷“Often such art puts forth specific information or content to substantiate its pedagogical claims, but we may also ask what learning results from the interactive forms of the work, and whether the very structure, including artist and audience roles” (Lacy, 1995, p. 180).

público na obra é uma premissa fundamental. A postura colaborativa e integradora vai na contramão do que busca uma sociedade neoliberal, fundada em relações de competitividade. Desse modo, para estabelecer a relação entre ativismo e neoliberalismo de forma mais aprofundada, será necessário também explicar o que é o neoliberalismo.

Tanto Lippard quanto Lacy, não utilizam o termo “neoliberalismo”³⁸, porém ele surge em artigos como o de Luis Ignacio García (2013), ou no texto de Dimitrina J. Semova (2019). Infiro com isto, a relação explícita ocorre mais recentemente na literatura. Para García (2013) é na década de 1980, que se inicia a arte ativista “com interesses muito diversos e até conflitantes” (García, 2013, p. 31), em que o artista entendia que sua função era precisamente restituir o vínculo social desintegrado pelo *neoliberalismo* individualizante. Tal arte marcada pela função de reconectar pessoas é a “estética relacional ou ativista”, que além desta função também tem a finalidade de interferir na esfera social segundo Marcelo Expósito (2013).

Estado que visa o maior lucro, maior eficiência econômica: anteriormente “no liberalismo clássico, o mercado estava sob vigilância do Estado; no **neoliberalismo**, a lógica se inverte e o **Estado passa a estar sob a tutela do mercado**” (Lobato, 2023, p. 24, grifo nosso). O Estado sob essa tutela coloca, por conseguinte, toda sua máquina estatal sob a tutela do mercado também. O efeito dessa racionalidade neoliberal não se estanca nas instituições do Estado: se projeta nos indivíduos, que se convertem em sujeitos-empresa ou sujeito-empendedor. Conforme ressalta Lobato (2023) segundo Wendy Brown (2019):

(...) nessa racionalidade os princípios do mercado se tornam princípios de governo aplicados pelo e no Estado, mas também que circulam através de instituições e entidades em toda a sociedade – escolas, locais de trabalho, clínicas etc. Esses princípios tornam-se princípios de realidade que saturam e governam cada esfera da existência e reorientam o próprio *homo economicus*, transformando-o de um sujeito da troca e da satisfação das necessidades (liberalismo clássico) em um sujeito da competição e do aprimoramento do capital humano (neoliberalismo) (Brown, 2019, p. 31 *apud* Lobato, 2023, p. 23)

A ascensão de políticas neoliberais agrava o quadro de degradação do espaço público, pois isola o indivíduo em uma concorrência cega e constante, impossibilitando a solidariedade e o reconhecimento do outro para além de um rival em potencial (Dardot; Laval, 2016). Põe-se em risco, portanto, a própria noção de política como a forma de convivência entre seres humanos diferentes em um mesmo espaço, em prol de um bem comum, conforme a concepção de política de Hannah Arendt (2002). No neoliberalismo, espaços compartilhados da cidade se

³⁸Apesar de Lippard não utilizar o termo neoliberal, em *Trojan horses* se mostra contra o ex-presidente estadunidense Ronald Regan, um representante reconhecido do neoliberalismo nos EUA.

fragmentam em espaços privados, tornando os cidadãos alheios às questões políticas e enfraquecendo ideias como a justiça social e a igualdade. Além de García, como dito, a argumentação que Semova constrói para explicar o ativismo³⁹ na introdução do livro *Entender el activismo* (2019), se aproxima da concepção de restituição do vínculo, porém com um foco na retomada coletiva do espaço da **cidade**, mencionando a herança deixada pelo Internacional Situacionista e as “situações” colaborativas que promoviam no espaço público rumo a uma mescla da arte com a vida cotidiana.

Além da restituição do espaço compartilhado e do vínculo dos sujeitos, com frequência os grupos ou artistas ativistas farão frente às políticas governamentais baseadas na “nova razão de mundo” neoliberal. Por isso, para Dardot e Laval o neoliberalismo é uma “nova razão de mundo”, ou seja, uma nova racionalidade que opera nas esferas públicas e privadas, que massifica as subjetividades em sujeitos-empresa e isola-os em uma competição generalizada. Entre os principais impactos desta nova razão de mundo para a natureza, é a privatização do controle de espaços e/ou bens antes pertencentes ao Estado, como por exemplo a **água**. Ou seja, isto significa a “mercantilização de terras e florestas, entre outros recursos naturais, argumentando que conferir uma propriedade a eles e internalizar as externalidades faz com que sejam melhor administrados sendo, portanto, coletivamente benéfico” (Vecchia, 2022, p. 53). Coloco este ponto em destaque, pois, para o MAPN fazer frente a privatização do controle e distribuição da água foi um dos motivos de existência da instalação *Encontro das águas II*, que será analisada no capítulo 3.

Se uma arte ativista ao menos tenta fazer frente à racionalidade neoliberal, seria contraditório abandonar seus princípios fundantes como a coletividade e o espaço público. Desse modo, as reflexões trazidas por Lippard e Lacy, apesar de tratarem de um outro contexto, se tornam tão elucidativas para o que ocorre até hoje no cenário da arte ativista, até mesmo porque a racionalidade neoliberal só cresce. Mesquita (2008) realiza uma pesquisa abrangente acerca da organização coletiva, diferenciando seus modos de produção artística, trazendo inúmeros exemplos de grupos da arte-ativista. Uma das formas é autoria diluída entre artistas, pode ser também entre artistas e público. Entretanto, há um formato coletivo, em que a autoria ainda é marcada, mas que a ação passa, necessariamente pela participação do público: “O artista torna-se um agenciador de processos de percepção crítica em colaborações com comunidades ou um grupo específico de pessoas, transformando os participantes em possíveis cocriadores”

³⁹ Semova utiliza o termo “criatividade ativista” como sinônimo para ativismo.

(Mesquita, 2008, p. 51). Este seria o caso de algumas ações do MAPN em que, por exemplo, Bené Fonteles um artista aparece com papel central, como será apresentado nos próximos capítulos dedicados ao MAPN. Com isto, destacamos que há uma gama de possibilidades para arte ativista, que, livre de uma preocupação formalista endógena, se ramifica para atingir seus fins sociais.

À luz de toda esta articulação sobre a complexidade do conceito e dos procedimentos que envolvem o ativismo, se torna evidente que se trata de uma forma de arte colaborativa, relacional, efêmera e que surge das emergências de seu contexto social. O ativismo se concretiza no espaço público e na restituição do vínculo com o outro – atuando fora do mercado da arte e num movimento contrário ao neoliberalismo individualizante, respectivamente – com o objetivo de afetar a audiência e promover mudanças imediatas na esfera socioambiental. Para isto o *modus operandi* do artista ativista é se apropriar de linguagens visuais que podem ser compreendidas pelo público em geral.

A aproximação de mobilizações coletivas com práticas artísticas é um pilar do desenvolvimento da arte ativista. Herda, de grupos como *Fluxus* ou a Internacional Situacionista, o entendimento de que uma interferência na esfera social só ocorre quando a arte se aproxima da vida, do cotidiano e dos “não-artistas”, ou artistas em potencial, convidados a construir coletivamente a obra.

I.II. Arte e vida: antecedentes do ativismo

Este tópico busca responder às seguintes questões: o que antecede o ativismo? Há, de certo, condições anteriores que permitiram seu surgimento e entendê-las viabiliza compreender suas raízes. Sendo assim, podemos atacar o tema por duas frentes: 1) a desmaterialização da arte; 2) o coletivismo. As vanguardas históricas europeias tendem a ter um posicionamento antissistema de arte mais intenso do que os movimentos da arte moderna anteriores (Realismo e Impressionismo). Valdivieso (2014) relaciona o ativismo e as vanguardas por meio do progressivo desgaste da materialidade das obras de arte. Estas vanguardas fragilizaram gravemente a arte e o sistema de arte em relação aos seus critérios mais arraigados de unicidade e durabilidade, uma vez que pretenderam negar por completo o passado.

I.II.I. Guy Debord e o Internacional Situacionista

O ativismo cultural se filia a grupos de contracultura como Internacional Situacionista (IS) (Vieira, 2007; Chaia, 2007; Mesquita, 2008), Fluxus ou o pensamento poético de Joseph Beuys em seus aspectos heterodoxos, contrários ao *status quo* na arte e na sociedade. O IS se movimenta se pautou nas práticas e escritos de Guy Debord, autor de *A Sociedade do Espetáculo*, livro publicado em 1967 (Chaia, 2007). Nessa publicação, Debord realizou uma leitura crítica da sociedade pautada no capitalismo avançado, em que o espetáculo constitui o conjunto de relações do sujeito-capital. O consumo desenfreado deste sujeito alcança altos níveis de acumulação e uma das consequências disso é a deturpação da arte e da política. Com a IS, há uma intensa relação arte e política, não pautada por um poder de governo, como foi no caso da experiência do Construtivismo Russo.

Guy Debord foi um artista membro, durante todos os anos de existência, do Internacional Situacionismo⁴⁰, sendo figura central e precursora. O IS surge, justamente, na década de 1950, colocando sob descrédito as premissas das vanguardas diretamente anteriores (Surrealismo e Dadaísmo), principalmente o psicologismo e o acaso. O IS produziu diversos textos, muitos voltados para a reflexão sobre o urbanismo, a organização da cidade, unindo crítica social e crítica artística (Carvalho, 2018), colocando-os no lugar de derradeira vanguarda moderna (Jappe, 2011).

Debord se guiava pela percepção do mundo do trabalho, cada vez mais exploratória e indigna, cujo a dinâmica transformava vida em sobrevivência⁴¹ (Miyada, 2013). O líder do IS se manifestava em favor de uma arte que não fosse trabalho, ou seja, a profissão de artista não mais deveria existir, para que o artista não aderisse ao sistema de trabalho hegemônico enquanto trabalhador. Como consequência, para os seguidores, a vida “deveria ser o jogo universalizado: a prática da *dérive* [deriva]” (Jappe, 2011, p.195) um pensamento herdado do Internacional Letrista, de onde surgem as “situações”. O grupo pretendia que objetos de arte não fossem criados, para que, desse modo, não fossem comercializados, por isso realizavam as situações que geram resultados efêmeros, existindo apenas enquanto estavam ocorrendo. Além da deriva e da errância, havia também o “desvio de funcionalidade”, retirar algo de seu contexto original

⁴⁰“Seu advento data de 28 de Julho de 1957, quando foram unificados os grupos da Internacional Letrista (I.L.) e o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI), além da não existente Associação Psicogeográfica de Londres. Estiveram presentes na conferência de unificação realizada em Cosio d'Arroscia, na Itália, os I franceses Guy Debord e Michèle Bernstein (1932) representando a I.L.” (Miyada, 2013, p. 98)

⁴¹“Raoul Vaneguin, escritor mais prolífico da história da IS depois de Guy Debord, chamava essa rotina de Sobrevivência — ou seja, uma vida anêmica, dedicada exclusivamente à manutenção da participação em um jogo que oferece aos seus participantes nada além da possibilidade de continuar seguindo roteiros pré-estabelecidos” (Miyada, 2013, p. 185).

e colocá-lo aos interesses de quem realiza a colagem, com referências desorbitadas da sua origem. O “*détournement*” [‘desvio’] outorga-lhes um novo valor, libertando Marx e Hegel da fossilização e afirmando, outrossim, que devem colocar-se à disposição de todos os indivíduos como meios de expressão e intervenção” (Jappe, 2011, p. 195).

Enquanto, nas vanguardas anteriores, o progresso intentava ingenuamente passar com um rolo compressor pelo passado, os situacionistas se apropriavam de fragmentos desse passado deliberadamente, não de modo aleatório ou *non sense*. As produções do grupo, enquanto obras de arte, existiram em grande parte até 1962 com a saída de quase todos os membros artistas visuais, que se mostravam favoráveis a produção de obras para espaços institucionais discordando dos preceitos do grupo.

Os poucos integrantes da I.S. desenvolveram uma agitação bem direcionada - sobretudo mediante a escrita -, que contribuiu fortemente para a formação do clima que culminou, por fim, no maio parisiense, do qual os situacionistas participaram ativamente e no qual eles viram a confirmação de suas representações de uma revolução moderna – direcionada não mais apenas contra a miséria material, senão também contra a alienação numa sociedade capitalista da abundância e, justamente, do espetáculo. Alguns anos depois, Debord dissolveu a I.S., mas continuou trabalhando em sua lenda, tecendo sua própria imagem lendária com um êxito digno de nota, ainda que com uma certa demora em termos temporais (Jappe, 2011. p. 196).

Paulo Miyada (2013) estabelece uma diferença importante entre as Vanguardas históricas e o IS. As vanguardas consideravam a arte autônoma e, portanto, capaz de lidar com valores suprimidos pelo capitalismo; por acreditarem nisto, também se julgavam capazes de dissolver o sistema de arte apoiado pela burguesia realizando uma antiarte. Já os situacionistas, entendendo que não era possível alcançar o ideal da antiarte, se organizaram no sentido de levar a arte à vida (Miyada, 2013). Eles consideravam, ainda puerilmente, que havia na arte um lugar de exceção em relação aos demais sujeitos, pois eram artistas revolucionários. “Em uma manobra arriscada, a IS parece ter, então, optado pela operação reversa: em vez de efetivamente dissolver o campo da arte, ela tentaria trazer toda a sociedade para dentro do seu lugar de exceção, que então se tornaria norma” (Miyada, 2013, p. 124). Na intenção do IS fica marcada uma aproximação da arte com a vida, porém ainda numa relação verticalizada, em que os artistas se consideram como bússolas morais para a sociedade.

Para completar os pontos de contribuição dos situacionistas no ativismo vindouro, é necessário entender que, quando Guy Debord fala em termos de “sociedade do espetáculo”, elabora um pensamento crítico a respeito do modo de vida instaurado por uma nova fase do capitalismo. Nesta fase, a passividade do cidadão diante ao mundo faz com que ele assumam um

papel de espectador da representação imagética capitalista da vida, que molda a realidade conforme seus interesses e interfere como mediadora das relações interpessoais. Como efeito, os sujeitos passam a se relacionar mediados por imagens forjadas pelo capital, bem como reproduzem essas tais imagens em sua realidade.

O espetáculo é o meio pelo qual o sistema capitalista, a economia de mercado vigente, garantem a sua manutenção. “O espetáculo submete para si os homens vivos. [...] Ele não é nada mais do que a economia desenvolvendo-se para si própria.” (DEBORD, 1997, p. 16). É a produção e o consumo alienado dando uma falsa experiência da realidade (Cocco, 2020).

A partir da compreensão do IS e seus princípios norteadores, percebe-se que a atitude moderna de romper com as tradições artísticas acadêmicas e se tornar a mais nova e moderna perspectiva artística, quase religiosa em seus manifestos, começa a ser superada por novas metodologias de lidar com a função da arte na sociedade. Há na IS uma aproximação da arte e da vida de modo menos utópico, contudo, mesmo sendo bem-intencionados em seu modo de contrariar o *status quo*, a postura opositiva dos situacionistas tende a recair na figura psicológica do artista moderno incompreendido, no herói romântico. Este artista pode acabar tratando a si mesmo, e aos seus, com uma superioridade moral, capaz de trazer aos demais cidadãos ignorantes alguma salvação, uma verticalização que, nos grupos artivistas, tende a se horizontalizar e priorizar o diálogo entre iguais, com suas diferenças.

Se as vanguardas já demonstravam formas de organização coletivas, sob as quais se abrigavam aqueles que se identificavam com os manifestos; e, também, já causavam fissuras na materialidade do objeto artístico, o Internacional Situacionista pretende avançar em direção a uma ruptura completa com a “arte”, conseqüentemente, com seus espaços de legitimação hegemônicos. Dessa vez não com o passado, ou com a sociedade, mas com o sistema que transforma a “arte” em bem de consumo, em *fetichê*. É importante sublinhar que, mesmo nas vanguardas, a antiarte diz respeito a um tipo específico de arte, em um lugar específico e em uma determinada época, tratada, entretanto, como algo universal, em razão da homogeneização tendenciosa realizada pelos centros hegemônicos.

I.II.II. *Fluxus* e Joseph Beuys

Em comparação ao IS, *Fluxus* é bem menos citado como uma influência direta da arte ativista, como dito anteriormente, porém, dado seu período de ocorrência e as características

das atividades desenvolvidas por eles, é possível traçar uma série de atravessamentos que corroboram com a relação entre ambos, identificados, por exemplo, por Lucy Lippard (2007), uma consolidada pensadora da arte conceitual e ativista.

O *Fluxus*, surgiu em 1962, com membros de vários países – alguns da Europa, os EUA e o Japão – colaborando entre si. Seus trabalhos eram realizados de forma coletiva, entre artistas e público, inspirados em atos cotidianos com o objetivo de democratizar o “ser artista”, para que qualquer pessoa pudesse produzir arte (Lima, 2007). Em suas ações, as fronteiras canônicas entre as linguagens e meios da arte se expandiram e se confundiam frequentemente, sem ser possível identificar algo unicamente de determinada linguagem. Os membros do *Fluxus* dedicaram esforços para, também registrar e divulgar as ações e ideais do grupo, indicando “seu lugar (e importância) autolegitimando-se de modo independente dos extratos instituídos pelo sistema. Percebemos a preocupação em marcar seu território de atuação, reflexões e conquistas” (Lima, 2007, p. 349). Com isto, o grupo recupera um lugar da arte na esfera pública, se tornando, eles mesmos, os responsáveis por serem lembrados no futuro independente da validação dos espaços institucionais sob controle da “Museologia e da História, cujas teorias ainda se apoiam nas categorias convencionais da Arte” (Lima, 2007, p. 350) e no poder do capital e seus discursos. Em uma linguagem mais atual, o grupo pensava no acesso às obras produzidas por eles, não apenas em termos de entendimento da linguagem, como de alcance. Traçando, ademais, um paralelo com o tópico passado, a relação com o público não era de heroísmo e, sim, de dialogicidade e construção coletiva. “A produção do Fluxus, segundo o seu fundador [George Maciunas], deveria ser não-comercial, antiprofissional e anônima. Em detrimento do ego, os artistas favoreceriam a coletividade, enquanto a arte erudita e o seu sistema seriam os seus alvos de ataque” (Mesquita, 2008, p. 85).

Nesse mesmo sentido, Joseph Beuys, apesar de sua participação, propôs trabalhos no campo das artes visuais com intenções e características semelhantes às do grupo Fluxus. Beuys era uma figura muito peculiar, era piloto no exército alemão durante a Segunda Guerra quando sofreu um acidente que, segundo ele, o deixou entre a vida e a morte. Quem era realmente Joseph Beuys e qual da narrativa a respeito de sua vida é a verdadeira são questões que dificilmente serão respondidas com precisão, devido aos indícios de invenções do próprio artista na criação da sua aura, de sua biografia. Certamente sua história de vida tende a levarmos para um lugar de mitologia como um sobrevivente escolhido por uma força maior, gerando curiosidade em torno de sua figura excêntrica.

Entretanto, apesar de todas as contradições em suas narrativas de vida, Beuys é reconhecidamente uma importante referência, inspirando grandes artistas contemporâneos (Salomé, 2019). Seu legado permite amplificar máximas como “Todo homem é um artista!”, “A revolução somos nós”, “Pensar é esculpir”; sínteses do pensamento conceitual desenvolvido por ele para suas obras. Após o fim da guerra, Beuys estuda e se torna professor de escultura, linguagem que servirá como ponto de partida para provocar expansões na arte, colocando-a em contato com outros campos disciplinares, como o próprio ativismo, criando o conceito de *escultura social*.

O termo escultura social aponta para o entendimento do artista acerca do “divórcio” da arte – e novamente, a hegemônica – com a vida, uma vez que, segundo ele mesmo, esta escultura estaria a serviço de “sanar o que, para ele, parece ‘doentio e morto’ e que se apresenta em tudo o que ‘se separou do tecido vivo e interconectado do mundo’” (Salomé, 2019, p. 33). Portanto, para ele era indispensável que o objeto de arte fosse capaz de ir além dos estímulos sensoriais, principalmente da visão, suscitando uma dimensão *oculta*, proveniente do espírito. Com isto, Beuys contribuiu para a expansão do campo das artes visuais, naquele momento ainda demarcado pelas linguagens e meios tradicionais, se aproximando do que é conhecido como escultura no campo expandido (Quilici, 2014). Um exemplo disso é o projeto *7.000 carvalhos* (1982). Este projeto ocorreu da seguinte forma:

O projecto 7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung [7000 Carvalhos – florestação urbana em vez de administração urbana] foi inaugurado em 1982 na Documenta 7 e consistia num apelo aos habitantes de Kassel para a plantação de sete mil árvores, cada uma acompanhada de uma coluna de basalto que funcionava como um marco simbólico da obra.[...] Cerca de duas mil e trezentas toneladas de pedra amontoaram-se em formação triangular apontando a primeira árvore plantada pelo próprio Beuys a 16 de Março de 1982, alguns meses antes do início da exposição. [...] Por cada árvore plantada, uma coluna de basalto era removida da praça. A diminuição do aglomerado de colunas indicava assim o progresso do projecto (Vahia, p. 2021, p. 169-170).

Nesta direção, é possível deduzirmos também, que para além de uma linguagem visual no campo expandido, há novos modos de expor essa obra ao mundo, ocupando lugares públicos, extramuros e coletivamente, como ele fez neste projeto *7.000 carvalhos*.

I.II.III. Confluências no Brasil para uma arte ativista ambientalista

O que acontecia no Brasil na arte nas décadas de 1960 e 1970 se aproximava, em parte, ao que foi percorrido nas seções anteriores. Inicialmente, é imprescindível observar que se trata

de pensar uma vertente de arte com intenções políticas/sociais que se aproxima das ações do MAPN estética ou politicamente, entretanto existiam outros tipos de arte e artistas neste mesmo período que não possuem tantos atravessamentos com o objeto desta pesquisa. Continuando, artistas como Hélio Oiticica aproximavam a arte da sociedade, lançando mão de uma arte relacional e expandindo os horizontes em direção a arte “objetual, ambiental e participativa” (Freitas, 2022, p. 35), segundo Mesquita (2008), em “tentativas práticas de transformar a vida cotidiana” (p. 77).

No sentido de uma arte politizada, ressalto primeiramente o Centro Popular Cultural (CPC), criado em 1961, por membros dissidentes do Teatro Arena⁴² que não concordaram com o rumo comercial que acreditavam que o grupo estava tomando. Inicialmente o CPC se limitava ao teatro, onde, posteriormente, foram criados núcleos de Cinema e Música. O grupo foi responsável pela criação de espetáculos voltados para um engajamento político na luta de classes. Com uma tônica pedagógica, apresentaram peças como *A mais valia vai acabar, seu Edgar*⁴³ (1961), na qual se explicou a origem do lucro a partir de “cartazes, canções e slides didáticos sobre a teoria marxista” (Braga, 2015, p. 296). A conscientização política por meio da arte, principalmente acerca das lutas de classe, era o que orientava as ações do grupo. A maior parte de seus membros eram estudantes voluntários interessados em contribuir com a luta nacionalista e alguns recebiam salários com dinheiro levantado por meio de prestação de serviços que o CPC realizava (Berlinck, 1984). O grupo encerrou suas atividades em 1964. Apesar de possuir um público cativo em suas apresentações, o CPC alcançava intelectuais e artistas, pouco chegava aos públicos das periferias. Segundo Ferreira Gullar e Carlos Estevan Martins, ambos nomes que coordenaram o CPC, o distanciamento do “povo” com relação ao projeto era sua grande dificuldade (Braga, 2015). Pode-se observar que havia uma intenção ativista no projeto do CPC, porém, em certa medida, uma postura ainda horizontalizada. Ou seja, o artista enquanto uma figura heroica com certa superioridade em relação ao “povo”, quem precisavam levar esclarecimento. O CPC encerra as atividades em 1964, após conflitos com a diligência da União Nacional dos Estudantes (UNE), da qual era o órgão cultural autônomo (Berlinck, 1984).

Além das experimentações neoconcretas e do CPC, os anos de chumbo da Ditadura

⁴²“O Teatro Arena, fundado em 1956, cria um novo conceito na relação espectador/ ator, através do palco construído em arena e colocado a um nível mais baixo relativamente ao público” (Mota, 2018, p. 3). As peças apresentadas demonstravam recorrentemente um engajamento político.

⁴³ Dramaturgia de Oduvaldo Viana Filho (Tolentino, 2019).

Militar atravessaram a arte de modo a forjar uma “arte de guerrilha” ou “contra arte” como foi denominada pelo crítico de arte Frederico de Moraes, uma vertente de vanguarda **conceitualista**, preocupada mais com um comportamento do que com um estilo (Freitas, 2022). Arthur Freitas (2022) identifica que, no Brasil, a arte conceitual se consolida dessarte 1968, frente a este cenário violento, demonstrando mais uma postura ativa diante das atrocidades militares, do que uma busca na linguagem visual por um estilo de vanguarda, um “*ismo*”, como escreve Arthur Freitas. Entendo que o contexto da ditadura não permitiu grandes casos de arte colaborativa, mas, sem dúvida, o engajamento do público e sua participação foram essenciais para a “contra arte”. É por este viés que a relação entre arte/vida/política vai se estreitando na arte brasileira, bem como em outros países da América Latina que vivenciaram ditaduras.

[...]as proposições de Hélio Oiticica para se fazer um parangolé e as instruções de Lygia Clark para os *Objetos Relacionais*, tal como também fez Cildo Meireles para criar suas Inserções em *Circuitos Ideológicos*. Ao invés da simples contemplação, estes trabalhos de arte "desmaterializada". Incentivaram a participação ativa do espectador, a manipulação tátil de objetos e a ênfase em processos e ações. A proposta de formulação de uma "receita" compartilhada livremente também se estende pelas inúmeras ações atuais criadas por coletivos de arte ativista (Mesquita, 2008, p. 85).

Como apresentado, a desmaterialização da arte possui uma relação com a arte conceitual e com a arte ativista, inclusive no ensaio *Trojan horses* (1984) Lippard explica que a arte ativista seria, na verdade, debitaria da arte conceitual deste período.

Apesar de temas e motivações diferentes, o ativismo ambientalista se utilizou, já na década de 1970, de estratégias e táticas semelhantes a esta arte objetual, ambiental, performativa, colaborativa etc., com um diferencial de que, passados os anos de chumbo (1968-1974), mobilizar pessoas e formar coletivos se tornou menos perigoso. Uma arte ativista em prol do meio ambiente se conecta intimamente, não só com os novos modos de operação da arte – no mundo e no Brasil –, como também com a história do movimento ambientalista brasileiro, que passa a contar com maior participação da sociedade civil a partir de 1970. Como pano de fundo, a primeira Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente Humano, em Estocolmo (1972), “foram discutidos aspectos relacionados à contaminação atmosférica, das águas e do solo proveniente da industrialização” (Figueiredo; Cruz, 2013, p. 5); e, no Brasil, o projeto militar de “ocupar” a região amazônica e de fortalecer o agronegócio.

Destaco, para a arte ativista ambientalista, um nome representativo no cenário brasileiro: Miguel Abellá, fundador do Movimento Arte e Pensamento Ecológico (MAPE) em 1973. O movimento inicia com uma performance de Abella, que sai pelas ruas de São Paulo/SP com

uma máscara de gás e dois cartazes alertando para o nível de poluição do ar. Não queria sozinho mudar a situação ambiental, objetivava convocar “o seu povo” para fazer parte da luta por melhores condições ambientais (Urban, 2001). A performance foi noticiada, outros artistas se aproximaram de Abellá e formaram o MAPE. Dadas as devidas proporções, a atitude do artista não só remete às situações da IS, mas também às performances da “arte de guerrilha” identificada por Frederico de Moraes. O MAPE se torna referência para o Movimento Artistas Pela Natureza e para Bené Fonteles, que expressa carinho pelo coletivo no cartaz de lançamento do MAPN em 1987, que será apresentado no próximo capítulo (p. 74).

Se há, por um lado, a inserção de novos procedimentos da arte de maneira mais pungente na década de 1960, também cresce o ambientalismo e, mais especificamente na década de 1980, entra em cena um terceiro aspecto que envolve o Movimento Artistas Pela Natureza e seu líder, Bené Fonteles: o multiculturalismo. As questões de identidade cultural permeavam a produção artística de alguns artistas quando Fonteles inicia sua carreira, tendo em vista que, o multiculturalismo é basilar em suas produções artísticas. A pauta identitária se intensifica a partir da segunda metade do século XX, em que se busca entender, num panorama geral, a identidade cultural deslocada, fragmentada e muitas vezes contraditória, está centralizado nos confrontos culturais pós-modernos (Hall, 2005). Este sujeito, passa a questionar silenciamentos e apagamentos sofridos por vertentes sociais constituintes da sua identidade cultural. Em meio a esta reorganização identitária, agora descentralizada, a arte contemporânea da segunda metade do século XX enfatizava cada vez mais a temática das obras e não o estilo individual, levando, “por sua vez, à ideia de que uma das tarefas específicas do artista contemporâneo é ser o porta voz de grupos que, de alguma maneira, consideram-se desfavorecidos” (Lucie-Smith, 2006, p. 201), por exemplo a voz de afro-americanos, latinos, imigrantes, povos originários etc. As temáticas minoritárias passam a compor o movimento artístico que Edward Lucie-Smith identificou como *Arte Engajada*. Torna-se importante trazer este prisma, pois mesmo já em Lucy Lippard (1984) se pauta a arte ativista como uma arte de contato, híbrida, *multicultural*. A dimensão da identidade cultural posiciona o MAPN e Bené Fonteles na frente de luta pelas causas indígenas, fortalecida no período de reabertura à democracia durante a década de 1980 devido às discussões em torno da nova constituinte.

A busca por esta identidade cultural ocorre em diversos países da América Latina. A sua construção sob contínua influência colonial, neste período sob a máscara do autoritarismo da

Ditadura Militar⁴⁴ no Brasil, foi tratada como tema da *Arte Engajada* em diversos momentos, se manifestando na afirmação do local em contraponto ao global, conforme a passagem do livro *Conceitualismo na arte da América Latina* (2007):

Na versão **neolocalista** da arte, a identidade passou a ocupar o lugar da resistência⁴⁵. O novo projeto foi a busca por uma saída do cânone hegemônico e por uma forma de identificar e afirmar uma sensibilidade artística latino-americana. [...] Enquanto os artistas latino-americanos enfatizavam o artesanato local e os valores “indígenas”, no centro a cena artística precisava urgentemente de renovação e estava em processo de abraçar uma política de “multiculturalismo”⁴⁶ (Camnitzer, 2007, p. 219) [grifo e tradução nossos].

Neste sentido, Camnitzer, reconhecido por seu trabalho político na arte, argumenta que, na América Latina, a arte conceitual ou, com seus termos, conceitualismo, opera em respiração de elementos das diversas matrizes culturais, como também, é um meio utilizado pelos artistas de cifrar suas obras e escapar da repressão ditatorial.

No Brasil, identifica-se, durante a década de 1970, intensos debates entre os artistas voltados para estas questões identitárias (Bercht, 1986)⁴⁷ neolocalistas. Apesar de alguns sustentarem que não havia identidade cultural brasileira, muito menos uma que pudesse se tornar visível na arte, “outros se encarregaram de buscar essas raízes e nessa busca encontraram uma resposta: o índio brasileiro” (Bercht, 1986, p. 23) [tradução nossa] se apropriando de elementos estéticos das culturas desses povos, o que se torna prejudicial se feito esvaziando e silenciando as culturas indígenas, diferente do que faz Bené Fonteles. A partir da década de 1980, se potencializa o protagonismo indígena no Brasil, devido a mobilização que realizaram

⁴⁴Ao posicionar as violências posteriores em diálogo com o autoritarismo brasileiro da ditadura, o trabalho de Ianni (2017) demonstra como os valores que fundaram nossa ditadura já eram vigentes antes e depois, em um projeto de país continuamente colonial e genocida, um projeto que, infelizmente, não termina em 1985.

⁴⁵“Esse afastamento da utopia socialista também ocorreu em Cuba, onde, durante os anos 80, vários artistas buscaram no México suas tradições indígenas para explorar uma identidade ‘latino-americana’ e até espiritualidade. O mais ilustre proponente desta mudança, Juan Francisco Elso Padilla, tentou combinar socialismo com espiritualidade” (Camnitzer, 2007, p. 300).

⁴⁶In the neolocalist version of art, identity started to take the place of resistance. The new project was a search for a way out of the hegemonic canon and into a way to identify and assert a Latin American artistic sensibility. The irony was that this search in some critical respects brought Latin American art much closer to the center. While Latin American artists were newly emphasizing local crafts and “indigenous” values, in the center, the art scene was in urgent need of refreshment and was in the process of embracing a policy of “multiculturalism.” (Camnitzer, 2007, p. 219)

⁴⁷A partir do início dos anos 1970, começaram a surgir filmes, obras de fotografia e artes plásticas que tratam do índio ou de sua cultura. Embora alguns artistas estivessem cientes, outros desconheciam totalmente as ironias e mal-entendidos inerentes a tal busca. Na fotografia e nas artes plásticas, o assunto foi tratado em diversas mídias - da pintura tradicional sobre tela aos livros de artista. Entre os artistas cujos trabalhos relacionados aos índios brasileiros estavam Sepp Baendereck, Roberto Evangelista, **Bené Fonteles**, Anna Bella Geiger, Rubens Gerchman, Cildo Meireles, Rita Moreira, Glauco Rodrigues, Vera Salamanca, Regina Silveira, Andre Tonatti e Regina Vater (Bercht, 1986, p. 23) [grifo e tradução nossos].

para reivindicar seus direitos no processo de redemocratização do país e na formulação da Constituição Cidadã (1988).

Esta busca pela identidade cultural já era de certa compreensão da crítica de arte dos grandes centros hegemônicos, atenta aos artistas mais engajados. A crítica acompanhava o movimento de debate sobre a interculturalidade e procurava “de formas variadas, apreender a dinâmica multicultural da produção contemporânea em artes visuais” (Anjos, 2005, p. 30). Queriam apreender, na verdade, na dinâmica mercadológica especulativa, as novidades das exotizadas ex-colônias, abastecendo o mercado internacional.

Dito isto, no Brasil, estas são algumas tendências que antecedem o ativismo, como a arte de guerrilha, ainda cerceada e sob a ameaça da censura. De acordo com a especificidade do objeto de pesquisa desta dissertação, as ações artivistas do MAPN lideradas por Fonteles, identifica-se ainda uma forte influência do histórico do movimento ambientalista brasileiro, bem como de uma busca pela identidade cultural brasileira na arte voltada para os povos originários deste território compreendido hoje como Brasil.

CAPÍTULO II – MOVIMENTO ARTISTAS PELA NATUREZA E BENÉ FONTELES

Este capítulo é dividido em duas seções, que tratam, respectivamente, da vida e da obra de Bené Fonteles para, em seguida, abordar o Movimento Artistas Pela Natureza (MAPN), fundado por ele. Esta estrutura se deu pois, como veremos, as atividades desenvolvidas pelo MAPN – organismo que concentra a produção artística de Fonteles –, possuem uma ligação indubitável com a poética do artista e com a rede de parcerias que constrói em seus deslocamentos no território brasileiro. Obviamente, trata-se de um panorama não exaustivo, já que não há como abarcar em totalidade e complexidade os mais de cinquenta anos de carreira desse artista prolífico, que possui obras em diversos meios e linguagens, como a música, as artes visuais e a poesia. Friso que, apesar de também possuir trabalhos no campo da música, com álbuns, realização de shows e apresentações coletivas etc., o foco desta pesquisa são suas ações nas artes visuais especificamente. Entretanto, visto apresentar, em linhas gerais, um quadro contextualizado de suas produções, principalmente aquelas que, em certa medida, dialogam com as obras que serão analisadas em profundidade no capítulo 3, ou seja, as intervenções artísticas voltadas para a água.

Fonteles é um multiartista que trabalhou e trabalha com ambientes e instalações, música, poesia, esculturas não convencionais e objetos, *assemblages*, performance, arte postal, xerografia, livros de artista, vídeos e outras mídias, geralmente negando os meios mais tradicionais das artes visuais (desenho, pintura e escultura). Inicialmente, seu trabalho foi realizado de forma intuitiva, segundo o artista, a partir da apropriação de materiais e conceitos que o tocavam, resultando em colagens, montagens sonoras e, sobressaindo o viés político (Fonteles, 2021).

Para além das diversas linguagens, meios e técnicas experimentadas por ele, é notável a indissociabilidade de suas obras/ações com sua busca espiritual – traço característico de alguns pares brasileiros que aliaram atividade artística contracultural e espiritualidade, divergente da ocidental (de raiz oriental, afro-brasileira ou indígena)⁴⁸. Assim, Fonteles integra matéria e não-

⁴⁸ A exemplo do amazonense Roberto Evangelista – um colaborador de Fonteles – que no início da década de 1970 ingressa na União do Vegetal (UDV) e viria a se tornar um dos primeiros mestres desse grupo (Stoco; Maneschy; Ribeiro, 2020). Gilberto Gil e o designer tropicalista Rogério Duarte também foram dois artistas que buscaram outras espiritualidades no período. Sobre Duarte, este teve como experiências uma passagem pelo Budismo, mas sobretudo fixou-se no Movimento Hare Krishna (Silva, 2016). No documentário *Hermógenes – Deus me Livre de ser Normal* (2005, dir. Marcelo Buainain), Bené Fonteles e Rogério Duarte dão depoimento sobre

matéria para a construção de trabalhos que, recorrentemente, passam sobretudo pela vivência da cultura brasileira em dimensões simbólicas e religiosas, de povos originários e afro-brasileiros. Isso é, ademais, reflexo de uma habilidade em se deslocar e compreender o país, interiorizar/desinteriorizar, mobilizar pessoas e trabalhar coletivamente. Desse modo, adentro em aspectos biográficos de Fonteles, para elucidar a relação essencial entre arte/vida em sua trajetória.

II.I. Bené Fonteles, idealizador e fundador do MAPN

José Benedito Fonteles nasceu em 21 de março 1953, na cidade de Bragança/Pará, local de significativa tradição intelectual/artística, de onde se originaram também outras personalidades de projeção nacional, como o artista visual Valdir Sarubbi (Valdir Evandro Sarubbi de Medeiros)⁴⁹ e a escritora Maria Lúcia Medeiros (Maria Lúcia Fernandes Medeiros)⁵⁰. Bragança é uma das cidades coloniais mais antigas da região Norte do Brasil⁵¹. Situada na região do Salgado Paraense, sua ocupação foi estratégica devido às vias fluviais até o atual estado do Maranhão, por isso teve um papel significativo na colonização da região. Outro fato marcante no desenvolvimento da cidade foi a construção da Estrada de Ferro de Bragança (1884-1908), federalizada em 1936 e desativada em 1965. Bragança é banhada pelo rio Caetés, mas seu território atinge o Oceano Atlântico, com faixas de praias notáveis como Ajuruteua. Este local, como sabido, atraiu povos indígenas pré-cabralinos. A história deste território, como em todo país, é mais antiga do que data o período colonial, o município foi território original de povos indígenas Tupinambá, que sofreram genocídio, foram escravizados e/ou catequizados durante a colonização, mas cujas culturas originárias se mantiveram

Hermógenes, um importante precursor do Yoga no Brasil – o que evidencia a busca por espiritualidade de Fonteles passando também pelas espiritualidades orientais, além das expressões das espiritualidades ameríndias e afro-brasileiras que ficarão patentes nas obras analisadas nos capítulos 3.

⁴⁹Valdir Sarubbi nasceu em Bragança. Mudou-se para Belém, onde graduou-se no curso de Direito na Universidade Federal do Pará, em 1962. Em 1968 ingressou na Escola de Arquitetura[...]. A água foi o elemento metafórico que supriu a maior parte da sua obra. Trazia impregnado, em seu espírito, a força e seu convívio com os rios, animais, florestas e os costumes indígenas de uma Amazônia intocada” (Santos, 2011, p. 87).

⁵⁰“Maria Lúcia Medeiros, , foi uma escritora paraense que nasceu em Bragança, no Pará, no dia 15 de fevereiro de 1942. Foi licenciada em Letras pela Universidade Federal do Pará, onde foi professora, contista, poeta e pesquisadora. Foi uma escritora de grande prestígio na produção literária, reconhecida como uma das contistas mais importantes, tornando-se um ícone literário paraense” (Oliveira; Vieira; Ribeiro, 2021, p. 33).

⁵¹Bragança existiu, primeiramente, como Vila de Souza do Caeté, um desmembramento do grande estado no Maranhão no século XVII. A Vila de Souza torna-se Vila de Bragança em 1753 (Oliveira, 2008) e em 1854, a cidade de Bragança.

evidentes, até hoje.

A população bragantina desenvolveu-se à custa dos três grandes elementos étnicos: o branco, o índio e o negro [...] A diversificação de hábitos materiais, espirituais e de um modo geral culturais, é uma consequência da miscigenação entre branco e índio, formando um outro padrão de vida (Silva, 2006, p. 16).

Essa miscigenação entre portugueses e indígenas, forçada e incentivada por Portugal na época, soma-se posteriormente à miscigenação com a população negra escravizada. Como forma de resistência cultural, hábitos e crenças das populações indígenas e negras foram sincretizados, dando origem a diversos elementos, entre eles a *Marujada de São Benedito*⁵², uma festividade que ocorre todo mês de dezembro na cidade. A contextualização histórica da cidade original de Fonteles é necessária, pois, em sua entrevista, é pontuado por ele o sentimento de ligação radical (do sentido de raiz) com este território (Fonteles, 2024).

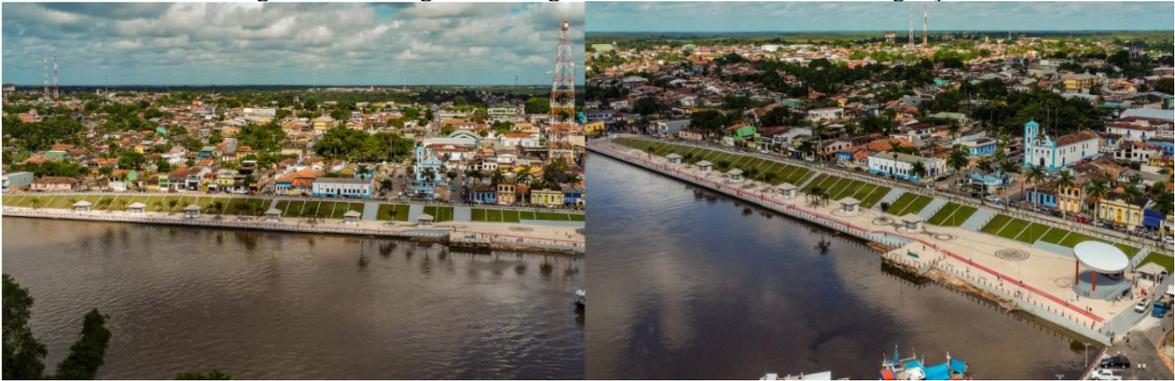
No final dos anos 1940, os pais de Fonteles e seus quatro irmãos migraram do Nordeste, Ceará, para o Norte antes de seu nascimento em terras paraenses. Assim começa a história de muitas famílias do estado, uma vez que, por volta da segunda metade do século XIX, o fluxo de migração Nordeste-Norte se intensificou, seja pelos ciclos da borracha ou em busca de uma colonização da Amazônia incentivada pelo Estado Novo (Monteiro, 2023). Fonteles relata que seu pai não havia conhecido a mãe, avó de Fonteles, por isso migraram para o Pará, para que o encontro entre o pai e a avó de Fonteles pudesse ocorrer.

Quando Fonteles nasceu, um problema de saúde o acometeu, o que levou sua mãe a realizar uma promessa a São Benedito, padroeiro de Bragança. Assim, deu-lhe o nome do santo e prometeu que, aos oito anos, desfilaria na *Marujada*, manifestação cultural de devoção a São Benedito. O artista viveu sua primeira infância, até os seis anos, às margens do rio Caeté de Bragança⁵³ (Imagem 1), quando sua família decide voltar para Fortaleza.

⁵²“O ritual da Marujada é considerado patrimônio cultural imaterial, pois se trata de uma manifestação transmitida por gerações, de pessoas que se apresentam, e se fazem conhecer ao público, reforçando a motivação da tradição: louvor e devoção a São Benedito. O ‘santo preto’ como é conhecido e carinhosamente chamado por seus devotos e por todos aqueles que, direta ou indiretamente, são solidários com a condição do negro outrora escravizado sob os aspectos físico, social, político e cultural” (Carvalho, 2010, p. 52).

⁵³“A bacia do Caeté, localizada na zona costeira do estado do Pará, limita-se ao norte pelo Oceano Atlântico, ao sul pela bacia do rio Guamá, a leste pelas bacias do rio Urumajó e rio Piriá, e a oeste pelas bacias dos rios Maracanã e Quatipuru” (Silva, 2010, p. 07).

Imagem 1 – Montagem de fotografias da Orla da cidade de Bragança.



Fonte: Agência Pará. Autor: Raoni Figueiredo. Disponível em: <https://agenciapara.com.br/galeria/16654/orla-de-braganca-imagens-aereas-drone>.

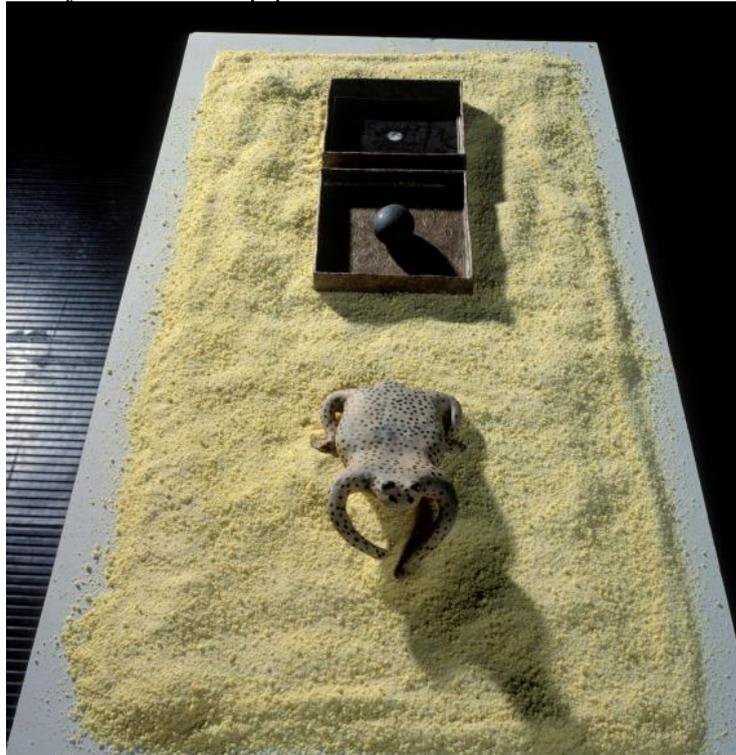
Apesar da pouca idade que tinha ao sair do Pará, sua relação afetiva com seu local de origem não teria sido esquecida. Em entrevista, Fonteles descreveu: “nasci ali na beira dele, na beira desse rio. É como diz a música ‘onde eu nasci, passa o rio que corre no igual sem fim’ [...] Tem todas essas coisas que estão dentro de mim e que a gente não existe assim [sem] essa raiz, né? O Pará significa muito para mim” (Fonteles, 2024, p. 2).

É interessante observar que o elemento do *rio*, destacado no discurso de Fonteles, é algo que fica marcado também no imaginário e, conseqüentemente, na obra, dos artistas supracitados – Sarubbi e Medeiros –, dada a importante dimensão simbólica que há entre Bragança-Caeté, e, no geral, com cidades margeadas por um rio. Fonteles conta que sua relação com a cidade é *atávica*, infiro que, com isto, ele queira expressar que há uma conexão ancestral entre ele e o local, algo que é herdado dos que vieram anteriormente. Essas raízes territoriais são um ponto fundamental para a identidade cultural do artista, o contato com matrizes culturais indígenas e afrodiáspóricas, inicia ali, onde nasceu. Para elucidar melhor, um exemplo é a cultura alimentar da região norte que, em linhas gerais, herda muito do modo de fazer indígena, Bragança especialmente é conhecida em Belém e todo estado do Pará como a produtora de uma das mais admiradas qualidades de farinha de mandioca, alimento que foi usado por Bené no trabalho *Mito da criação do mundo*⁵⁴ (1990) (Imagem 2).

Imagem 2 – Fotografia de *Mito da criação do mundo*, 1990, São Paulo. Farinha do Pará, sapo de cerâmica da

⁵⁴Na mito-poética da etnia Karajás, o sapo cósmico, o criador, defecou uma grande pedra no espaço: “ela transformou-se num paraíso para ser habitado por todos os indígenas da Terra” (Fonteles, 2008, p. 207).

etnia indígena Karajás/TO, caixa de papel artesanal com foto da Terra vista da Lua e uma pedra.



Fonte: Fonteles (2008, p. 208). Autor: Roberto Cecato.

Esta obra é apenas uma dentre outras em que a farinha de mandioca é utilizada como material cotidiano resultado de apropriação artística, com importante papel estético na composição de Fonteles. O artista conta também que seu primeiro contato, mesmo distanciadamente, com uma comunidade indígena e seu modo de vida foi em Bragança quando os via na margem oposta do Caeté, onde morava com sua família. Em paralelo, há ainda a herança cultural marcada pelo seu próprio nome: Benedito, o “santo preto” ou “santo cozinheiro”. São Benedito nasceu na Itália, filho de etíopes herdou de seus pais o fenótipo negro, sendo popularizado pelos povos escravizados no Brasil. Ambos os aspectos são ressaltados no livro *Cozinheiro do tempo* (2008) e no depoimento gravado de Fonteles presente no documentário homônimo *Cozinheiro do tempo* (2009).

[...] sempre me lembro da presença dos índios aqui, do outro lado da margem do Caeté [Bragança/PA]. Então, essa coisa que é a presença do índio no meu trabalho, que é forte sempre, né, ela vem daqui. Aqui tem uma história, né, dessa força telúrica, que tem aqui, dessa minha ligação com a espiritualidade, da cultura popular, do catolicismo, que eu herdei dos meus pais, e essa lembrança sempre que eu tenho o nome do santo padroeiro da cidade, que é São Benedito, que é o santo negro (Fonteles, 2009, min. 49).

Neste trecho percebemos a formação da identidade multicultural de Fonteles, que se projeta em seus trabalhos artísticos pela manifestação de símbolos da cultura popular, da cultura indígena ou mesmo do catolicismo. Há outra camada a ser explorada nesta fala, o uso do termo

telúrico; sua significação varia de acordo com o contexto, na fala de Fonteles surge para adjetivar a força histórica de seu território de nascimento. Buscando simplificar, infiro que se trata da energia da terra, uma vez que, logo após usar o termo telúrico, relaciona o local com espiritualidade também. Deste ponto de vista espiritualista, uma força telúrica vai além de um simples adjetivo ou um termo da astronomia ou química, ele trata da energia da Terra, que, tal qual os seres vivos, pulsa e se movimenta energeticamente: força telúrica, é, portanto, na fala de Fonteles, a força espiritual da Terra.

Imagem 3 – Fotografia da instalação *Altar a Terra III*, 1991, São Paulo.



Fonte: Fonteles (2008, p. 242). Autor: Rômulo Fialdini.

Essa ligação profunda com o espiritual e o natural aparece, como exemplo, na obra *Altar à Terra III*, que utiliza o termo sacro “altar” (Imagem 3) para colocar a Terra em um local de culto à divindade. A obra foi instalada na Embaixada dos Povos da Floresta (São Paulo) em 1991, a pedido do líder indígena, poeta e filósofo Ailton Krenak⁵⁵. A instalação, em formato circular, foi constituída de “terra, conchas marinhas, uma tartaruga pirogravada numa cuia por Rômulo Andrade, ouro, mil maços de raízes cheirosas e farinha amarela e branca de Belém/PA,

⁵⁵Ailton Krenak (1953-) é uma liderança indígena, do povo Krenak (MG). Foi importante figura durante a Constituinte de 1988, fundou organismos de mobilização indígena no país e faz parte da Academia Brasileira de Letras. Suas principais obras são: *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), *A vida não é útil* (2020) e *O amanhã não está à venda* (2020) (Cartas, s.d). Disponível em: <<https://cartasindigenasaobrasil.com.br/biografia/ailton-krenak/#:~:text=Ailton%20Krenak>>.

flechas dos índios Cinta-larga de Rondônia, e dois cocares dos índios Kaiapós do Pará” (Fonteles, 2008, 245), nas paredes, ao redor da obra, fotografias de Cláudia Andujar⁵⁶. Este é apenas um exemplo da manifestação das raízes culturais do artista para a construção de uma obra, que representa a produção de Fonteles voltada ao indigenismo e ambientalismo. Esta obra, dentre outras, é comentada por Vera Pugliese (2015) em especial referência ao seu caráter ritualístico/performativo, que se repete em outras instalações/performances:

O princípio totêmico que dialoga com o sentido de ritual está presente nos seus altares, como o Altar à Terra III (1991), pivô da Sentinela pelo Povo Yanomami, junto a líderes indígenas na Casa do Sertanista em São Paulo ou a A Santa Ceia Brasileira (2005), na qual Fonteles joga anacronicamente com matérias, objetos e obras, constituindo um centro litúrgico, coerente ao som da Missa dos Quilombos na voz de D. Helder Câmara, em *off*. A reapropriação do lençol do Sudário / O Encontro (2001), pigmentado com a terra de Brasília, como a toalha da mesa desta instalação-altar evidencia o processo de transubstanciação-transfiguração de seus elementos que parece estar no cerne dos agenciamentos de imagens pelo artista (p. 213-214).

Pugliese destaca o deslocamento da função dos elementos selecionados pelo artista para compor suas obras, trazendo as obras que apresenta um princípio totêmico, ou seja, um princípio de culto à divindade por meio de um objeto emblemático.

A história de vida de Fonteles é narrada por ele em diferentes ocasiões, pois, quando questionado sobre seu trabalho, percebemos presente em seu discurso o entendimento de que, o que lhe sustenta enquanto ser artista para o mundo, é a herança de culturas originárias de diversas matrizes. Para adensar esta compreensão sobre a postura do artista, trago uma entrevista em que ele fala da não separação de arte e espiritualidade, referenciando o contato com as religiões de matriz africana também:

[...] e não parei mais dessa história que não fragmenta [...] eu não separo a arte da ciência e nem da espiritualidade, que a espiritualidade tava junto. [...] Eu lancei um manifesto com relação a isso, de que não separa mais a arte: tudo é uma coisa da vida, né? Da espiritualidade, da comida, né? Porque tinha comida no ritual, tinha tudo... a coisa da umbanda, do candomblé tava tudo ali... a coisa indígena, que é muito forte em mim, né? (Fonteles, 2021, n.p).

Neste sentido, Fonteles constrói uma poética que “se mescla no fluxo de sua vida. O artista xamã ativa forças atávicas e (...) convidando-nos a um despertar, ora interior, ora em relação ao mundo em que habitamos” (Maneschy, 2018, p. 14). Ressalto que, em nenhum momento Fonteles reivindica para si a identidade indígena ou negra, postura ética de sua parte,

⁵⁶“Vivendo por longas temporadas na Amazônia, junto aos Yanomami, na década de 1970, a fotógrafa suíça naturalizada brasileira Claudia Andujar desenvolve, dentre outros interesses, grande atração pelo universo mitológico da tribo. Esse interesse dá origem a algumas séries fotográficas, que fazem parte do enorme arquivo Yanomami construído pela artista, com milhares de negativos” (Moraes, 2018, p. 1-2).

entretanto o artista não abre mão de ver o mundo com olhos atravessados pela cultura não hegemônica e de produzir arte a partir destas óticas, permeado por sua vivência e por seu engajamento brasileiro.

As vivências em diferentes cidades e culturas se somam tornando Fonteles um artista-cidadão com uma obra artístico-espiritual-política, pois o possibilita uma visão holística da vida, num sentido de não separação cartesiana entre as esferas da arte, da política, da natureza, da ciência etc. Esse aspecto conflui e atravessa quase todas as instâncias do ser artista de Fonteles, por meio de seus ritos inventivos e reivindicações políticas. Sua contribuição e maneira de inserção nas causas socioambientais e indígenas partem de uma compreensão holística de mundo, pois logo percebeu “que não havia separação entre a natureza interior e a exterior [...] que não havia separação nem do ser nem do não ser” (Fonteles, 2004 apud Navas, 2008). A visão holística do mundo o leva a ser reconhecido por um modo diferenciado de realizar arte ambientalista no Brasil, em contraponto, por exemplo, ao ativismo de outro importante artista que atuou no país, Frans Krajcberg. O artista paraense se preocupou não só com a vida não-humana, adentrando nas causas indigenistas, com especial proximidade.

O trabalho de Fonteles é, claramente, engendrado em temas de conservação ambiental, ele não delinea distinções entre ambientes humanos e não humanos, e é atraído, em particular, por paisagens e artefatos que borram a dicotomia entre natureza/cultura (...)⁵⁷(Macnee, 2014, p. 115-116).

Não é apenas a relação natureza e cultura que se equaliza na poética de Fonteles, suas obras “configuram o ambiente como nexos entre humano e não humano, terreno e cosmológico, cotidiano e sagrado”⁵⁸ (Macnee, 2014, p. 129, tradução nossa). Os processos poéticos deste artista beiram o ritual e produzem nos espaços expositivos “alegorias da brasilidade através de signos e artefatos intensamente telúricos”⁵⁹ (Macnee, 2014, p. 116-117, tradução nossa). As obras são repletas de interculturalidades intertextuais com objetos do imaginário popular, criadas por artistas e artesãos nominando indivíduos ou grupos de origem na maioria das vezes, e do cotidiano dos diversos brasis, de diferentes biomas e etnias, crenças e matrizes culturais.

Antes de prosseguir, é relevante frisar que há acontecimentos paralelos nesta história

⁵⁷ Fonteles’s work is clearly grounded in themes of environmental conservation, it does not draw sharp distinctions between human and nonhuman environments and is drawn in particular to landscapes and artifacts that blur the nature/culture dichotomy (...). (Macnee, 2014, p. 115-116).

⁵⁸“configure the environment as nexus between human and nonhuman, earthly and cosmological, quotidian and Sacred” (Macnee, 2014, p. 116-117).

⁵⁹“allegories of Brazilianness through intensely telluric signs and artifacts” (Macnee, 2014, p. 116-117).

que passam tangentes ao objeto desta pesquisa, mas que não são o meu foco. Fonteles foi um artista que ocupou/ocupa espaços hegemônicos da arte (museus e galerias), mas não deixou/deixa de coabitar espaços não institucionais, indo de uma obra mais pessoal/poética, pela qual é mais conhecido e estudado, promovendo exposições e obras individuais; a ações artísticas públicas, coletivas, engajadas, menos cifradas, mas um tanto invisibilizadas pela historiografia, como falamos anteriormente. Uma dimensão da obra do artista não excluiria a outra. Ao invés disto, essas duas instâncias de sua trajetória parecem se retroalimentar, pois, mesmo nas abordagens mais pessoais e cifradas, ele se mune das raízes culturais e ancestrais brasileiras, tal como na importante exposição individual realizada no MASP, *A casa do ser* (1990) cujo *Mito da criação do mundo* (Imagem 2) fez parte.

Após esse panorama pelas origens e principais motivações poéticas, abordarei mais especificamente sua cronologia artística. A história de Fonteles com a arte começa ainda na sua adolescência pela poesia, pela música e, conforme ele conta, com a transgressão dentro da sala de aula. Fonteles parou de frequentar a educação formal em 1970, quando tinha 17 anos, a partir de então, se envolveu com a cena de artes do Ceará. Sua atuação no meio artístico de Fortaleza inicia pela montagem de exposições, atividade na qual se inseriu com desenvoltura. Em paralelo, ele iniciou uma produção aliando artes gráficas e artes visuais, com meios tecnológicos e analógicos (xerox e colagens). Foi em 1971 que, ajudando na montagem do 3º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, uma das pessoas responsáveis pela organização da exposição pediu para ver seus trabalhos em artes visuais e, assim, passou a integrar o quadro de artistas que expôs na ocasião. Ainda sem se entender exatamente como artista, soube pela repercussão de seu trabalho nesta mostra que poderia continuar e continuou. A partir de então, participou da Bienal Internacional de São Paulo, estando presente nas seguintes edições⁶⁰: 12º (1973), 13º (1975), 14º(1977), 16º(1981) e, mais recentemente, a 32º(2016).

⁶⁰ Foram apresentados os seguintes trabalhos em ordem cronológica: *Brinquedo de criança 2* (1973), técnica mista; *Conceito visuais (projeto)* (1975), técnica não especificada; *Antes arte* (1977), ambiente com fotografias, textos, recortes, audiovisuais, filmes 16 mm, vídeo *tape*, filmes Super 8 mm, colagens-montagens-objetos, álbuns, cartuns ou charges; *S/ título* (1981), arte postal; *Ágora: OcaTaperaTerreiro* (2016), instalação.

Imagem 4 – Arte postal de Bené Fonteles apresentada na 16º Bienal Internacional de São Paulo.



Fonte: Bienal (1981, p. 34).

Em 1973 e 1975, Fonteles apresentou trabalhos que não possuíam imagens no catálogo da exposição. Em 1977, participou com o ambiente *Antes arte* (1977), que deu origem à exposição trabalhada mais adiante (Imagens 6 e 7). Em 1981, Fonteles participou com uma arte postal (Imagem 4) junto a artistas, também da arte postal, nacionais e estrangeiros. No Catálogo sobre a seção de arte postal da 16º Bienal de São Paulo, o texto do curador, Walter Zanini⁶¹, trata da arte postal enquanto “uma das evidências maiores do fenômeno que desmaterializou a arte” (Zanini, 1981, p. 8), uma atividade processual. Isto coloca o trabalho de Bené Fonteles em convergência com a argumentação de Lucy Lippard (1984), tratado no capítulo 1, no que concerne a uma etapa de preparação do “terreno” para que a arte ativista se estabelecesse a partir da “fabricação” e da “desmaterialização”, procedimentos que Fonteles utiliza. Por fim, em 2016 participou da 32º edição da exposição, com a instalação *OcaTaperaTerreiro*.

Em paralelo a sua atuação como artista, em 1972 Fonteles também começa a atuar como jornalista, na *Tribuna do Ceará*, produzindo matérias culturais. Desta experiência, Fonteles se aproxima mais da produção gráfica, diagramando sua coluna no jornal. Além disso, passa a ser um artista que lança luz à obra de outros artistas, escrevendo sobre eles. Como reflexo disto, tal

⁶¹ Walter Zanini é importante figura para as artes visuais no Brasil, onde contribuiu para a compreensão da arte contemporânea no Brasil (Matias, 2023).

como consideramos, no decorrer de sua carreira ele se dedicou a organizar exposições e a produzir livros de arte/catálogos de exposições com ensaios sobre a obra de outros artistas diversificados, como Luiz Gonzaga (*O rei do baião*, 2010), Gilberto Gil (*Giluminoso – a Po. Ética do ser*, 1999), Rubem Valentim (*Rubem Valentim (1922 – 1991): sagrada geometria*, 2022; *Rubem Valentim: artista da luz*, 2001), xilogravuristas do Nordeste (*Nordeste reinventado na imagem gravada: xilogravura do Nordeste, 70 anos de trajetória e evolução*, 2015) etc. Suas curadorias se iniciam em 1975. Conforme Fonteles relatou, este lugar de “curador” era ocupado por críticos de arte ou pessoas do ativismo cultural da cena artística (2024, p. 5). Fonteles conta que aprendeu muito sobre o mundo da arte nestas posições nas quais trabalhou, seja como jornalista ou curador, a partir da observação sobre o modo de tratar o trabalho dos demais artistas.

Na década de 1970 Fonteles passou a viajar com frequência para São Paulo, onde conheceu Walter Zanini – professor da Universidade de São Paulo (USP), curador, crítico de artes e historiador da arte –, que convida Fonteles a participar de exposições na cidade ao conhecer seu trabalho artístico. Inferimos que tal aproximação, além da inserção em um dos circuitos de artes mais consolidados no Brasil, o de São Paulo, também leva o artista a ser mencionado brevemente como artista conceitual, especialmente presente na cena do Ceará da década de 1960-70, no compêndio *História geral da Arte no Brasil*, volume II (Zanini, 1983).

Ainda em 1975, vai para Salvador/Bahia motivado a conhecer o Candomblé, após criar uma forte ligação com a Umbanda no Ceará – uma motivação relativa à busca espiritual que trilhou em sua vida, tal como mencionamos anteriormente. Passou a trabalhar, então, no Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), o Instituto Goethe em Salvador, onde realizou suas primeiras ações⁶² em defesa do meio ambiente, com destaque à exposição *Meio Ambiente/Situação do Espaço Urbano da Cidade do Salvador* (1977) (Imagem 5), que reflete preocupações e alternativas para a urbanização da cidade.

⁶²Algumas delas foram: Exposição coletiva *Meio Ambiente / Situação do Espaço Urbano da Cidade do Salvador* (1977); Exposição de Bené Fonteles *Antes Arte do que tarde*; Lançamento do Manifesto *Antes Arte do que tarde*.

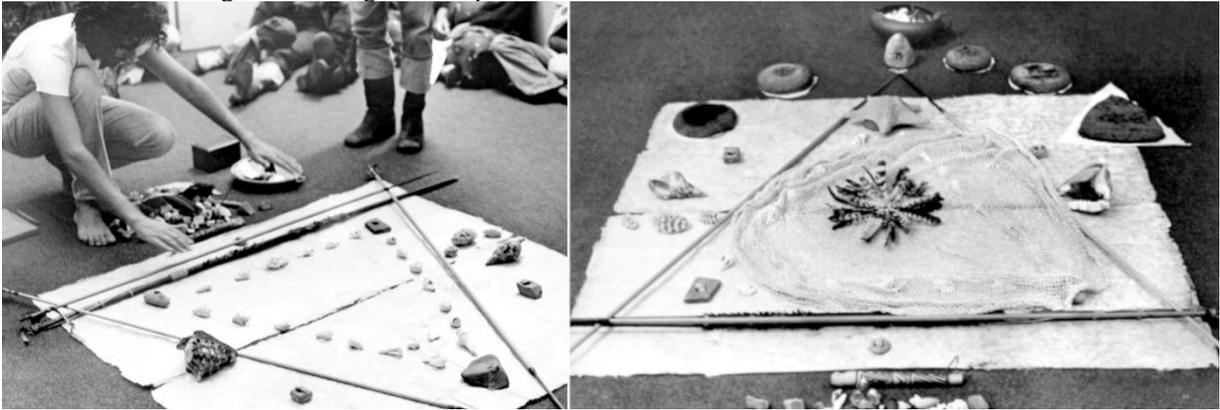
Imagem 5 – Divulgação da exposição Meio Ambiente/Situação do espaço urbano da cidade de Salvador



Fonte: Fonteles (2022, p. 306).

Ali também empreende em uma de suas primeiras ações mesclando referências espirituais e culturais indígenas, afrodiaspóricas e hinduístas, que agregavam a sua experiência de vida no Pará, no Ceará e na Bahia, bem como sua leitura de grandes mestres hindus que vieram por meio de seu ciclo de amizade. Foi no ICBA que, no dia sete de julho de 1977 (7/7/1977), realizou o ritual *Antes arte* (Imagem 6), na programação de sua exposição individual *Antes arte do que tarde* (Imagem 7), ação cuja performance representa um marco para Fonteles em relação a sua produção estética interseccionada com a espiritualidade e com a política.

Imagem 6 – Fotografias da performance ritual *Antes arte*, 1977, Salvador/Bahia.



Fonte: Fonteles (2021, p. 45 e 54-55). Autor: Milton Mendes.

Imagem 7 – Manifesto *Antes arte do que tarde*, 1977, Salvador/Bahia.



Fonte: Fonteles (2022, p. 313-315).

Nesta ação artística de Fonteles se expressa uma concepção de não separação entre arte-espiritualidade-política-vida, sua intenção era dizer “eu sou isso aí!” (Fonteles, 2024, p. 10), a mistura de diferentes culturas.

Depois de Salvador, onde Fonteles viveu de 1975 até 1978, morou cerca de dois anos em São Paulo em 1976. Em entrevista ele conta que, se o Pará é sua raiz, Ceará é sua formação artística, Salvador é seu lugar de conexão mais profunda com a espiritualidade, São Paulo é o local em que lhe permitiu ampliar suas concepções do que é arte e do que é ser artista, desde o momento em que passa a visitar a cidade até o período em que morou lá (Fonteles, 2024).

Mais um deslocamento ocorreu em 1981, quando se mudou com sua família para Cuiabá, capital do Mato Grosso, devido à oportunidade de trabalho de sua, então, companheira Maria de Fátima Costa. Em Cuiabá, afina-se uma conexão com o ambientalismo que, anteriormente, segundo o artista, estava mais relacionada ao ambiente urbano, como na

exposição *Meio Ambiente/Situação do Espaço Urbano da Cidade do Salvador urbano de Salvador* (1977). Fonteles participou da fundação de organizações não-governamentais (ONGs) voltadas para a defesa do Cerrado, bem como mobilizou dezenas de artistas na constituição do Movimento Artistas Pela Natureza. Travou diversas batalhas contra o governo estadual, sofrendo até mesmo perseguição institucional, em virtude da movimentação para a criação dos parques federal e estadual da Chapada dos Guimarães, em meados de 1984. Em 1989 Bené Fonteles migrou para Brasília onde viveu por 29 anos, dando continuidade a suas ações ambientalistas e indigenistas. Na atualidade, o artista mora no estado de São Paulo, porém passa parte considerável de seu tempo em trânsito pelo Brasil e, até mesmo, visitando outros países, como a Índia, para onde foi em 2023 participar de exposições.

Buscando uma sistematização didática, o percurso de Fonteles foi dividido em função de períodos, de acordo com o local em que residiu e algumas de suas principais experiências de vida e de arte. As exposições, oficinas e ativismos não pararam de ocorrer em todo o território brasileiro, indo do Norte ao Sul. Em uma destas viagens, participou da instalação *Encontro das águas I*, em 1998 - João Pessoa/PB, quando residia em Brasília, que será analisada no capítulo 3. Sua atuação diversificada desde o início de sua carreira permitiu que constituísse uma rede de sociabilidade com artistas, curadores, críticos de arte e entidades institucionais que, em 1987, se uniram para que fosse fundado o Movimento Artistas Pela Natureza.

II.II. Movimento Artistas Pela Natureza e o ativismo

O Movimento Artistas Pela Natureza (MAPN) é uma experiência de mobilização da classe artística em torno de lutas ambientalistas e indigenistas, porém esta pesquisa se debruça, de forma mais detida, na frente ambientalista. Foi fundado durante a programação da 19^o Bienal Internacional de São Paulo (1987) com uma ação em que os artistas envolvidos distribuíram o cartaz de lançamento do movimento. Entretanto, para chegar no momento de sua fundação, há uma história pretérita que conflui com a trajetória de Bené Fonteles que vimos até aqui e que é atravessada pelo contexto do movimento ambientalista no Brasil e, especialmente, com a iniciativa do Movimento Arte e Pensamento Ecológico (MAPE), liderado pelo espanhol radicado no Brasil Emílio Miguel Abellá⁶³. Desse modo, o objetivo desta seção do texto é

⁶³Emílio Miguel Abellá (1920-2000) nasceu na região da Catalunha, Espanha, migrou para América do Sul na década de 1950, viveu por quinze anos na Argentina e depois no Brasil até seu falecimento. Era artista visual e ativista da causa ambiental (Urban, 2001).

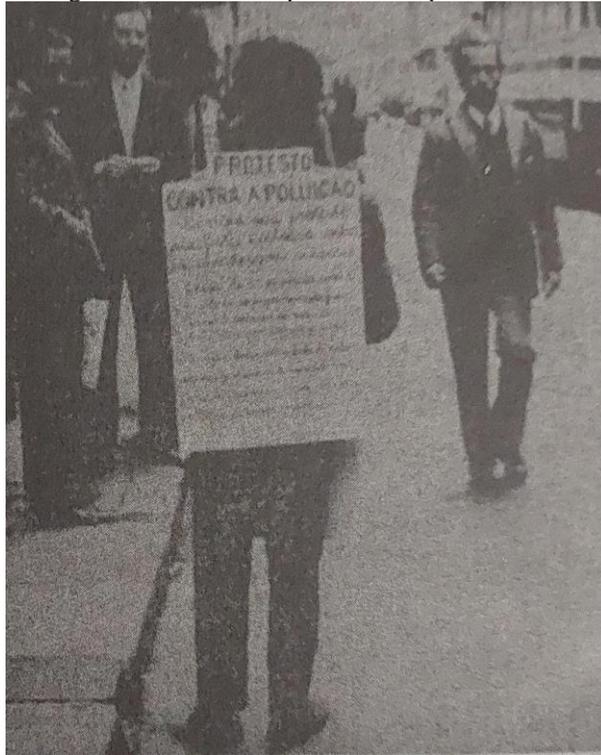
contextualizar e apresentar o MAPN, com suas referências e contribuições para as causas indígenas e ambientalistas.

Uma preocupação crescente acerca das questões ambientais se desenvolveu durante o século XX no Brasil, tanto em relação às mobilizações da sociedade civil, conforme o livro *Missão (quase) impossível: as aventuras e desventuras do movimento ambientalista no Brasil* (2001) de Teresa Urban, quanto em relação a intervenções do Estado. Entretanto, foi na década de 1980, quando o país passou pela reabertura à democracia e pela formulação de uma nova constituinte, que boa parcela das ONGs em defesa do meio ambiente foram fundadas, estima-se que apenas 9% das organizações existentes até 1996 já existiam antes de 1980 (Urban, 2001). Incluem-se nisto, as primeiras ONGs ambientalistas do estado do Mato Grosso. Além disso, outros dois fatores se inserem nas disputas em torno da pauta ambiental: a pressão interna, sobretudo pela articulação das comunidades indígenas que protagonizaram a luta pelo fim de sua tutela com relação ao estado brasileiro (para que pudessem falar por eles mesmos), pela regularização fundiária e de recursos naturais na Nova Constituinte (Barbosa; Fagundes, 2018), direitos que impactam a conservação de áreas naturais e que, até hoje, não são devidamente cumpridos apesar de estarem assegurados na Constituição de 1988. Ademais, o Brasil também “foi pressionado pela comunidade internacional para solucionar os problemas de degradação ambiental na Região Amazônica” (Piginatti, 2002, p. 79).

Neste contexto, Miguel Abellá, que atuou desde a década de 1970 no movimento ambientalista, é um nome relevante, dando exemplos de posicionamentos e de modos de sensibilizar à sociedade com arte em prol da causa ambiental. Ele foi o fundador do Movimento Arte e Pensamento Ecológico (MAPE), de quem o MAPN absorve muito do *modus operandi* nas décadas seguintes. É uma figura de destaque no livro supracitado de Urban (2001), onde há uma sessão dedicada ao MAPE. A história deste movimento inicia com uma performance-protesto (1973) de Abellá nas ruas de São Paulo/SP⁶⁴ (Imagem 8), um disparador para que outros artistas aderissem ao movimento.

⁶⁴“Percorreu as ruas do centro de São Paulo com uma máscara contra gases [...] Abellá vislumbrou a oportunidade para manifestar seus próprios pontos de vista quando em 1973, ouviu pelo rádio alertas sobre os alarmantes níveis de poluição da cidade” (Urban, 2001, p. 46-48).

Imagem 8 – Fotografia de Miguel Abellá durante performance pelas ruas de São Paulo (1973).



Fonte: Urban (2001, p. 112).

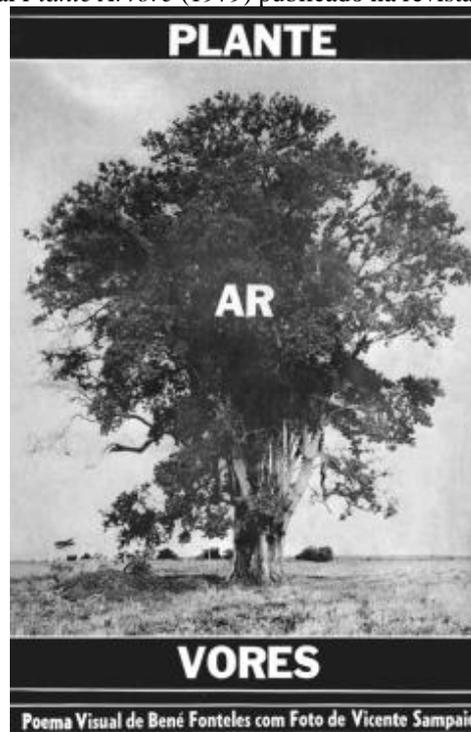
A partir da fundação do MAPE, o grupo realiza exposições, protestos, intervenções em espaços públicos, manifestos e publicaram 25 volumes da revista *Pensamento ecológico* (1978-1988) (Imagem 9), onde trazem informações e atualizações sobre o movimento, assim como texto de autoria de pensadores, filósofos e artistas pela causa ambiental (Urban, 2001). Nesta revista chegou a ser publicado um poema visual de Bené Fonteles. Em 1979, na edição de número 9, encontra-se o *Plante Árvore* (1979) (Imagem 10), um cartaz utilizado na campanha para plantio de árvores nativas em Fortaleza/CE, reforçando a relação que o MAPE possuía com Fonteles e, posteriormente, com o MAPN. Assim, Abellá e MAPE construíram uma significativa história na seara ambientalista em interface com a arte, sendo um dos poucos “25 brasileiros autorizados a entrar na parte oficial da Conferência [na ECO-92] onde eram feitas as reuniões dos governos” (Urban, 2001, p. 54), evento que representou o ápice das discussões em prol do meio ambiente no século XX no Brasil (Urban, 2001).

Imagem 9 – Capas dos volumes 16 (1982), 17 (1983) e 18 (1983) da revista *Pensamento ecológico*.



Fonte: Acervo de Sérgio Carvalho (2018). Disponível em:
<https://www.facebook.com/ENCAonline/posts/223559221727855/>.

Imagem 10 – Cartaz do poema visual *Plante Árvore* (1979) publicado na revista *Pensamento ecológico* n° 9.



Fonte: Fonteles (2022, p. 318).

Aproximando Abellá de Fonteles, é imprescindível pontuar que em seus últimos anos de ativismo, na década de 1990, quem passava a ser crítico em relação ao caminho que a discussão ambientalista estava tomando, pelos interesses das grandes economias sempre na busca pelo “desenvolvimento sustentável”. Mas também porque Abellá percebeu que o desequilíbrio da humanidade com relação à exploração da natureza reflete um desequilíbrio na

relação de exploração que existe entre os próprios seres humanos, sendo assim é falível lutar por uma frente (ambiental) e ignorar a outra (humanitária). Essa visão é uma forma holística de perceber o mundo, semelhante ao que é identificado em Bené Fonteles, dado o fato de que as lutas do MAPN agregavam ambientalismo e indigenismo, num ideal de “inteiro ambiente”, retirando o termo “meio” enquanto esfera separada.

Além da aproximação ideológica inferida acima, o MAPE é uma referência declarada de Fonteles e do MAPN. A começar pelo cartaz de lançamento do MAPN, que em seu verso agradeceu Abellá e o MAPE, como dito anteriormente. Para além disto, em entrevista Fonteles contou que conheceu a revista *Pensamento Ecológico* ainda na década de 1970 e destacou um texto publicado nela em 1979 que marcou profundamente sua trajetória: *Conclamação para uma alternativa global [Aufruf zur Alternative]* de Joseph Beuys publicado pela primeira vez em 1978 na Alemanha. O registro mais antigo de tradução e publicação encontrado pela presente pesquisa, foi o impresso de 1979 publicado pela 15ª Bienal Internacional de São Paulo.

Com uma tônica utópica, o objetivo de Beuys, neste texto, é promover uma revolução. De forma concisa, ele defendeu um ideal de reintegração do planeta, polarizado em oriente/ocidente e norte/sul, marcado pela Guerra Fria, dividido em países desenvolvidos e subdesenvolvidos, segundo uma regionalização socioeconômica entre norte e sul. Por isso Beuys frisa uma “alternativa global”. Assim, o artista alemão passou a ser uma referência para Bené Fonteles, segundo seu próprio relato (Fonteles, 2024). Podemos observar na arte ativista de Fonteles a conclamação de Beuys pela busca de mudanças sociais sem violência, de forma coletiva, em movimentos ecumênicos, que prezam pelos Direitos Humanos etc.

Quando chega ao Centro-Oeste para morar em Cuiabá acompanhando sua companheira, Fonteles já estava munido dos preceitos de Abellá, em conjunção com o manifesto de Beuys. Inquieto com a degradação da natureza que ocorria no estado, especialmente o crescente turismo e as queimadas criminosas no município de Chapada dos Guimarães, o artista se uniu a diversos membros da sociedade civil – artistas e não artistas – e participou da fundação de duas das primeiras organizações ambientalistas do Mato Grosso, a Associação Mato Grossense de Ecologia - AME⁶⁵ e a Associação de Recuperação e Conservação do Ambiente – ARCA⁶⁶.

⁶⁵Fundada em 1985, inferimos que está inativa, é referenciada em Lourenço (2018), porém não há notícias recentes sobre AME.

⁶⁶Fundada em 1986, em Lourenço (2018), a associação aparece inativa no Mato Grosso. Há uma associação homônima ativa em Goiás (Urban, 2001), a qual até o momento não foi identificada como sendo a mesma.

Na sequência, Fonteles organizou o MAPN que manteve relações com as duas associações precedentes, baseadas na confluência de projetos ideológicos e afetivos. Para Fonteles, as associações e o MAPN possuem uma relação quase sempre de mão-dupla: “são afluentes de nossa causa e vice-versa” (Fonteles, 2021). “Estávamos todos na mesma causa [...] uma organização gerava outra ou dava visibilidade a outra em Mato Grosso e nos comunicávamos com as outras do Centro-Oeste e de outras regiões do país” (Fonteles, 2021, p. 2). Essa rede de parceria entre os grupos se formou por fazerem frente nas mesmas lutas, se comunicavam por telefones e por cartas. As ONGs não possuíam sedes formalizadas, Fonteles (2021) relata que a casa de cada membro poderia funcionar como tal. Infiro que compartilhar o espaço íntimo da casa foi algo natural, pois as organizações eram “mais que uma rede de sociabilidade e como até hoje, uma rede de identificações e afetos” (Fonteles, 2021, p. 02).

Ainda é possível verificar a relação entre AME, ARCA e MAPN no relato do pesquisador e cineasta Luiz Carlos de Oliveira Borges⁶⁷ que escreveu algumas linhas sobre isto em seu livro *Mito do cinema no Mato Grosso: Arne Sucksdorff* (2012), que relatam o início das associações AME e ARCA, mencionado, entre outros artistas, Bené Fonteles e o MAPN:

[...]naquele momento, em Cuiabá, em torno de Arne Sucksdorff [premiado documentarista sueco especializado em questões ambientais que viveu em Cuiabá de 1968 até 1990] surgia o que podemos chamar de consciência ambiental, as primeiras comunidades alternativas de Chapada do Guimarães-MT, e as primeiras organizações ambientalistas, precisamente em 1985: a Associação Mato-grossense do Meio Ambiente, AME Mato Grosso, tendo à frente Bené Fonteles, Heitor Queiroz, Theodoro Irigaray, Juarez de Souza Gonçalves, José Guilherme Aires de Lima, Luck de Oliveira, dentre outros; a Associação para Conservação do Meio Ambiente, Arca, na Chapada dos Guimarães, sob a coordenação de Ari Ribeiro e Judith Cortezan, com os quais compartilhei, anos mais tarde, por quatro anos, a vice-presidência desta entidade, e demais colegas como Décio César, Sérgio Andrade, Ediviges Maria Villá, Jorge Belforth Matos Jr., e os já mencionados Juarez e José Guilherme, dentre outros. Na ponta do outro lado deste movimento ambientalista nascia também um grupo de técnicos-executivos que resultou na formação da Ecotrópica, de Adalberto Eberhard e Analzita Müller, e o Ipeca, Instituto Currupira-Araras. Era um momento de religar-se à natureza e da valorização da tradição e experiências da cultura popular, por conseguinte da sabedoria dos mais velhos [...]O Movimento Artistas pela Natureza havia lançado o manifesto "Chapada Viva", em 1988, na Galeria Funalfa, em São Paulo, pela criação do Parque Nacional de Chapada dos Guimarães. Em meio a exposições de fotografias de Sérgio Guimarães e Mário Friedlander, pinturas de Miguel Oswaldo Pena, instalações do próprio coordenador do movimento Bené Fonteles — shows de Luli e Lucina, Ney Matogrosso, Arca de Nois teve sua primeira exibição. Era um documentário sobre o IX Encontro de Entidades Ambientalistas Não Governamentais costurado com imagens de nascentes da Chapada dos Guimarães e

⁶⁷“Luiz Carlos de Oliveira Borges é cuiabano, mestre em Cinema pela Escola de Comunicação e Artes da USP, idealizador e produtor do Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá desde sua primeira edição. De 1992-98, quando supervisor do Cineclubes Coxiponés, promoveu a aquisição do acervo fotográfico e cinematográfico do cinegrafista armênio Lázaro Pappazian. Pesquisador, servidor técnico-administrativo da Universidade Federal de Mato Grosso, professor universitário, realizou seus dois trabalhos iniciais em vídeo em São Paulo: Linhas Cruzadas (1988) e Arca de Nois (1989)” (Borges, 2012, localização 2713-2715).

Hai Kais, de Bené Fonteles (Borges, 2012, localização 102-111).

Nesta passagem, apesar de Borges ressaltar a figura de Arne Sucksdorff, é perceptível que Fonteles se fazia presente em amplos aspectos nas ações envolvendo as associações e artistas em prol da natureza. É no seio destas organizações que nasce o Movimento Artistas Pela Natureza, inicialmente chamado de Movimento Nacional de Artistas Pela Natureza. Se por um lado há a existência anterior da AME e da ARCA, houve também uma exposição decisiva para o surgimento do MAPN: *Artistas Pela Natureza* (1986), mostra que reuniu um número expressivo de artistas de todo o Brasil na agenda de ações em torno da criação do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães, o que em vários aspectos faz lembrar a forma de mobilização das exposições de arte promovidas por Abellá. Bené Fonteles produziu a referida exposição reunindo 135 participantes⁶⁸. Foi encontrada uma reportagem sobre a exposição no jornal *Correio Braziliense* (Anexo C), não veiculada em pesquisas anteriores, em que se comenta:

Recentemente a AME, Associação Matogrossense de Ecologia, promovia uma exposição, *Artistas pela natureza*, que reunia artistas de 14 estados da federação em solidariedade ao movimento pela criação do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães e pela preservação do pantanal matogrossense (Pará-raios, 1986, p.18).

A reportagem comenta o trabalho de Tete Catalão⁶⁹, onde se compara a gravidade da crise armamentista com a omissão de todos diante da destruição natural. Prossegue nomeando alguns artistas participantes da exposição *Artistas pela natureza* (1986) e instituições que aderiram a mobilização disponibilizando obras em acervo. Pará-raios (1986) ressalta expressamente o agradecimento às *ações* dos artistas pela proteção da natureza, pois, segundo ele, diante do cenário, a omissão é a mais grave das posturas. Também apresenta a ilustração do xilogravurista paraibano José Altino⁷⁰ e, abaixo, um díptico também em xilogravura do mineiro Rubem Grillo⁷¹. Ambas tocam no tema da depredação do meio ambiente, especificando, na primeira, a caça às aves, uma das classes de animais mais visadas no comércio a animais silvestres e que impactou o Brasil como um todo ao longo de toda sua

⁶⁸A reportagem menciona os seguintes artistas “Mário Cravo Júnior, Mário Cravo Neto, Aguilar, Espíndola, Rubem Valentim, Granato, Scilar, João Câmara, Tomie Othake, Iberê Camargo, Cildo Meireles, Cláudio Tozzi, Geovane de Paula, Ademir Martins, Flávio Tavares, Bené Fonteles, Arne Sucksdorff e Rubem Grillo são alguns dos 127 artistas que participaram da mostra na Casa da Cultura de Cuiabá” (Pará-raios, 1986, p.18).

⁶⁹Tete Catalão (1949-2020) foi um poeta, letrista, jornalista e ativista cultural brasileiro.

⁷⁰José Altino é um artista-gravador, natural da Paraíba que também atuou como professor de gravura.

⁷¹Rubem Grillo é gravador e ilustrador, nasceu em 1946 em Minas Gerais, ilustrou jornais como *O Pasquim* e *O Globo* (Valente; Freixeda, 2018).

história.

A relação de certa continuidade entre AME e MAPN é evidente, especialmente, com base em textos de Maria de Fátima Costa (2008) focados em Fonteles e no próprio texto memorial de Fonteles (2008) sobre o movimento. Portanto, levando em consideração todos estes aspectos, considero e apresentarei algumas ações prévias à fundação do MAPN, como fazendo parte da história do movimento, conforme o **Quadro 1**. Compreendem um período de 1977-1986, onde foram realizadas exposições coletivas e individuais voltadas para o meio ambiente, bem como manifestos e campanhas ambientalistas e indigenistas. Os locais onde ocorreram possuem ligação com o deslocamento de Bené Fonteles no Brasil, iniciando na Bahia em 1977 e se intensificando no Mato Grosso de 1981 a 1986.

Quadro 1- Ações ambientalistas anteriores à fundação do Movimento Artistas Pela Natureza.

AÇÃO	UF	ANO
Exposição coletiva <i>Meio Ambiente / Situação do Espaço Urbano da Cidade do Salvador</i>	BA	1977
Exposição de Bené Fonteles <i>Antes Arte do que tarde</i>	BA	1977
Lançamento do Manifesto <i>Antes Arte do que tarde</i>	BA	1977
Lançamento do folheto <i>Plante Árvore</i>	CE	1979
Campanha <i>Pelo Respeito aos Direitos Indígenas</i>	-	1981
Movimento em <i>Defesa do Ambiente Natural da Chapada dos Guimarães</i> ⁷²	MT	1984
Manifesto pela preservação de Chapada dos Guimarães	MT	1984
I Limpeza do lixo deixado na Chapada dos Guimarães	MT	1984
II Limpeza do lixo deixado na Chapada dos Guimarães	MT	1984
I Devolução do lixo deixado na Chapada dos Guimarães	MT	1985
II Devolução do lixo deixado na Chapada dos Guimarães	MT	1986
III Devolução do lixo deixado na Chapada dos Guimarães	MT	1986
Projeto consciência ecológica e educação ambiental através da arte	-	1986
Exposição <i>Artistas pela Natureza</i>	MT	1986
Campanha Nacional pela Preservação do Pantanal e pela Criação do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães	MT	1986

Fonte: Elaborado pela autora.

Chamo atenção para as ações de limpeza da Chapada dos Guimarães e devolução de lixo recolhido lá, pois estas atividades obtiveram certa repercussão nos jornais da cidade, ao ponto de ser possível identificar mais ações do que as que foram relatadas por Fonteles ou Costa no *Cozinheiro do tempo* (2008), permitindo uma atualização do quadro acima em relação a versão publicada anteriormente (Stoco; Costa; Picanço Neto, 2021). Inicialmente Fonteles recolhia sozinho o lixo que encontrava nas cachoeiras, onde havia um grande fluxo turístico, e

⁷²Há uma lista publicada no *Jornal do dia* (1984) (Anexo D) com o nome de apoiadores artistas e não-artistas, alguns nomes se repetirão na constituição do cartaz de lançamento do MAPN, outros aparecerão em ações posteriores, como Luci e Lucina, por exemplo.

levava para Cuiabá para ser descartado pela coleta de lixo da cidade. No entanto, em determinado momento, o ato se transformou em uma performance, onde o artista devolvia o lixo em praças públicas junto a outros membros da AME, ARCA e MAPN (Imagem 11).

Imagem 11 – Mostra de arte em manifestação na Praça da República, Cuiabá/MT, 1988, durante o I Encontro de Artistas do Centro-Oeste. Lixo devolvido à cidade de Cuiabá, pelos artistas do MAPN.



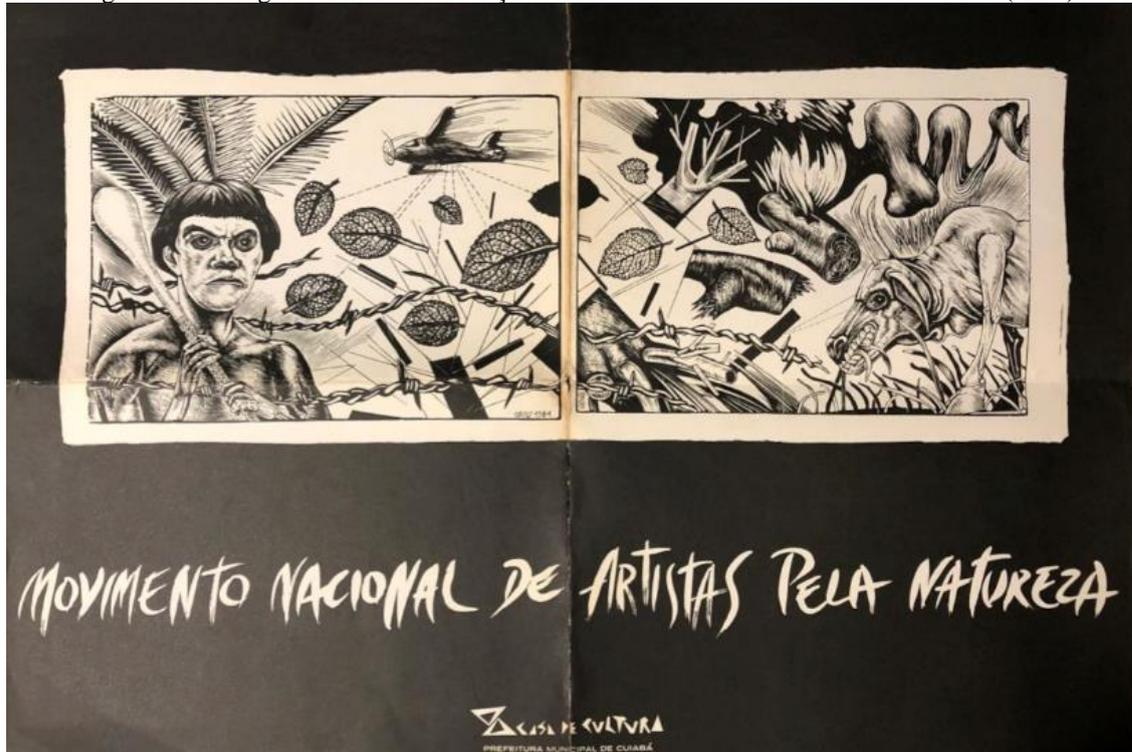
Fonte: Fonteles (2008, p. 380).

Nesta imagem, vemos a obra de Rubem Grillo publicada no *Correio Braziliense* e que participou da mostra *Artistas Pela Natureza* (1986). No ano seguinte à exposição, a xilogravura de Grillo foi eleita para estampar o cartaz de lançamento do Movimento Artistas Pela Natureza, tanto na frente (Imagem 12). Grillo representou dramaticamente, uma questão contemporânea que acometia, principalmente o Centro-Oeste: a substituição de grandes extensões de biomas originários, como o Cerrado, em prejuízo também a áreas de ocupação indígena, por pastagens para indústria da pecuária extensiva, com uso de pesticidas e/ou ataque de armas por via aérea, além de privatização de terras antes de usos comunais. A obra foi feita por encomenda de Bené Fonteles, inicialmente para a exposição de 1986, fazendo alusão à invasão das terras indígenas pelo agronegócio na Amazônia, facilitada pela construção da rodovia Transamazônica⁷³ no

⁷³A construção da rodovia é decorrente da instituição do *Plano Nacional de Desenvolvimento* (1970), que teve como objetivo a ocupação da Amazônia para desenvolvimento nacional e integração territorial no período da Ditadura militar. Dentro do plano de ocupação, havia três *Campanhas de cerco e aniquilamento*, que visavam combater as guerrilhas armadas do sudeste do Pará. O conflito entre as forças armadas e a guerrilha “impactou profundamente o campesinato e os indígenas Suruí-Aikewara” (Reis; Marcos; Moreira, 2021, p. 180).

governo de Emílio Garrastazu Médici durante o período da Ditadura militar (Fonteles, 2024). Anteriormente, Grillo já se envolvia com as lutas da esquerda no país, chegou a ilustrar periódicos “como *Opinião*, *Pasquim* e *Movimento*” (Manjabosco, 2016, p. 11), importantes jornais de oposição à Ditadura militar.

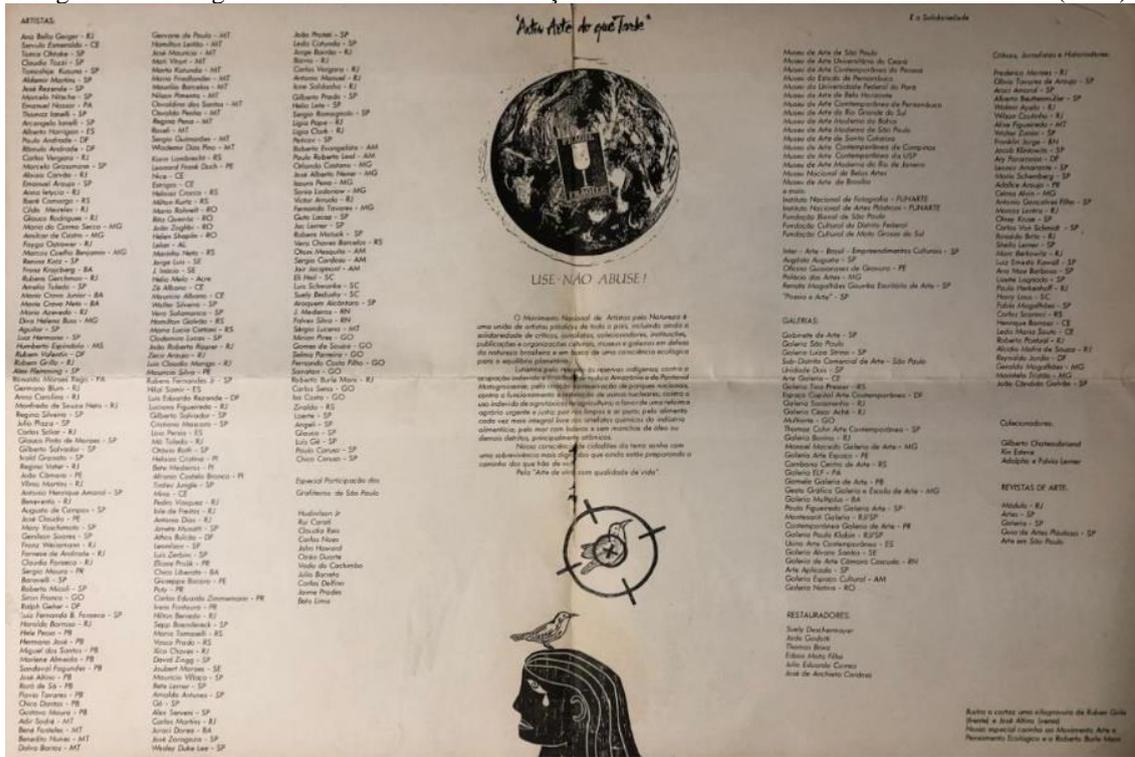
Imagem 12 – Fotografia do cartaz de lançamento do Movimento Artistas Pela Natureza (1987).



Fonte: Acervo pessoal de Bené Fonteles.

No verso do cartaz (Imagem 13) consta um grande número de adesões ao movimento, entre artistas, críticos, galeristas, jornalistas e outros envolvidos no meio das artes visuais de diversas partes do Brasil. A última imagem, após o texto, é uma ilustração de José Altino (PB) onde há uma pessoa lagrimando e olhando para um pássaro pousado em sua cabeça, e, mais acima, o mesmo pássaro marcado com um símbolo de *alvo*. Na lista de participantes do movimento há cerca de 223 artistas de todas as regiões do Brasil, ademais, havia também o nome de entidades colaboradoras – entre museus, galerias, críticos de arte etc. Na coluna centralizada, consta o lema “Antes arte do que tarde”, que acompanha Bené Fonteles desde a década de 1970. Abaixo, uma espécie de poema visual de autoria de Fonteles, tendo como principal elemento a imagem fotográfica da Terra vista da lua, com o símbolo de uma carga a ser transportada com cuidado por ser frágil: as palavras *frágil*, *fragile* e uma taça de vidro. Montagem verbo/visual, seguida da frase USE – NÃO ABUSE!

Imagem 13 – Fotografia do verso do cartaz de lançamento do Movimento Artistas Pela Natureza (1987).



Fonte: Acervo pessoal de Bené Fonteles.

Um outro elemento importante é o curto manifesto em que se explicita os motivos e objetivos do MAPN, com temas candentes daquela década e ainda alguns temas ambientais que se são remanescentes da década anterior.

Lutamos pelo respeito às reservas indígenas; contra a ocupação indevida e irracional de toda a Amazônia e do Pantanal Matogrossense; pela criação e preservação de parques nacionais, contra o funcionamento e instalação de usinas nucleares; contra o uso indevido de agrotóxicos na agricultura; a favor de uma reforma agrária urgente e justa; por rio limpos e ar puro; pelo alimento cada vez mais integral livre dos artefatos químicos da indústria alimentícia; pelo mar com baleias e sem manchas de óleo ou demais detritos, principalmente atômicos [...] (Movimento, 1987, verso).

Munidos, então, de uma consciência ambiental e humanista herdada de exemplos como Abellá e Beuys, fortalecida no grupo formado desde a exposição *Artistas Pela Natureza* em 1986, organizou-se o ato que marcou o lançamento oficial do MAPN. Foi na 19ª edição da Bienal Internacional de São Paulo⁷⁴ que o Movimento Artistas Pela Natureza veio ao mundo com nome e endereço, por assim dizer, uma vez havia diversas ações anteriores estão intrinsecamente ligadas ao histórico do movimento, sobretudo no que concerne a criação do

⁷⁴“O engajamento do MAPN estaria em consonância com a proposta curatorial da, cujo tema foi Utopia versus realidade. Tema que colocava o evento, de acordo com a compreensão e desejo da curadora-geral Sheila Leirner, socióloga da arte, em uma posição de distanciamento quanto à tradição asséptica das exposições modernas de arte” (Stoco; Costa; Bittencourt, 2022, p. 02).

Parque Nacional da Chapada dos Guimarães. Desse modo, o MAPN é uma representação “nacional da mobilização coletiva de artistas, a partir de intervenções diversificadas na sociedade, [...] Fato este que o fez se tornar um aliado *sui generis* nas duas frentes de luta no país”, tanto ambientalista, quanto indigenista (Stoco; Costa; Brito, 2022, p. 2).

Nessa ocasião do lançamento, uma das formas de reunir artistas foi a publicação de anúncios publicitários em jornais de grande circulação, como o localizado no *Correio Braziliense* (1987, Imagem 14). Além de uma sucinta apresentação de intenções, o anúncio chama atenção para a produção do impresso – uma peça de arte em si -, o ato na principal mostra artística brasileira e as formas de contato por correspondência e telefones de alguns estados como correspondentes a todas as regiões brasileiras (excetuando o Norte), tais como Rio de Janeiro, São Paulo, Mato Grosso, Paraíba e Paraná.

Imagem 14 – Chamada para artistas ingressarem no Movimento Artistas Pela Natureza (1987).

tes dos grupos selecionados para o Projeto Tercas no Garagem que se apresentará neste segundo semestre na. Advento XXI. A Partir Daquele Dia, Arapua Pura Kapa de Mel, e Cinco Gerais

ARTISTAS PELA NATUREZA

MOVIMENTO NACIONAL DE ARTISTAS PELA NATUREZA — União de artistas plásticos de todo País e mais críticos, jornalistas, colecionadores, instituições e organizações culturais, museus e galerias em defesa da natureza e busca de uma consciência ecológica para o equilíbrio planetário. Uma luta pelo respeito às reservas indígenas, em defesa da reforma agrária, da preservação dos rios e mares limpos; contra a ocupação indevida e irracional da Amazônia e Pantanal Mato-grossense, pela criação e preservação de parques nacionais e

contra funcionamento e instalação de usinas nucleares. Uma luta pela “arte de viver com qualidade de vida”. Lançamento de um poster (uma xilogravura do artista Rubem Grião) e manifesto de lançamento da companhia no próximo dia 2 de outubro na abertura da 19ª Bienal Internacional de São Paulo. Artistas e intelectuais de Brasília interessados em participar do movimento devem fazer contato através da Caixa Postal 870 - Cuiabá-MT, CEP 78.000, fones (065) 361-4841. (011) 2596782. (021) 285-7771, (083) 224-2387 e (041) 263-3261.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Braziliense (1987).

Diante disto, é importante reafirmar que Fonteles teve um papel essencial dentro do movimento, participando da maior parte das ações em nome do MAPN. Entretanto, o movimento teria uma atuação potencializada com todos os outros artistas que se somaram e se posicionaram diante da luta em defesa da natureza e dos povos indígenas brasileiros. A potência do que representa o movimento vem da grande mobilização em rede composta por artistas e entidades da arte, inclusive nomes bem estabelecidos para o “circuito”, como Tomie Ohtake ou Fayga Ostrower. O lançamento do MAPN recebeu destaque no jornal *Diário do Pará* (Anexo E), com isto inferimos que a cena cultural belenense acompanhava, ainda que com certa

distância, a trajetória artista que Fonteles desenvolvia Brasil afora. Além disso, com relação ao vínculo com o Norte, o artista buscou integrar indivíduos de vários estados em um momento em que esse processo de integração era raro e estava iniciando na Fundação Nacional de Artes (Adriani, 2016). Do estado do Pará, foram três os nomes integrantes: o neoconcretista radicado no Rio de Janeiro Aloísio Carvão⁷⁵, e os professores de Artes Visuais da UFPA, o pintor Emanuel Nassar⁷⁶ e o gravurista Ronaldo Moraes Rêgo⁷⁷, além do Museu da Universidade Federal do Pará, como instituição apoiadora do MAPN.

Estudando essa história hoje, uma pergunta que se coloca é: como foi possível agregar tantas entidades e artistas de todas as regiões? Fonteles explicou o processo de estabelecimento dessa rede, em entrevista. Ele contou que começou a convidar alguns artistas para aderirem à causa pela natureza e, a partir de então, outros artistas começaram a vir, quase que como *mágica*, por “*telepatia*” (Fonteles, 2024).

Para além do magicismo que envolve a construção desta história, é de se admirar que, em uma época em que a comunicação não era tão rápida, ainda sem a facilidade proporcionada pela *internet*, tenha se conseguido reunir um grupo consideravelmente grande de adeptos ao movimento. Segue abaixo o **Quadro 2** com o nome de cada artista presente no verso do cartaz e o respectivo estado onde residia na ocasião.

Quadro 2 – Nome dos 223 artistas que aderiram ao Movimento Nacional de Artistas Pela Natureza por Unidade Federativa.

UF	ARTISTA	UF	ARTISTA	UF	ARTISTA
AC	Hélio Melo	PB	Rubem Grillo	SE	Jorge Luis
AL	Lefan		Sandoval Fagundes		Joubert Moraes
AM	Jair Jacqmont	PE	Giuseppe Baccaro	SP	Aldemir Martins
	Otoni Mesquita		João Câmara		Alex Cerveny
	Paulo Roberto Leal		José Cláudio		Alex Flemming
	Roberto Evangelista		Leonhard Frank Duch		Amélia Toledo
	Sérgio Cardoso		Maurício Silva		Angeli
BA	Chico Liberato	PI	Afrânio Castelo Branco		Antonio Henrique Amaral
	Franz Krajcberg		Bete Medeiros		Aquilar
	Juraci Dórea		Heloísa Cristina		Araquém Alcântara
	Mário Cravo Junior	PR	Carlos Eduardo Zimmermann		Arcangelo Ianelli
	Mário Cravo Neto		Eliane Prolik		Arnaldo Antunes
CE	Estrigas		Ivens Fontoura	Augusto de Campos	

⁷⁵Apesar de estar no grupo de artistas do Rio de Janeiro, no jornal *Diário do Pará*, aparece citado como paraense. Maiores informações biográficas sobre Aloísio Carvão não foram encontradas para confirmar sua naturalidade.

⁷⁶Nasceu em Capanema/PA, 1949, “Nassar é um dos expoentes do que se conhece por ‘visualidade amazônica’ (Fletcher *et al.*, 2017), uma corrente artístico-estética que busca, na arte contemporânea, responder às complexidades que giram em torno da prática artística na Amazônia” (Carvalho Nunes; Farias, 2022, p 355).

⁷⁷Ronaldo Moraes Rego é um relevante gravador belenense, foi professor da Universidade Federal do Pará (Sobral, 2017)

	Maurício Albano		Poty		Baravelli
	Mino		Sérgio Moura		Bete Lerner
	Nice		Aloísio Carvão		Beth Lima
	Sérvulo Esmeraldo		Ana Bella Geiser		Carlos Delfino
	Zé Albano		Anna Carolina		Chico Caruso
DF	Athos Bulcão		Anna Letycia Quadros		Cláudio Tozzi
	Luis Eduardo Rezende		Antônio Dias		Clodomiro Lucas
	Paulo Andrade		Antônio Manuel		Cristiano Mascaro
	Ralph Gehre		Antônio Sérgio Benevento		David Zingg
	Rômulo Andrade		Arthur Barrio		Emanuel Araújo
	Rubem Valentim		Carlos Martins		Genilson Soares
ES	Alberto Harrigan		Carlos Scliar		Gilberto Prado
	Hilal Sami		Carlos Vergara		Gilberto Salvador
	Loio Pérsio		Cildo Meireles		Glauco
GO	Carlos Sena		Cláudio Fonseca		Glauco Pinto de Moraes
	Fernando Costa Filho		Farnese de Andrade		Gó
	Gomes de Sousa		Fayga Ostrower		Guto Lacaz
	Isa Costa		Franz Weissmann		Hélio Leite
	Mirian Pires		Germano Blum		Hudinilson Jr.
	Sanatan		Gilberto Salvador		Ivald Granato
	Selma Parreira		Glauco Rodrigues		Jac Lemer
	Siron Franco		Haroldo Barroso		Jaime Prades
MG	Amílcar de Castro		Hilton Berredo		Janete Musatti
	Diva Helena Buss		Iole de Freitas		João Proteti
	Fernando Tavares		Ione Saldanha		John Howard
	Isaura Pena		João Roberto Ripper		José Rezende
	José Alberto Nemer		Jorge Barão		José Zaragoza
	Marcos Coelho Benjamin		Luis Cláudio Marigo		Júlio Plaza
	Maria do Carmo Secco		Lygia Clark		Júlio Barreto
	Orlando Castanho		Lygia Pape		Laerte
	Sônia Lodonow		Má Toledo		Leda Catunda
MS	Humberto Espíndola		Manfredo de Souza Neto		Leonilson
MT	Adir Sodré		Maria Azevedo		Luís Gê
	Bené Fonteles		Pedro Vasquez		Luís Zerbini
	Benedito Nunes		Regina Vater		Luiz Fernando B. Fonseca
	Dalva Barros		Roberto Burle Marx		Luiz Hermano
	Gervane de Paula		Rubem Gerchman		Marcello Nitsche
	Hamilton Leitão		Victor Arruda		Marcelo Grassmann
	José Maurício		Vilma Martins		Mari Yoshimoto
	Mário Friedlander		Xico Chaves		Maurício Villaça
	Marta Catundá		Zeca Araújo		Otávio Roth
	Maty Vitart		Falves Silva		Ózeas Duarte
	Maurilho Barcelos	RN	J. Medeiros		Paulo Caruso
	Nilson Pimenta		Helen Shaplin		Peticov
	Oswaldino dos Santos		João Zoghbi		Regina Silveira
	Oswaldo Penha	RO	Mário Rohnelt		Renina Katz
	Regina Pena		Rita Queiroz		Roberto Micoli
	Roseli		Hamilton Galvão		Rubens Fernandes Jr.
Sérgio Guimarães		Heloísa Crocco		Rubens Matuck	
Sérgio Lucena		Iberê Camargo		Rui Ceras	
Wladimir Dias Pino		Karin Lambrecht		Sepp Baendereck	
PA	Emanuel Nassar		Maria Lúcia Cattani		Sérgio Romagnolo
	Ronaldo Moraes Rêgo	RS	Maria Tomasselli		Tadeu Jungle
PB	Chico Dantas		Marinho Neto		Thomaz Ianelli
	Flávio Tavares		Milton Kurtz		Tomie Ohtake
	Gustavo Moura		Vasco Prado		Tomoshige Kusuno
	Helle Bessa		Vera Chaves Barcelos		Vado do Cachimbo
	Hermano José		Ziraldo		Vera Salamanca

	José Altino		Eli Heil		Walter Silveira
	Marlene Almeida	SC	Luis Schwanke		Wesley Duke Lee
	Miguel dos Santos		Suely Beduschi		
	Roró de Sá	SE	J. Inácio		

Fonte: Elaborado pela autora por meio do Cartaz de lançamento do Movimento Artistas Pela Natureza (1987).

Alguns artistas são naturais de estados diferentes dos apresentados, com isso infiro que o critério que prevaleceu foi o estado em que estavam residindo na época. Bené Fonteles aparece relacionado ao Mato Grosso, apesar de ser paraense, por exemplo. Alguns nomes também haviam sido grafados de forma errônea, o que foi verificado por uma pesquisa de conferência de grafia acerca de cada um, o que pode ter acontecido devido à dificuldade de comunicação entre as partes. Há artistas de diversas linguagens: pintores, gravadores, escultores, poetas etc. Apenas três estados não possuíram representantes no MAPN: Maranhão (NE), Amapá (NO) e Roraima (NO), sendo que o estado do Tocantins ainda não havia sido criado. A maioria dos artistas é de São Paulo ($\approx 31\%$) e, com relação à região, a maioria é do Sudeste ($\approx 55\%$). Também, é importante observar que é um movimento composto predominantemente por homens cisgêneros ($\approx 78\%$). A partir do lançamento do MAPN houve inúmeras ações, a maioria delas com a presença de Bené Fonteles. Com o passar dos anos, mais artistas aderiram às ações do MAPN, muitos deles da área musical, para mencionar alguns deles⁷⁸: Naura Timm (RS), Cosme Coelho Rocha (DF), Luiz Gallina (DF), Wagner Hermuche (DF), Sérgio Bessa (SC), Waldir Jagmin (DF), Cathleen Sidkin (EUA), Poteiro (GO), João das Neves (MG), Miriam Pires (RJ), Tetê Espíndola (MS), Miguel Penha (MT), Jorge Mautner (RJ), Luli e Lucina (MT), Grupo Uakti (MG)⁷⁹, Lucélia Santos (SP), Gilberto Gil (BA), Xangai (GO), Rodolfo Ataíde (PB), José Rufino (PB), Alice Vinagre (PB), Mário Simões (PB), Fabiano Gonper (PB), Murilo Campelo (PB), Ney Matogrosso (MT), Elba Ramalho (PB), Alcione (MA), Josino Medina (MG), Mardem Ramos (EUA), Pepeh Paraguaçu (MG), Cláudio Vinícius (DF), Mila Petrillo (GO), Stênio Diniz (CE), Fernanda Versolato (SP) etc. Também são mencionados nas referências sobre a história do MAPN não-artistas, mas que possuíam alguma relação com o campo cultural, tais como Frei Luiz Cappio, Frei Chico, Adriano Martins, Irmão Conceição Menezes, Orlando Araújo, Darci Ribeiro, pajé Sapain Kamaiurá, Ailton Krenak etc. Chamo atenção aos dois últimos nomes, lideranças indígenas, pois na época o Estado brasileiro discutia a liberação da tutela dos povos originários. Krenak, por exemplo, teve um papel emblemático na Assembleia Nacional Constituinte, além disso se notabilizou nas décadas

⁷⁸De acordo com a pesquisa, muitos artistas migraram ao longo da vida, seguindo o critério do cartaz do MAPN foram inseridos as Unidades Federativas em que vivem atualmente ou em que faleceram.

⁷⁹Marco Antônio Guimarães, Arthur Andrés Ribeiro, Paulo Sérgio Santos e Décio Ramos.

subsequentes, vivendo na atualidade o ápice do seu reconhecimento como escritor e intelectual indígena, recém-empossado na Academia Brasileira de Letras. Certamente escapam nomes de artistas que participaram MAPN, pois o movimento não foi constituído com formalidades para a inscrição, com documentos convencionais institucionais que pudessem ser acessados por essa pesquisa. Por isto Bené Fonteles informou-nos que não possui dados mais precisos sobre seus participantes, como fichas de inscrição ou listas de participação.

A extensão destas ações são mencionadas, de forma superficial, em dois capítulos do livro *Cozinheiro do tempo* (Fonteles, 2008), escritos por Maria de Fátima Costa e por Bené Fonteles, por isto é um dos principais documentos desta pesquisa. Por meio desta fonte foi possível mapear, em outra ocasião da qual participei, as ações do movimento (Stoco; Costa; Picanço Neto, 2021), este mapeamento aparece revisitado na presente pesquisa e ampliado no seguinte **Quadro 3**.

Quadro 3 – Ações do MAPN.

AÇÃO	UF	ANO
Lançamento do MAPN	SP	1987
Exposição <i>Artistas pela natureza</i>	DF	1987
IV Devolução do lixo	MT	1988
Performance/Instalação/Intervenção <i>Mato Grosso tá pegando fogo – Não fique aí parado. Você também é culpado!</i>	MT	1988
Campanha Nacional contra as Queimadas	DF	1988
I Encontro de Artistas do Centro-Oeste (I EACO)	MT	1988
Exposição <i>Arte no Cerrado</i>	MT	1988
Manifesto <i>Natureza - Resistência – Magia</i>	MT	1988
Manifesto/Carta em Defesa do Ambiente Natural do Centro-Oeste	MT	1988
Carta ao coração da América do Sul	MT	1988
Participação no II Encontro de Lideranças Indígenas de Mato Grosso	MT	1988
Manifesto União dos Seres do Cerrado	MT	1988
Exposição <i>Armadilhas indígenas</i>	SP-RJ	1990
Campanha Nacional pela Preservação do Cerrado	DF	1991
Lançamento da União dos Guardiões de Nascentes	DF	1991
I Encontro Nacional dos Ignorantes	DF	1991
Instalação <i>Altar à Terra</i>	SP	1991
II Encontro Nacional dos Ignorantes	DF	1992
Projeto Omame	DF	1992
Exposição <i>Viva os Yanomamis Vivos!</i>	DF	1992
Atividades socioculturais ecológicas durante a ECO-92	RJ	1992
Carta dos Artistas para os Habitantes da Terra	RJ	1992
Campanha <i>Quem Mata a Mata se Mata</i>	-	1992
Vigília Ativo para não ser radioativo	DF	1992
Primeira Peregrinação pelo rio São Francisco	MG BA SE AL PE	1992
Carta do Rio São Francisco	MG BA SE	1992

	AL PE	
Inauguração do Memorial dos Povos Indígenas ou Ocandanga	DF	1995
Mostras Armadilhas Indígenas e Viva Yanomami Vivos!	DF	1995
Intervenção na escultura A Justiça de Alfredo Cheschiatti	DF	1996
Manifesto Revogação do Decreto 1775	DF	1996
Evento Das águas... O imaginário e fabuloso casamento de um rio com uma nascente	DF	1996
Mostra Emendando águas	DF	1996
I Encontro Arte-Ecologia – ECODRAMAS	BA	1996
Manifesto aos Rios de Água Suja	BA	1996
Instalação As Águas Sujas dos Rios Brasileiros	BA	1996
Lançamento dos Livretos Árvores e H ₂ O Benta	DF	1997
Mostra de Arte e Ecologia	SP	1997
II Encontro Arte-Ecologia – ECODRAMAS	BA	1998
Manifesto aos Oceanos de Água Suja	BA	1998
Instalação Oceanos de Águas Sujas	BA	1998
Lançamento dos Livretos Árvores e H ₂ O Benta	PB	1998
Encontro das Águas I	PB	1998
Eventos do Ano Internacional dos Oceanos	RJ	1998
Peregrinação Caminho das Águas	MG BA SE AL PE	1999
Peregrinação Caminho das Águas	SP	2000
Manifesto Antes Arte do que Tarde II	DF	2001
Manifestação do Movimento Tambores pela Paz	SP	2003
Movimento ArteSolidária	SP	2004
Lançamento do livro de arte de Bené Fonteles Ausência e presença em Gameleira do Assuruá	SP	2004
Exposição de Bené Fonteles Ausência e presença em Gameleira do Assuruá	SP	2004
Divulgação do Movimento ArteSolidária	RS	2005
Manifestação em apoio à greve de fome de Dom Frei Luiz Cápio	DF	2005
Lançamento do livro Arte de Transformação com fotos de Mila Petrillo	SP	2007
Encontro das águas II	DF	2013
Lançamento do livro Água e cooperação	DF	2014

Fonte: Elaborado pela autora (2024), a partir de (Stoco; Costa; Picanço Neto, 2021).

Este quadro nos permite ter uma noção da distribuição das ações do movimento tanto no território quanto no período em que ocorreram. Cerca de 53% ocorreram na região Centro-Oeste – especificamente no Mato Grosso ($\approx 17\%$) e no Distrito Federal ($\approx 36\%$) – e cerca de 58% ocorreram na década de 1990. Com estes números podemos inferir que as ações do movimento acompanham as migrações de Bené Fonteles pelo território brasileiro, uma vez que morou na década de 1980 no Mato Grosso e em 1990-2010 no Distrito Federal, onde se encontra a maior parte do mapeamento considerando tempo-espço. Por sua vez, a atuação de Fonteles enquanto artista expositor em instituições de arte, demonstrou uma maior centralização de apresentação de sua obra particular em São Paulo. Essa análise panorâmica nos indica que o local onde ele reside é, certamente, o local onde melhor convive e mobiliza pessoas, promovendo ações artivistas diversificadas, que vão desde exposições, até campanhas artivistas

e performances artistas, o que pode ser explicado pelas barreiras de custos de produção, como no deslocamento e no vínculo com um meio de uma localidade em que estará de passagem. Mesmo assim, observamos que ele se empenhou em se deslocar e ocupar artisticamente diversos pontos no território brasileiro, como é possível visualizar na Figura 3.

Fonte: Elaborado pela autora.

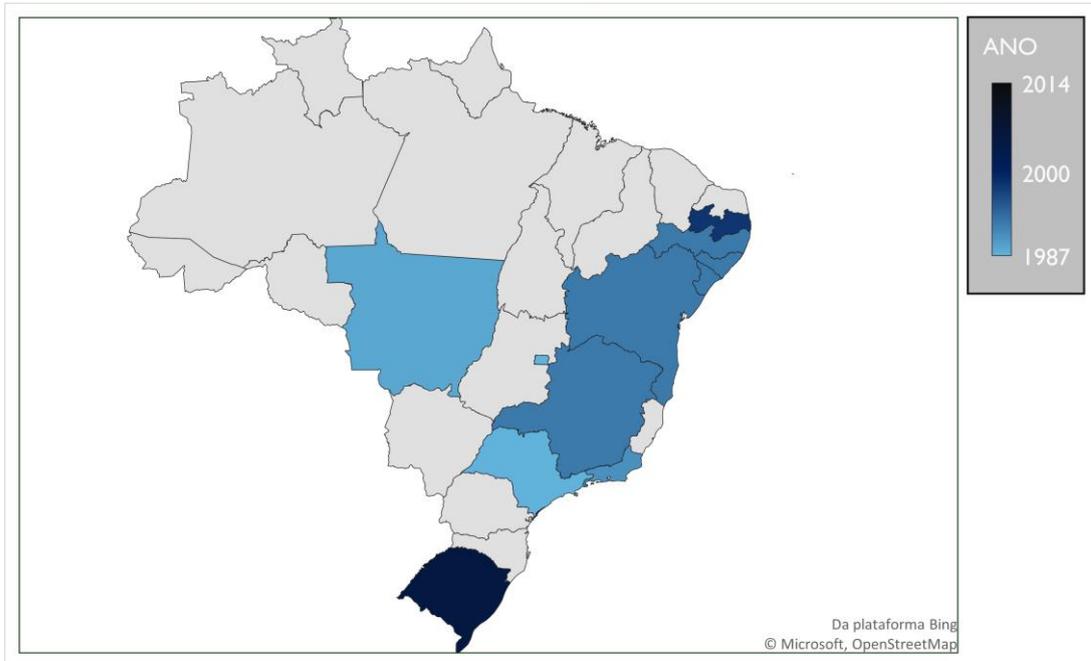


Figura 3 – Dispersão das ações do MAPN de 1987-2014 no mapa do Brasil.

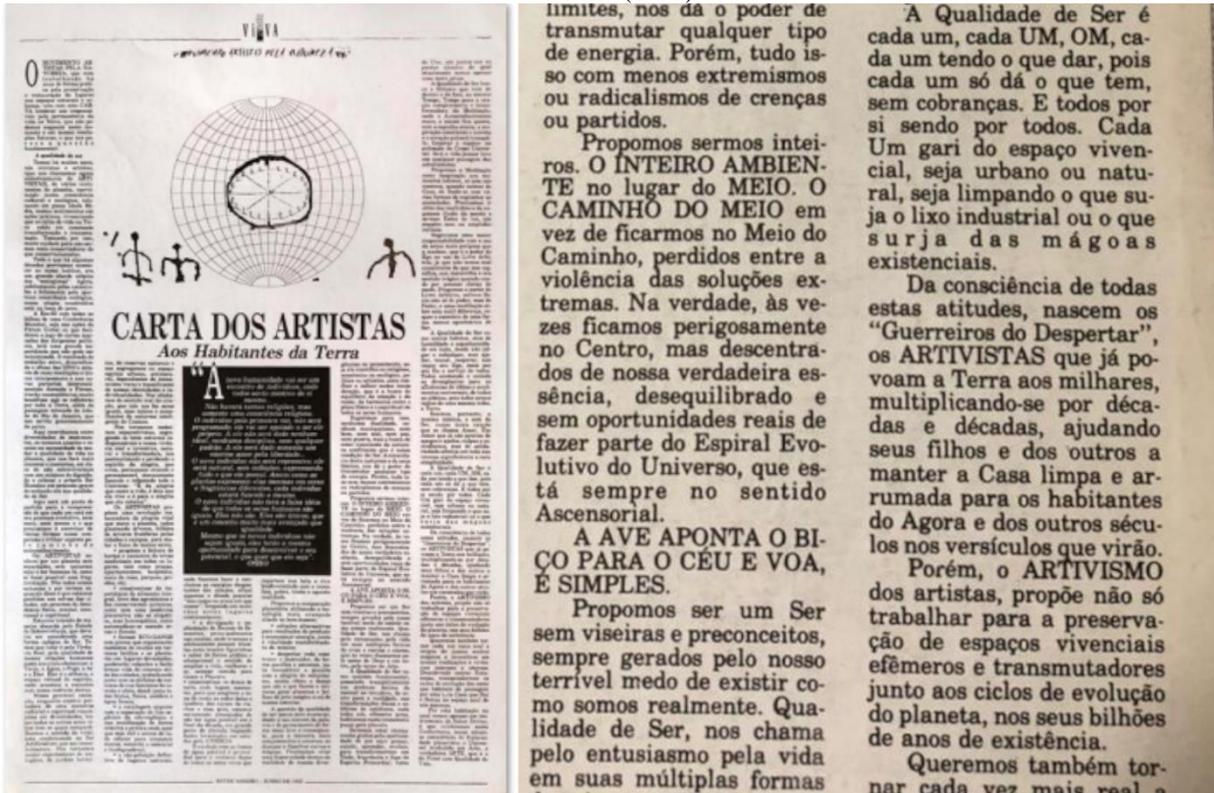
O Quadro 3 nos permite visualizar, também, que os anos de 1987 a 1992 foram intensos para o movimento, não por acaso são, respectivamente, no ano anterior à Assembleia Nacional Constituinte (1988), suas reverberações, considerando também o fenômeno da ECO-92.

Apresento, ainda, um dado inédito encontrado durante a pesquisa documental. Trata-se da exposição que ocorreu em meio a reuniões para estabelecer a nova Constituição brasileira em 1987, na Fundação Cultural do Distrito Federal, homônima à exposição ocorrida em Cuiabá em 1986, *Artistas pela natureza*, acredito que no intuito de apoiar e garantir no novo documento pautas do ambientalismo e indigenismo, uma vez que se trata de uma exposição semelhante à de Cuiabá. Nem no *Cozinheiro do tempo* (2008) ou em entrevista, tal exposição não foi lembrada. Segundo a reportagem, fonte de tal informação, “a Galeria do Térreo Da Fundação Cultural do Distrito Federal está recebendo exposição *Artistas Pela Natureza* que mais do que uma mostra de Pinturas é uma denúncia contra o ataque a vida” (Correio, 1987)⁸⁰.

⁸⁰ Documento consta no Anexo F da dissertação.

Algo a ser destacado nesta pesquisa é, ademais, o fato de que, bem antes de um *boom* do uso do termo *ativismo* (Mesquita, 2008), como explicado anteriormente, Fonteles já o utilizava. Segundo o artista, a primeira vez que declarou a si e a seus companheiros como *artistas* foi em 1992 na programação do Fórum Global – manifestações da sociedade civil organizada durante a Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (Urban, 2001) popularmente conhecida como ECO-92, no Rio de Janeiro (Fonteles, 2024). Uma fonte escrita demonstra tal pioneirismo no uso do neologismo: a *Carta dos artistas aos habitantes da Terra* (1992) (Imagem 15). Além dessa ocasião, alguns anos mais tarde, no manifesto *Antes arte do que tarde* (2001) o termo *artista* reaparece: “Agora é a hora dos ARTIVISTAS, mixagem de *ativista político* com o *artista poético*, e vice-versa, despertarem o acomodado brasileiro que dorme no berço esplêndido da inconsciência nacional” (Fonteles, 2008).

Imagem 15 – Carta dos artistas aos habitantes da Terra por inteiro e detalhe da Carta, com close no termo *ativismo* (1992).



Fonte: Acervo de Bené Fonteles (2024).

Partindo desses elementos de forte proximidade com o meio artístico, é preciso considerar que o outro fator que singulariza o MAPN é uma história de intensa e complexa interação com os movimentos sociais, ecológicos, dos povos originários, tradicionais e com diversas organizações relacionadas a esses segmentos. As ações do MAPN eram realizadas, na

maioria das vezes, em parceria com outras organizações, tais como a AME e ARCA, como dito, mas também com outras, como o Instituto de Pesquisas Curupira-Araras (IPECA), a Associação Paraibana de Meio Ambiente – APAM, a Universidade Internacional da Paz – UNIPAZ, a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – Unesco, a Fundação OndAzul, entre outras.

As ações e conquistas do grupo são diversas e materializam o sólido papel na arte ativista do Brasil (Stoco, Costa, Picanço Neto, 2021), como por exemplo a criação do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães⁸¹ e do Parque Estadual da Chapada dos Guimarães, após anos de lutas junto a ONGs ambientalistas, promovendo ações de educação ambiental, lançando manifestos em jornais ou mesmo ações como as que serão analisadas nesta dissertação. A robustez e reconhecimento fora do âmbito do ativismo, o mergulho na vida dos movimentos sociais foi considerável, tal como mencionado na quantidade de eventos, de organizações, personalidades e causas em que contribuíram. Algumas das principais vitórias coletivas que angariaram foram a criação do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães (1988), já mencionada; o fechamento da Reserva do Vale do Guaporé em Rondônia a madeireiros que ameaçavam tribos isoladas (denúncia e argumento de coletiva *Armadilhas Indígenas*, 1990); o retorno das atividades do Memorial dos Povos Indígenas em Brasília (projeto original de Oscar Niemeyer, com as mostras coletivas *Armadilhas Indígenas* e *Viva Yanomame Vivos!* na programação da reabertura, 1995), que havia sofrido uma apropriação indevida no final de 1980; e, em 1987, a aprovação da lei que proíbe a caça das baleias em águas brasileiras.

⁸¹Unidade de conservação brasileira criada pelo Decreto 97.656 em 12 de abril de 1989, no estado de Mato Grosso. Mais informações: <<https://www.icv.org.br/2019/04/parque-nacional-da-chapada-dos-guimaraes-completa-30-anos-com-novos-desafios/>>.

CAPÍTULO III – ENCONTRO DE ÁGUAS

Este capítulo tem por objetivo principal analisar e contextualizar as obras *Encontro das águas I* (1998) e *Encontro das águas II* (2013), instalações coletivas realizadas pelo MAPN. Para contemplar a abordagem das duas obras, outros trabalhos do MAPN que colaboram para suas compreensões serão cotejadas, tais como o evento *Das águas... o imaginário e fabuloso casamento de um rio com uma nascente* (1996) ou a performance instalação *Aos rios de águas sujas* (1996). Na estrutura da dissertação, é o momento de uma abordagem mais focada no exercício da análise de arte, sem deixar de buscar contextualizações e fontes diversificadas que iluminem as obras abordadas. Portanto, neste capítulo tem-se em vista os procedimentos e resultados estéticos, após o embasamento da discussão teórico/histórica do conceito de ativismo; e do panorama histórico acerca do Movimento Artistas Pela Natureza, ambos nos capítulos anteriores.

As duas obras centralizadas nesse texto foram realizadas em contextos diferentes, distantes no tempo e no espaço: uma em João Pessoa - PB e, após mais de dez anos, sua segunda edição em Brasília – DF, respectivamente. No entanto, as duas instalações são conectadas no cerne de suas propostas: compostas de objetos feitos por diferentes artistas convidados pelo Movimento Artistas Pela Natureza – na figura de Bené Fonteles, enquanto coordenador. A proposta lançada foi de que criassem elementos artísticos que contivessem água e expressassem uma ideia crítica sobre o destino das águas no país. Apesar de seus pontos de semelhança, existem especificidades a serem abordadas entre a primeira e a segunda versão de *Encontro das águas*. Dentre as particularidades, para além do local de exibição, estão os contextos das ações. Em 1998, o foco era a divulgação do livreto *H2O Benta* produzido pelo MAPN e a participação na programação do Ano Internacional de Cooperação pela água promovido pela ONU.

O emprego de procedimentos multimeios e desmaterializados na arte pública contemporânea, é uma tática recorrente para o MAPN e para Bené Fonteles, que possui tais obras como linha de força de sua trajetória artística individual e artista, em proposições coletivas. Isto converge com o que coloca Lippard (1984), quando trata sobre a variedade de ações que podem envolver um projeto de arte ativista:

A arte ativista não está confinada a nenhum estilo particular e é provavelmente melhor definida em termos de suas funções, que também abrangem uma ampla extensão. Não se limita, em grande parte, aos meios de arte tradicionais: costuma abandonar molduras e pedestais. É uma arte que alcança e entra. [...]. Na prática, a arte ativista pode incluir ensino, publicação, radiodifusão, produção cinematográfica ou

organização dentro ou fora da comunidade artística. Muitas vezes incorpora muitas mídias diferentes dentro de um único projeto de longo prazo. A maioria dos artistas ativistas está tentando ser sintetizadores, bem como catalisadores; tentando combinar ação social, teoria social e tradição das artes plásticas, em um espírito de multiplicidade e integração, em vez de um espírito de estreitamento de escolhas (Lippard, 1984, p. 342, tradução nossa)⁸².

De acordo com Lippard, o artista ativista opera deste modo devido a sua intenção de sintetizar e catalisar os problemas de seu entorno em trocas comunicativas por meio da arte, com isto, as ações também possuem uma relação indissociável com o contexto do qual se originam. Essa relação contextual também é vista nas instalações do MAPN apresentadas aqui, pois dialogaram com a agenda social da época e interagiram com públicos de eventos ambientais específicos, mas, também, buscando, quando possível, um diálogo com públicos mais amplos em espaços públicos, na tentativa de ampliar a audiência e diversificar a mensagem e seu impacto na sociedade.

III.I. Situação das águas

Para a Geografia, as *esferas* terrestres, ou seja, a atmosfera, a hidrosfera, a criosfera, a biosfera, a antroposfera e a litosfera, guardam uma relação de equilíbrio entre si de tal forma que a mudança em uma impacta na outra. Por exemplo, os eventos atmosféricos interferem na disponibilidade de água, que por sua vez interfere na biosfera. A ação da *antroposfera*, a *esfera da vida humana*⁸³ provoca uma reação violenta e com consequências extremas na mudança climática do planeta. Nossas ações no mundo fazem animais e plantas entrarem em extinção, a atmosfera se modificar e os rios secarem, dentre diversos outros impactos.

A América do Sul é privilegiada em relação a disponibilidade de *água doce*⁸⁴, – que consiste em 2,5% de toda água do mundo – seja em relação aos níveis de precipitação, seja no

⁸² Activist art is confined to no particular style and is probably best defined in terms of its functions, which also cover a broad span. It does not, for the most part, limit itself to the traditional art media: it usually abandons frames and pedestals. It is an art that reaches out as well as in. To varying degrees it takes place simultaneously in the mainstream and outside of accepted art contexts. In practice, activist art might include teaching, publishing, broadcasting, filmmaking, or organizing-in or out of the art community. It often incorporates many different media within a single, long-term project. Most activist artists are trying to be synthesizers as well as catalysts; trying to combine social action, social theory, and the fine arts tradition, in a spirit of multiplicity and integration, rather than one of narrowing choices (Lippard, 1984, p. 342).

⁸³ Atualmente adota-se o termo antroposfera, antes considerada dentro da biosfera, mas devido ao seu grau de impacto nas demais esferas, foi destacada para fins de análise.

⁸⁴ As águas doces, na legislação brasileira, são as que possuem salinidade inferior ou igual a 0,5% (Rebouças, 2006).

volume dos mananciais, concentrando boa parte da *água doce* disponível. “A água doce é elemento essencial ao abastecimento do consumo humano e ao desenvolvimento de suas atividades industriais e agrícolas e é de grande importância aos ecossistemas – tanto vegetal como animal – das terras imersas” (Rebouças, 2006, p. 1). Em nosso país, é necessário, dos mais diversos ângulos, uma preocupação ativa com as condições de conservação dos mananciais, pois a disponibilidade de água em nosso território se configura não só como um poder, mas também como uma responsabilidade com a vida, não só humana, na Terra: aqui está 12% de toda água doce disponível. Infelizmente, tal poder e responsabilidade continuam sendo minimizados. Durante a escrita dessa dissertação, entre Junho e Novembro, o Rio Negro, um dos afluentes do rio Amazonas, atingiu índices históricos de seca⁸⁵.

Historicamente, “a posse da água representou um instrumento político de poder” (Rebouças, 2006, p. 17). Isso significa que quem possui a água consegue estabelecer seus próprios modos de organização social, sobretudo ao olhar retrospectivo das civilizações egípcias e/ou mesopotâmicas, por exemplo (Rebouças, 2006). Na América do Sul, podemos pensar nos vales férteis dos principais rios na costa do Peru, ocupados por poderosas culturas pré-colombianas, território de algumas das mais antigas e sofisticadas civilizações da pré-história global. Por isto, ao longo do desenvolvimento das sociedades, o acesso à água foi sua principal preocupação, suplantando a necessidade de conservação dos mananciais. Fator este que aniquila a posse d’água. Essa preocupação com a conservação e olhar crítico com dinâmicas antigas e contemporâneas no Brasil é abordada nas duas obras artivistas *Encontro das Águas*.

No *Encontro das águas II*, segundo o texto de Fonteles em *Água e cooperação* (2014), havia, por exemplo a preocupação com o cumprimento do que foi, já na década de 1990, no Brasil, um dos primeiros passos em direção a uma intervenção na utilização da água: a Lei nº 9.433 promulgada em 1997⁸⁶, que institui a Política Nacional de Recursos Hídricos. Como breve observação, recurso hídrico é um termo específico, que se dirige à água enquanto bem econômico (Rebouças, 2006), recaindo em um discurso hegemônico de que a natureza está a

⁸⁵ Organizações analisam a situação na busca de quantificar qual a responsabilidade antrópica do ocorrido, conforme a matéria governamental publicada em: < <https://www.gov.br/mcti/pt-br/acompanhe-o-mcti/cgcl/noticias/seca-historica-na-amazonia-2023-foi-30-vezes-mais-provavel-devido-a-mudanca-do-clima>>.

⁸⁶Institui a Política Nacional de Recursos Hídricos, cria o Sistema Nacional de Gerenciamento de Recursos Hídricos, regulamenta o inciso XIX do art. 21 da Constituição Federal, e altera o art. 1º da Lei nº 8.001, de 13 de março de 1990, que modificou a Lei nº 7.990, de 28 de dezembro de 1989 (Brasil, 1997).

serviço do progresso humano. A *Lei das águas*, como é popularmente conhecida, leva em consideração a água enquanto

um bem de domínio público, limitado e dotado de valor econômico. A lei 9433/97 prevê que a gestão dos recursos hídricos deve proporcionar os usos múltiplos das águas, de forma descentralizada e participativa, devendo contar com a participação do Poder Público, dos usuários e das comunidades (Moura; Silva, 2017, p. 12).

Além disso, a lei aponta para a necessidade de manter a boa qualidade das águas, porém em função de garantir a disponibilidade para consumo humano e não-humano. A promulgação da lei descende de uma preocupação com o meio ambiente que se fortalece a partir da ECO-92, mas que encontra suas raízes durante o processo de redemocratização do Brasil e a Constituição Cidadã de 1988 (Moura; Silva, 2017). Eventos estes nos quais Fonteles, junto ao Movimento Artistas Pela Natureza, esteve envolvido e participante, realizando ações de educação ambiental e protestos em prol das florestas, das águas, dos animais e dos povos originários do Brasil, como abordado na introdução.

Portanto, o Movimento Artistas Pela Natureza, demonstra a tendência de uma preocupação com a situação da água no Brasil, participando ativamente com ações, materiais didáticos de educação ambiental, instalações coletivas, exposições, entre outros eventos que prezam pela dignidade da vida dos rios, não somente em detrimento de seu consumo essencial às formas de vida, mas pensando na água enquanto vida, enquanto rios vivos, com seus papéis culturais e afetivos.

III.II. A temática da água nas ações do Movimento Artistas Pela Natureza

Ainda em sua origem em 1987 o Movimento Artistas Pela Natureza demonstrava uma preocupação com a situação dos rios e mares, o que se evidencia explicitamente em seu cartaz de lançamento (Imagem 12, p. 74), como visto no capítulo anterior. O texto do manifesto publicado no cartaz dispõe todos os integrantes do MAPN em prol de “rios limpos e ar puro” e “pelo mar com baleias e sem manchas de óleo ou demais detritos, principalmente atômicos” (Movimento, 1987, n.p). Segundo Costa (2008) Bené Fonteles concentrou suas ações na questão da água na última década do século XX. Entretanto, a partir dessa pesquisa, é perceptível que durante a década de 1990, no caso do MAPN, a preservação e a conservação da natureza, em linhas gerais, foi tão pauta nas ações do movimento nesta década quanto, por exemplo, ações de ativismo indigenista, sem um maior protagonismo das questões voltadas para

a água. O que é possível ser afirmado – tendo como base os textos descritivos de Costa (2008) e Fonteles (2008; 2014), e das pesquisas de Gonçalves (2008; 2018) e de Ribeiro (2013) – é que em 1991, ocorreu a primeira ação do MAPN diretamente sobre a água.

Nesse período, Fonteles já residia em Brasília-DF, o que provocou uma concentração maior de ações na cidade, como observado anteriormente. Houve uma relação direta entre o local das ações e o local onde o artista residia. Na capital brasileira, os artistas, envolvidos nas atividades do MAPN, ocuparam com protestos e manifestações diversos espaços públicos ligados às esferas dos três poderes, como a Praça dos Três Poderes e o Palácio do Planalto atuando no ativismo ambiental e indigenista. Cronologicamente, encontram-se registros das seguintes ações com a temática envolvendo rios e mares na década de 1990 (Quadro 4).

Quadro 4 – Ações voltadas para a água de 1991-2000.

AÇÃO	LOCAL	ENVOLVIDOS(AS)	ANO
Projeto Peregrinação pelo Rio São Francisco ou Caminho das águas	Rio São Francisco (MG, BA, PE, AL, SE)	Adriano Martins, Orlando Araújo, Irmã Conceição, Dom Luiz Flávio Cappio, Bené Fonteles, Cristina Bastos	1991
Carta ao Rio São Francisco	Rio São Francisco (MG, BA, PE, AL, SE)	Adriano Martins, Orlando Araújo, Irmã Conceição, Dom Luiz Flávio Cappio, Bené Fonteles, comunidades ribeirinhas	1991
Campanha Nacional dos Guardiões de Nascentes	Teatro Nacional (Brasília/DF)	Gilberto Gil, Lucélia Santos, Egberto Gismonti, Tetê Espíndola, Luli e Lucina etc.	1991
<i>Das águas... O imaginário e fabuloso casamento de um rio com uma nascente</i>	Espaço Cultural 508 (Brasília/DF), Praça dos Três Poderes (Brasília/DF) e Reserva Ecológica de Águas Emendadas (Brasília/DF)	MAPN (não especificado), “Esquadrão da Vida”, técnicos e cientistas da UnB	1996
Mostra Emendando águas, programação do evento <i>Das águas... O imaginário e fabuloso casamento de um rio com uma nascente</i>	Espaço Cultural 508 (Brasília/DF)	Rômulo Andrade, Dulce Schunck, Glênio Lima, Marlene Godoy, Galeno, Nicolas Behr, Valdir Jagmin, Solange Motta, Beatriz Hermida, Helena Lopes, Shirinsky, Cristina Meireles, João de Sylos, Júlio César Lopes, Célia Matsunaga, Hugo Mund Jr., Fernando Madeira, Athos Bulcão, Tete Catalão, Wagner Barja, Timm Martins, Vera Bento, Cristina Bastos, Vera Lessa Catalão, Rui Faquini, Luiz Galina e Lúcia Costa	1996
<i>Manifesto aos Rios de Águas Sujas</i>	I ECODRAMAS (Salvador/BA)	Bené Fonteles e Gilberto Gil	1996
Performance/Instalação <i>As Águas Sujas dos Rios Brasileiros.</i>	I ECODRAMAS (Salvador/BA)	Bené Fonteles e Grupo Olodum	1996
Livreto/CD H2O Benta	I Conferência Nacional de Educação Ambiental em Brasília	MAPN: Gilberto Gil, Egberto Gismonti, Lucélia Santos, Tetê Espíndola, Xangai, Luli e Lucina e Dércio Marquese. UNESCO.	1997
<i>Manifesto aos Oceanos de Águas Sujas</i>	II ECODRAMAS (Salvador/BA)	Bené Fonteles, Gilberto Gil, MAPN e Fundação Onda Azul	1998

Performance/Instalação <i>Oceanos de Águas Sujas</i>	II ECODRAMAS (Salvador/BA)	Bené Fonteles	1998
Instalação <i>Encontro das águas I</i>	(João Pessoa/PB)	Marlene Almeida, José Rufino, Alice Vinagre, Mario Simões, Fabiano Gonper, Murilo Campelo, Sandoval Fagundes etc.	1998
Mutirão do mar	Diversas praias do litoral brasileiro	MAPN: Ney Matogrosso, Alcione, Elba Ramalho, Lucélia Santos, Alfredo Sirkis, Gilberto Gil, Bené Fonteles etc. Carlos Minc (deputado) e banhistas.	1998
<i>Caminho das águas</i>	Rio São Francisco (MG, BA, PE, AL, SE)	MAPN, cientistas, educadores, escritores, fotógrafos e documentaristas	1999-2000

Fonte: elaborado pela autora.

Em 1991, o MAPN organizou o lançamento da *Campanha Nacional dos Guardiões de Nascentes* (Fonteles, 2008) ou *União dos Guardiões de Nascentes* (Costa, 2008), além de ações pela preservação do Rio São Francisco, como a primeira peregrinação ao longo de sua extensão (1992), passando por cinco estados: Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas e Pernambuco, incluída a publicação de uma carta ao Velho Chico, como é popularmente conhecido. Em 1996, promoveram *Das águas... O imaginário e fabuloso casamento de um rio com uma nascente*, com shows, lançamento de livro e com a mostra *Emendando águas* (1996), no Espaço Cultural 508, em Brasília. Em Salvador, participaram do evento *I Encontro de Arte e ecologia – ECODRAMAS*, onde Fonteles instalou a obra *As águas sujas dos rios brasileiros* (1996). Ou, conforme o excerto de jornal encontrado em *Cozinheiro do tempo*, essa obra foi também denominada *Pelos rios que passam por nossas vidas*. Trata-se de uma obra instalada no histórico *Monumento ao Dois de Julho* no Largo do Campo Grande. Após dois anos, o MAPN, pela figura de Fonteles, volta a participar do *Encontro de Arte e ecologia*, em sua segunda edição. Nesta ocasião, Fonteles instalou outra obra no mesmo monumento em Salvador, mas agora com o título de *Oceano de águas sujas* (1998), ladeada pelo lançamento do *Manifesto aos Oceanos de Água Suja* (1998). Estas são as ações do MAPN voltadas para a água, seja ela de rio ou de mar, que precedem os trabalhos centralizados neste capítulo, as duas versões de *Encontro das Águas*.

As táticas e estratégias das ações mencionadas acima incluem variados formatos, que mesclam arte e ativismo, variando a proximidade maior com a arte ou com o ativismo dependendo da situação. Vale lembrar também que manifestos, cartas e protestos são meios que repercutem a herança de Beuys, Abellá e das vanguardas históricas europeias, desde o Futurismo, e neovanguardas (Valdivieso, 2014). Ao longo da história do século XX, movimentos artísticos por vezes lançaram mão de recurso publicitário moderno desse tipo para notabilizar suas novidades artísticas (Cottingham, 1999) e o ativismo viu na replicação desse

procedimento um ganho para alardear problemas candentes, posicionamentos divergentes e fortalecer a luta ambientalista/humanista. Os formatos variados nas ações do MAPN são corroborados em termos de arte ativista pelo seguinte trecho de Lippard (1984): “Táticas, ou estratégias de comunicação e distribuição, entram no processo criativo, assim como atividades geralmente consideradas separadas dele, como trabalhos comunitários, reuniões, design gráfico, cartazes”⁸⁷ (p. 343).

Para elucidar a abrangência dos projetos artivistas executados pelo MAPN, podemos observar o caso da *Campanha Guardiões das nascentes* que também teve uma ação de limpeza. Foi quando “artistas, intelectuais e ecologistas dirigiram-se à Granja do Ipê, recolhendo o lixo e limpando sua nascente no Combinado Agro-Urbano I, no Gama, DF” (Costa, 2008, p. 373), ato semelhante ao que a ARCA, a AME e o MAPN fizeram na Chapada dos Guimarães na década anterior, com as ações de *Devolução de lixo* (Quadro 1 e 3, no capítulo anterior).

Como é possível observar, o MAPN possui reflexão artística longa e consistente, iluminada pelo movimento ambientalista no que diz respeito às ações que envolvem as águas. Pontualmente, tais atos foram realizados em espaços privados e internos, como é o caso particular da mostra *Emendando águas* (1996). Ações em espaços diversificados é uma das características da arte ativista posta por Lippard (1984), visto que a crítica de arte comenta sobre o influxo em lugares institucionalizados e não institucionalizados como *locus* para o ativismo. Outras ações presentes no Quadro 4 – como a participação do MAPN, representado por Bené Fonteles, em duas edições do *ECODRAMAS* em 1996 e 1998 – foram realizadas em espaços abertos. Chamo atenção para a diversificação do território em que as ações ocorreram, passando pelo Distrito Federal, Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Alagoas e Sergipe.

Nos *ECODRAMAS* Fonteles apareceu protagonizando alguns dos eventos, como as instalações em Salvador – *As águas sujas dos rios brasileiros* (1996) e *Oceanos de águas sujas* (1998). Enquanto outras possuem, como atores principais, não um artista conhecido, um regente, mas, sim, uma coletividade, como foi o caso da peregrinação no Rio São Francisco – o que nos faz lembrar da entidade “povo”, “massa”, como protagonista de filmes soviéticos concretistas, tal como *A greve* (1925), de Serguei Eisenstein. Ademais, nenhuma das ações ocorre de forma isolada, sem preocupações com seu desdobramento em outros

⁸⁷ Tactics, or strategies of communication and distribution enter into the creative process, as do activities usually considered separate from it, such as community work, meetings, graphic design, posterings. The most impressive contributions to current (Lippard, 1984, p. 343).

empreendimentos do MAPN, que viabiliza educação ambiental e colabora com eventos de entidades não governamentais, o que remete à coletividade abordado por Mesquita (2008) e com o trabalho processual que envolve outras instâncias que não apenas a artística, conforme explicita Suzanne Lacy (1995) – tal como explicado no primeiro capítulo.

Desse modo, há três ocasiões anteriores aos *Encontros de águas* em que Fonteles reúne água, as quais permitem observar o desenvolvimento de uma poética voltada para este encontro de artistas e/ou de territórios (dado a coleta de água de diversos locais): mostra *Emendando águas*, e *Águas sujas dos rios brasileiros*, as quais serão colocadas de forma mais aprofundada nas próximas seções deste tópico.

III.II.I. *Das águas... O imaginário e fabuloso casamento de um rio com uma nascente* (1996)

Algumas ações que apontam para a intenção de realizar um “encontro de águas”, mapeadas no Quadro 4, precedem a primeira instalação *Encontro das águas I* (1998). Promover essa arqueologia artística nos dá pistas do processo de Bené Fonteles, como artista proponente da obra e coordenador do MAPN, captando-o no adensamento de sua poética artivista. Nesta seção, será abordada uma destas pistas, o evento *Das águas... O imaginário e fabuloso casamento de um rio com uma nascente*⁸⁸ (1996). Realizado em Brasília pelo MAPN, tal como o título sugere, a obra se propõe a promover um “casamento” (*encontro*) entre as águas trazidas por um peregrino do Rio São Francisco e as águas que nascem na Unidade de Conservação (UC) *Águas Emendadas*⁸⁹. Reparemos que, por si só, o título da UC é sugestivo ao encontro enfatizado pela obra.

A Estação Ecológica de Águas Emendadas (ESECAE) é uma Unidade de Conservação do Distrito Federal estabelecida em 1968. Nesta UC, ocorre um fenômeno natural de características únicas (Fonseca, 2012 apud Almeida *et al*, 2018)⁹⁰. O nome “águas emendadas”

⁸⁸O folder de divulgação do evento consta no Anexo G com a programação completa, que inclui exposições, lançamentos de livros, rituais artísticos, visita à UC etc.

⁸⁹ “unidade de conservação: espaço territorial e seus recursos ambientais, incluindo as águas jurisdicionais, com características naturais relevantes, legalmente instituído pelo Poder Público, com objetivos de conservação e limites definidos, sob regime especial de administração, ao qual se aplicam garantias adequadas de proteção” (Brasil, 2000, Art. 2º item I).

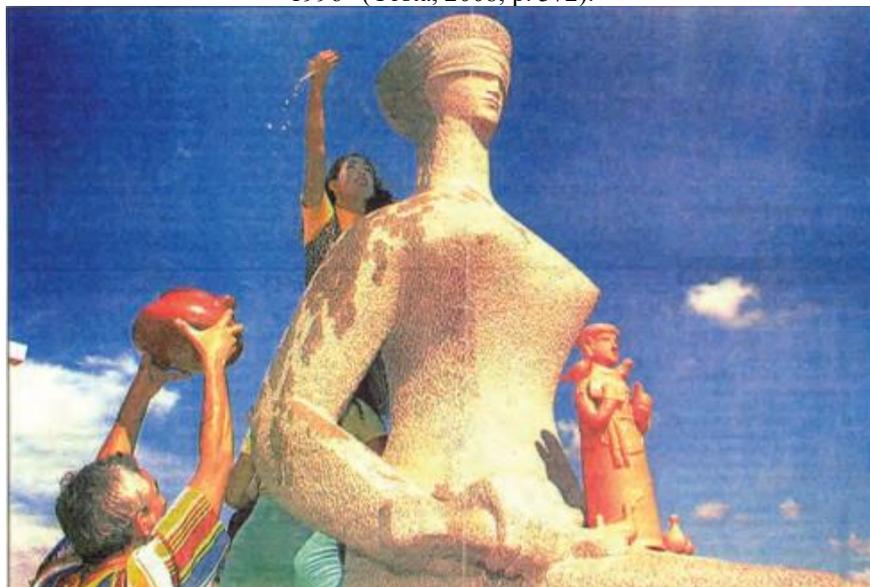
⁹⁰ “[...] as águas emendadas são um fenômeno natural e com características únicas. Existem no Brasil pelo menos cinco áreas onde as águas de duas regiões hidrográficas estão emendadas, mas como as existentes na Estação

foi atribuído devido ao fato de haver, em seu interior, uma nascente que origina dois córregos que vão a direções opostas

Trata-se dos Córregos Brejinho e Vereda Grande, que têm, respectivamente, suas águas escoando rumo ao Rio Paraná e ao Rio Tocantins. Eles cooperam para a formação das duas maiores bacias hidrográficas da América Latina, que são a Platina e a Amazônica (Almeida *et al*, 2018, p. 1384).

O evento compreendeu um conjunto de ações diversificadas, que ocorreram de 14 de maio a 5 de junho, como uma performance na praça dos Três Poderes em defesa dos rios e nascentes. Nesse ato artístico, um grupo de artistas e ativistas ligados ao MAPN e ao grupo de teatro *Esquadrão da vida*⁹¹ banharam a estátua *A Justiça*, de Alfredo Ceschiatti, com águas recolhidas do Rio São Francisco e da Reserva Ecológica de Águas Emendadas (Imagem 16). No registro fotojornalístico, é possível ver a utilização de vasilhas artesanais e uma imagem, também artesanal, possivelmente de cerâmica, de São Francisco de Assis; a qual, por motivos formais corporais, estabelece uma relação com a hierática *A Justiça*, que por sua vez, é uma obra baseada na estátua de Quéfren, do Egito Antigo.

Imagem 16 – “Bené e integrantes do Esquadrão da Vida, banham a estátua da justiça na Praça dos Três Poderes com as águas do rio São Francisco de Barra/BA e da Reserva Ecológica de Águas Emendadas/DF, Brasília, 1996” (Costa, 2008, p. 372).



Ecológica de Águas Emendadas não se observam em nenhum outro local do Brasil” (Fonseca, 2012, p. 1 apud Almeida *et al*, 2018, p. 1383).

⁹¹“O Esquadrão da Vida é um grupo que se confunde com a história de Brasília. Foi pioneiro na abordagem de temas como o resgate e a valorização da cultura popular, a denúncia de exclusão de uma parte importante da sociedade dos espaços culturais tradicionais, a conscientização ecológica [...] Criado em 1979 por Ary Párraios, meu pai, já nasceu subversivo: naquela época, o Esquadrão da Morte, organização paramilitar criada na ditadura militar brasileira, atuava fortemente com o objetivo de perseguir e matar supostos criminosos que atuavam contra o regime. O poeta Tetê Catalão deu o nome ao grupo recém-nascido: Esquadrão da Vida, em contrapelo ao Esquadrão da Morte[...]” (Oliveira, 2019, p. 83).

Fonte: (Costa, 2008, p. 372). Autor: José Paulo Lacerda, Jornal *O Estado de S. Paulo*.

É interessante considerar que esse mesmo local, a Praça dos Três Poderes – tradicional ambiente de protestos dos movimentos sociais no geral – e *A Justiça* foram ainda utilizadas em um protesto do MAPN pela causa indígena, onde a alegoria clássica grega instantaneamente se transformou em uma cacica por meio do enorme cocar que os artistas acoplaram a sua cabeça⁹² (Imagem 17). Assim, observamos a intenção de elaborar uma imagem artista que bem sintetiza a bandeira da ocasião para o movimento, direcionada para um amplo público dos meios de comunicação de massa, estabelecendo uma comunicação astuta com o público geral, uma estratégia apontada por Lippard (1984), conforme apresentado no capítulo 1.

Imagem 17 – Fonteles lendo um manifesto durante o protesto pela revogação do Decreto 1.775/96 junto a lideranças indígenas na Praça dos Três Poderes.



Fonte: Costa (2008, p. 387).

Outra ação de *Das águas...* envolveu uma visita do grupo à UC Águas Emendadas, onde realizaram uma pesquisa *in loco*, em parceria com técnicos e cientistas da Universidade de Brasília, e geraram um dossiê com informações sobre a situação das águas do local. O documento foi “entregue em sessão especial na Câmara Distrital do DF e no Palácio do Buriti”, provocando “um amplo debate com audiência pública no Congresso Nacional sobre a Reserva

⁹² Segundo Fonteles (2008) “Em 1996, em parceria com o Cimi-CNBB, cria para a [...] em favor da demarcação das terras indígenas, uma interferência com cocar e flechas na escultura representando a justiça [...]. A manifestação produziu fortes e contundentes imagens que ocuparam as capas dos principais jornais no país e no exterior” (p. 387). A manifestação pedia a revogação, que não ocorreu, do Decreto 1.775/96 do governo de Fernando Henrique Cardoso, que dispõe sobre o procedimento administrativo de demarcação das terras indígenas e dá outras providências (Brasil, 1996).

Ecológica de Águas Emendadas”⁹³ (Fonteles, 2008, p. 386). A ação demonstra uma pretensão que extrapola arte/estética e articula com outras esferas, como a política e a comunidade acadêmica de Brasília.

Imagem 18 – Equipe formada por artistas e técnicos da UnB que visitaram a Unidade de Conservação de Águas Emendadas.



Fonte: Fonteles (2008, p. 386).

Os artistas que participaram desta visita à Águas Emendadas foram convidados a compor uma exposição dentro da programação do evento *Das águas... O imaginário e fabuloso casamento de um rio com uma nascente*. Do mesmo modo que o nome do evento, a exposição foi nomeada em referência ao fenômeno de águas emendadas: *Emendando águas*, que ocorreu na tradicional galeria Parangolé que integra o Espaço Cultural 508 Sul⁹⁴. A Imagem 18 mostra a equipe que participou desta visita, entre artistas e pesquisadores da UnB, entrou como anúncio da exposição, no folder de divulgação do evento, acompanhada de um pequeno texto explicativo sobre o mote da mostra, o nome dos artistas e a responsabilidade da organização e curadoria:

Com instalações, pinturas, gravuras, objetos esculturas, poemas, textos fotografias, desenhos e cerâmicas produzidos depois da visita dos participantes à Estação Ecológica de Águas Emendadas-DF em abril de 97.

⁹³“Organizamos junto à técnicos e cientistas da UnB um dossiê sobre a situação da Reserva EAE, que foi entregue em sessão especial na Câmara Distrital do DF e no Palácio do Buriti”. (Fonteles, 2008, p. 386).

⁹⁴Hoje este local se chama Espaço Cultural Renato Russo 508 Sul, Secretaria de Cultura e Economia Criativa do DF. Homepage: <https://espacoculturalrenatorusso.com.br/#home>.

Obras de Rômulo Andrade, Dulce Schunck, Glênio Lima, Marlene Godoy, Galeno, Nicolas Behr, Valdir Jagmin, Solange Motta, Beatriz Hermida, Helena Lopes, Shirinsky, Cristina Meireles, João de Sylos, Júlio César Lopes, Célia Matsunaga, Hugo Mund Jr., Fernando Madeira, Athos Bulcão, Tete Catalão, Wagner Barja, Timm Martins, Vera Bento, Cristina Bastos, Vera Lessa Catalão, Rui Faquini, Luiz Galina e Lúcia Costa.

Curadoria e Organização Movimento Artistas Pela Natureza (Movimento, 1996, n.p)

Durante a pesquisa não se encontrou notícias ou mais imagens veiculadas do evento ou da exposição. É a partir destas ações que percebemos o início de uma temática voltada para *águas que se encontram* dentro do MAPN. Notoriamente, neste primeiro momento a ideia ainda gira em torno de águas que se encontram quando nascem e que “emendam” uma bacia à outra no sentido oposto. Entretanto, é possível inferir que tal poética tenha, de um modo diferente, permanecido maturando na cabeça de Fonteles, uma vez que ela irá se manifestar trabalhos adiante, como em *Oceanos de águas sujas*, em que Fonteles mistura em um aquário águas coletadas de rios pelo Brasil ou mesmo nas instalações *Encontro de águas I e II*.

III.II.II. *As águas sujas dos rios brasileiros* (1996) e *Oceano das águas sujas* (1998)

Em 1996 foi criado, pelo poeta e músico José Carlos Capinam⁹⁵, o Encontro de Arte e Ecologia – ECODRAMAS, que aconteceu durante a semana do meio ambiente na capital da Bahia, Salvador. Foi um evento relevante para o cenário cultural, rendendo matérias em jornais impressos e televisivos, composto por ações de várias linguagens artísticas: do campo da dança, da música, das artes visuais e das interlinguagens. As ações ocorreram em diversos locais da capital baiana. Tratou-se de um evento voltado para a mobilização ativista em prol do meio ambiente. Segundo Fonteles (2008), o MAPN não apenas se fez presente no evento, como também o inspirou.

A participação do MAPN neste primeiro ECODRAMAS, tem como ápice o lançamento do *Manifesto aos rios de águas sujas* (1996) (Anexo H), assinado por Fonteles e pelo músico Gilberto Gil (também integrante do Movimento Artistas Pela Natureza), no qual os artistas chamam atenção para os crimes ambientais cometidos aos rios contando por “omissão e permissão” dos entes públicos e da sociedade. Chamo atenção para a relação horizontal com a natureza que se estabelece neste manifesto, onde o rio é tratado como uma entidade e, por isso, deseja-se “ser um com eles”. Além disso, novamente temos o lançamento de um manifesto,

⁹⁵Capinam participou do movimento tropicalista ativamente, compondo músicas como *Soy loco por ti América* e *Brinquedo de papel machê* ao lado de outros artistas do movimento tropicalista (Diniz, 2018).

recurso que se fez tradicional a partir dos movimentos das vanguardas artísticas europeias, como vimos.

EU manifesto aos rios brasileiros que passam em nossas vidas os pecados ecológicos cometidos por omissão e permissão:

Ao contaminar seus cursos com esgotos domésticos, industriais e agrotóxicos

Ao desmatar suas margens favorecendo o desbarrancamento e assoreamento, assim como as nascentes, secando o agir dos seus importantes afluentes.

Ao explorar e caçar predatoriamente sua rica fauna e flora extinguindo o fluir das espécies;

Ao deixar na miséria a vivência e o saber secular de suas populações ribeirinhas;

Por não participar ativamente de nenhum movimento de cidadania que proteja seus mananciais;

Por não ter consciência de que cada vez que uso indevidamente a água das torneiras, estou colaborando para sua pilhagem mais rápida e segura;

Por contaminar o lençol freático com o uso excessivo de detergentes não biodegradáveis e outras químicas na utilização doméstica profissional.

EU manifesto aos rios minha vontade humana de ser um com eles:

De amar suas festas percursos valorizando a Vida de suas vidas não só com pensamentos e palavras, mas com o aval consciente de minha obra em qualquer atividade que eu exerça (Fonteles; Gil, 1996, Manifesto aos rios de águas sujas).

Além deste manifesto, relevante para entendermos melhor a preocupação do movimento e de Fonteles com a situação das águas, houve um segundo ponto de culminância: a criação da instalação *As águas sujas dos rios brasileiros* (1996), cuja descrição presente no livro de Fonteles *Cozinheiro do tempo*, teve uma grande proporção, dada a quantidade de materiais utilizados e o suporte institucional que Fonteles precisou para realizá-la, fazendo-nos remeter às grandes proporções de certas ações de Joseph Beuys, como em *7 mil Carvalhos* (1982), abordada anteriormente. E, também, reverberando o uso de um monumento emblemático como suporte para uma nova obra, como nas obras do MAPN na Praça dos Três Poderes. Fonteles dispôs no entorno do Monumento ao Dois de Julho, monumento que por meio de características do neoclássico (1895) faz duas alegorias, representando os rios São Francisco e Paraguaçu, localizado na atual Praça dos Aflitos. Nela, há dois momentos; no primeiro o artista dispõe os materiais (terra, brita, folhas secas, velas, jarros, copos de vidro etc.) ao lado do *Monumento ao 2 de julho* para depois realizar uma performance misturando águas de vários rios do Brasil.

Imagem 19 – Montagem com imagens do *Monumento ao Dois de Julho*.



Fonte: Jornal *Grande Bahia* e Jornal *A Tarde*.

O monumento como um todo é constituído de piso com mosaicos, uma complexa base com diversos patamares, placas, e conjuntos/figuras escultóricas, feitos de mármore e bronze. O elemento que mais se eleva é uma coluna grega de capitel composto que suporta a escultura principal de um *caboclo* (Imagem 19). Ao redor do monumento, tem-se oito candelabros de ferro forjado da famosa Fundação de Arte Michelucci, com sete metros, cada. O requinte e altitude de mais de 25 metros desse monumento, sendo que o caboclo possui mais de 4 metros, promovia a distinção dessa obra no final do XIX. Todos esses elementos remetem aos acontecimentos de 2 de julho de 1823, quando uma mobilização popular na Bahia, com a presença marcante de indivíduos mestiços (*caboclo*) e dos indígenas, expulsou as tropas portuguesas. Ao longo do XIX, esta rebelião era comemorada a cada ano durante o mês de julho a partir de uma manifestação popular, porém a comemoração não era vista com bons olhos pela elite, sobretudo pela centralidade da participação afrobaiana e de sua cultura.

Havia, entretanto, preocupação das elites com a participação popular, que deveria ocorrer nos moldes de um desfile oficial. Por isso, a participação de negros e mestiços era percebida como incômoda, o que agravava caso se manifestassem com batuques e outras “coisas de negros”, apesar de somarem muitos dos expectadores, festeiros comuns e importante contingente dos próprios batalhões patrióticos. No contexto do antigo 2 de Julho, não havia espaço ainda para manifestações explícitas de uma etnicidade afrobaiana (Baldaia, 2018, p. 85-85).

Foi aos pés do caboclo, no topo do monumento, o lugar onde Fonteles colocou, no segundo momento da performance, içado por uma escada de um carro do Corpo de Bombeiros Militar da Bahia, um aquário contendo águas dos rios de todo o Brasil, coletadas anteriormente pelo artista. A coleta de água de vários locais por Fonteles é uma prática que já vimos, por exemplo, no que fizeram os artistas para a mostra *Emendando águas* (1996) e que se repetirá,

por exemplo, na construção de *Encontro das águas I* (1998). Costa (2008) traz uma breve descrição do que foi a instalação, destacando o quantitativo de materiais e a presença de personalidades, configurando uma ocasião de cunho tão especial como um legítimo ritual, misturando o tema contemporâneo do protesto pelas águas, somado à premissa do monumento de uma rebelião de independência, aparentemente pretendendo apresentar uma retomada do componente popular do fato histórico para as suas matrizes culturais devidas:

Para sua construção, o artista lançou mão de caminhões com terra e brita, com sacos de folhas secas, quase quinhentas velas e igual número de copos de vidros. Nestes colocou amostras de águas fluviais. Os vidros e as velas foram dispostos em círculo ao redor do monumento a independência da Bahia. Graças a uma escada do Corpo de Bombeiros, Bene elevou-se até os pés do caboclo [...] Ali, no Monumento a 2 de Julho, acompanhando esta sensacional performance, estavam Gilberto Gil, o poeta José Carlos Capinam, o representante da UNESCO Jean-François Timmers, autoridades locais e muitos curiosos (Costa, 2008, p. 374).

Ao final da instalação, Fonteles realizou um ato performativo “ecológico-cívico-artístico”, com referências à rituais afro-religiosos, misturando, em uma jarra, as águas trazidas por ele, dispostas anteriormente ao redor do *Monumento a Dois de Julho* (Imagem 20).

Imagem 20 – Fonteles misturando águas no aquário antes de levá-lo ao pé do Caboclo no alto do Monumento ao 2 de julho.



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z5Xm27nGOSQ&t=70s>>.

Imagem 21 – Em outro ângulo, Fonteles misturando águas no aquário antes de levá-lo ao pé do Caboclo no alto

do Monumento ao 2 de julho.



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z5Xm27nGOSQ&t=70s>>.

Nas imagens é possível identificar vários recipientes de água, que vão desde materiais plásticos a vasos aparentemente em cerâmica natural, conhecidos como *quartinha* de barro⁹⁶ nas religiões de matriz africana. A origem das Imagem 20 e 21 é um vídeo que se foca no registro do show de Gilberto Gil e Araketu no ECODRAMAS 96, no qual a breve sequência desse plano não foi identificado como a referida performance de Bené Fonteles. No entanto, há elementos que indicam tratar-se da performance do artista: no chão há o mesmo padrão xadrez do chão ao redor do *Monumento ao 2 de Julho* e, também, reconhece-se as *quartinhas* como elementos utilizados por Fonteles em outras obras, como na recente instalação ritualística *Celebração Brasil & Índia* (2023) (Imagem 22) realizada na Índia. Por se tratar de um enquadramento mais fechado, sem ser um plano geral, a imagem não traz a grande proporção de elementos descrita por Costa (2008), não vemos a quantidade de terra, brita e folhas secas e o efeito que isso possa ter causado no monumento. Porém, é possível ter alguma noção de como

⁹⁶Quartinhas são artefatos indispensáveis nos terreiros, segundo Marques (2018): “O barro é um elemento primordial no candomblé, ligado ao orixá Nanã, à terra, à criação do corpo e ao destino (ver Elbein dos Santos 1977: 233). Todo assentamento deve possuir uma *quartinha*, que sempre deve estar cheia de água limpa. Ainda que a *quartinha* de alguns orixás possa ser feita de louça – como a das *iabás* (santos femininos como Oxum, Iemanjá ou Iansã) ou dos orixás *funfun* (Oxalá e Oxaguiã) – a maioria das *quartinhas* é feita de barro (e ainda esses orixás citados possuem ao menos uma *quartinha* de barro)” (p. 234).

os materiais foram organizados, a preencher o amplo espaço da praça pela imagem da obra na Índia ou por obras como *Altar à Terra III* apresentada no capítulo 2 (Imagem 3, p. 58).

Imagem 22 – *Celebração Brasil & Índia* (2023) na mostra no Madhavendra Palace em Jaiupur na Índia com a Galeria Karla Osorio.



Fonte: Fonteles (2023). Disponível em: https://www.instagram.com/p/CsriiLRP8KQ/?img_index=1.

Dois anos mais tarde, em 1998, no ECODRAMAS II, o MAPN participa mais uma vez, com o lançamento de um novo manifesto e com uma instalação semelhante à instalação/performance do ECODRAMAS 96, desta vez intitulada *Aos oceanos de águas sujas*, novamente no *Monumento ao 2 de Julho*. Este ano havia sido eleito como *Ano Internacional dos Oceanos* pela UNESCO, o que impactou no fato de que as ações se voltaram para as águas salgadas. O movimento lançou uma *Carta aos Oceanos*, novamente assinada por Fonteles e Gil, em parceria com distintas organizações⁹⁷, o que conferiu à mensagem boa circulação (Costa, 2008). Novamente a instalação/performance movimentou a cena local devido a mobilização de grandes proporções (Imagem 23). “Bené coloca a 24 metros do chão, [...] um pequeno aquário contendo a reunião das águas das principais praias do litoral brasileiro” (Costa, 2008, p. 374), ao som “tambores do grupo Olodum, que em um maravilhoso espetáculo uniu

⁹⁷ Parceria com a Fundação Onda Azul e apoio da UNESCO, CNBB e Instituto Brasileiro de Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA).

sincretismo religioso e mestiçagem cultural, marcando com a força dos deuses afros as sonoras notas do hino do Senhor do Bonfim” (Costa, 2008, p. 374).

Imagem 23 – Fotografia de Bené Fonteles içado pela escada do corpo de bombeiros ao topo do *Monumento ao Dois de Julho* em 1998 no ECODRAMAS 98.



Fonte: *Cozinheiro do tempo* (Fonteles, 2008).

Nas duas edições do manifesto, tanto aos rios em 1996 quanto aos oceanos em 1998, não se trata apenas da importância da água para a vida, mas da importância da água na cultura brasileira, seus cursos e a natureza. Em uma perspectiva que se compara, em certa medida, a um entendimento multinaturalista, caro aos povos indígenas brasileiros (Viveiros de Castro, 2014). Neste sentido, não necessariamente Fonteles considera os rios e os oceanos como pessoas, mas os considera como seres vivos tal como todos os outros seres, quase como entidades. Conforme o *Manifesto aos oceanos de águas sujas* (1998): “Eu manifesto aos oceanos de nosso planeta, uma vontade humana de ser um com eles, de compactuar e amar suas vontades atlânticas e pacíficas de existirem imensamente sãos, serem MAR” (Fonteles; Gil, 1998). De forma palpável, os dois manifestos lançados nos ECODRAMAS 96 e 98 nos sugerem essa postura, que nos permite elucidar a dimensão do que acredita e pelo que luta o MAPN sob a diligência de Fonteles, uma qualidade de existir para todos os seres e não só para uma parte dos seres humanos. Essa hipótese é aferível em razão do contato íntimo de Fonteles com comunidades indígenas, desde sua primeira infância, tornando-se um aliado reconhecido dos movimentos indígenas, a tal ponto que em 1988, durante o II Encontro de Lideranças Indígenas de Mato Grosso, foi o único não-indígena a participar (Costa, 2008).

III.III. Encontro das águas I (1998)

Em *Encontro das águas I* há uma preocupação basilar com as nascentes dos rios, que se desenvolve junto ao princípio de “unir” águas, num contexto não isolado de uma série de ações voltadas para as nascentes especificamente e para as águas em geral, que ocorreram durante a década de 1990 no MAPN, tal como estudado nas seções anteriores. Este princípio se traduz em uma instalação⁹⁸ coletiva num espaço público extramuros, na qual artistas paraibanos foram instigados a criar objetos contendo água coletada das principais nascentes do estado da Paraíba. Pode-se entender *Encontro das águas I* como a maturação de uma ideia que inicia, de forma seminal, no evento coletivos *Das águas...* e nas instalações/performances nos ECODRAMAS 96 e 98 que tiveram autoria individualizadas, tendo Fonteles, apresentadas nos tópicos anteriores. A instalação *Encontro das águas I* possui características que se aproximam, quase em todos os aspectos, das características do ativismo abordado no primeiro capítulo: construção coletiva, em espaços públicos, com teor efêmero e de engajamento social.

Este trabalho foi realizado num contexto em que se pretendia divulgar o lançamento do livreto/CD *H2O Benta* (1998) (Imagem 24), que trouxe, além de impressão de poemas visando à sensibilização para as causas ambientais, um conjunto de músicas sobre a água, criadas por diversos artistas brasileiros. O repertório deste álbum é formado por canções e declamações criadas pelos seguintes compositores: 1) Luli e Lucina: *Ponto de Oxum*; 2) Gilberto Gil e Bené Fonteles: *OndAzul*; 3) Xangai Jaques Morelenbaum, Waldemar Falcão e Djalma Corrêa: *Água*; 4) João Bá, Dércio Marques, Xangai, Tustão e Tata: *O Menino e o Mar*; 5) Bené Fonteles, Luli e Lucina, Alberto Marcicano, Marco Bosco, Décio Gioielli, Pier e Luiz Perez: *N’Aguay*; 6) Egberto Gismonti e Geraldo Carneiro: *Água e Vinho*; 7) Bené Fonteles e Lucélia Santos: *O Ser da Água Cristalina*; 8) Joésia e Walney Monte: *Amor de Fogo e Água*; 9) Arrigo Barnabé, Arnaldo Antunes, Tetê Espíndola, Claudio Lucci, Mário Campos, Mário Manga e Dagalanondo:

⁹⁸Em *Cozinheiro do tempo* (2008) Fonteles refere-se ao *Encontro das águas I* como escultura, o mesmo ocorre com o folder de divulgação de *Encontro das águas II*. Entretanto, como aparece em uma referência posterior (Fonteles, 2014), as obras serão tratadas aqui como instalações, por considerar sua relação formal intrínseca com o espaço e o tempo. Para a fruição da instalação “torna-se imperativo uma relação plena com o espaço e o tempo” (Silva, 2012, p. 38), no sentido de que a obra se completa para o espectador se fizer sentido com o seu em torno e sua realidade presente. Ainda que se quisesse chamá-las de esculturas, é necessário flexibilizar o termo, tratando-as como esculturas no campo ampliado (Krauss, 2008), contemplando a composição nada tradicional dos *Encontro das águas I e II*.

Água; 10) Bené Fonteles, Egberto Gismonti e Nonato Luiz: *Onde Navega o Ser*; 11) Dércio Marques e Teca: *Cantiga Pra Te Levar*.

Imagem 24 – Página do livro *Arte Gráfica* (2022) contendo informações e imagens sobre o livreto/CD H2O Benta.



Fonte: Fonteles, 2022, p. 444.

O álbum foi produzido pela Ponte Estúdio, com a intenção de dar suporte didático para as ações de educação ambiental. Felizmente o álbum pode ser acessado via *YouTube*, no canal de Bené Fonteles⁹⁹, apesar desse endereço não trazer mais informações sobre o conteúdo do livreto, que continha “poemas e textos de TT Catalão, Ângela Dumont, Jean-François Timmers e Vera Catalão” (Fonteles, 2022, p. 444). Apenas duas vistas do encarte foram localizadas (Imagem 24), projeto gráfico que parece reverberar a produção em poesia visual de Fonteles comentada no capítulo 2.

O livreto/CD *H2O Benta* foi lançado na I Conferência Nacional de Educação Ambiental¹⁰⁰ em Brasília, uma tentativa de avanço ao estabelecimento de um maior aparato do

⁹⁹ Canal Bené Fonteles. Disponível em: <https://www.youtube.com/@canalbenefonteles9958>.

¹⁰⁰“A iniciativa de realizar a I Conferência Nacional de Educação Ambiental - I CNEA surgiu no mês de outubro de 1996, com a criação do Grupo de Trabalho de Educação Ambiental, no âmbito do MMA [Ministério do Meio Ambiente], em resposta a antigos anseios das instituições governamentais tradicionalmente envolvidas na

Estado em relação às questões ambientais pungentes desde a ECO-92. Assim, com objetivo de divulgação desse trabalho bibliográfico e fonográfico na Paraíba, o MAPN divulgou H2O Benta por meio da instalação em questão, *Encontro das águas I*.

A passagem do Movimento Artistas Pela Natureza pela Paraíba não é objetiva como descrito nos documentos base desta pesquisa – *Cozinheiro do tempo* (2008) e *Água e cooperação* (2014). Não foi simplesmente chegar até João Pessoa e convidar artistas, houve ações antes da culminância na instalação. A partir de contato com Marlene Almeida novas camadas de informação podem ser acrescentadas ao cenário em que a instalação se formou. Dos artistas participantes de *Encontro das águas I*, Marlene Almeida e Sandoval Fagundes faziam parte do MAPN desde seu lançamento, com seus nomes no cartaz apresentado no capítulo 2. Outros artistas paraibanos como Alice Vinagre, José Rufino, Mario Simões, Fabiano Gonper, Murilo Campelo etc. se aproximaram do movimento após sua fundação e ajudaram a compor a obra, que surgiu do seguinte mote indicado por Bené Fonteles: “objetos que tivessem as águas das principais nascentes do Estado da Paraíba como ponto de partida da motivação criativa” (Fonteles, 2014, p. 106). Dentre estes artistas, os que já faziam parte do MAPN desde sua fundação eram Almeida e Sandoval Fagundes. Em uma conversa com Marlene Almeida por rede social ela conta:

O projeto da Escultura D'ÁGUA, ideia de Bené Fonteles, surgiu aqui em João Pessoa. Visitamos alguns espaços como a Mata do Buraquinho, onde vimos uma nascente. Alguns artistas paraibanos que participavam da APAN, Associação Paraibana dos Amigos da Natureza, como eu, José Rufino, Sandoval Fagundes e outros fomos chamados para integrar o projeto que tinha como base: arte e ecologia, com foco na defesa das águas! Montada a estrutura ao lado de um importante corpo d'água no centro afetivo da cidade, no Parque Solon da Lucena, os artistas inseriram suas obras! (Almeida, 2024, n.p).

Em sua narrativa, Almeida reforça que a ideia partiu de Fonteles, mas também que surgiu em João Pessoa, ou seja, o MAPN não vai à Paraíba com a intenção inicial de montar este trabalho. Houve um grupo de pessoas do qual Almeida fazia parte, que visitaram a Unidade de Conservação compreendida pela Mata do Buraquinho e outros lugares semelhantes, a fim de ver as nascentes. Observa-se que um procedimento semelhante ocorreu para a mostra *Emendando águas* (1996), onde também houve uma visita à UC de Águas Emendadas, por isto também podemos inferir que, na visita à UC Mata do Buraquinho, Fonteles coletou água e, de

questão e no Programa Nacional de Educação Ambiental - PRONEA em particular” <
<https://antigo.mma.gov.br/informacoes-classificadas/item/8069-declara%C3%A7%C3%A3o-de-bras%C3%ADlia-para-a-educa%C3%A7%C3%A3o-ambiental.html#:~:text=A%20iniciativa%20de%20realizar%20a,e%20no%20Programa%20Nacional%20de>>.

algum modo, esta água esteve no trabalho de um ou mais de um artista. A Mata do Buraquinho – atual Jardim Botânico Benjamim Maranhão – representa um resquício da Mata Atlântica¹⁰¹; é cercada pelo desenvolvimento urbano, possui um longo histórico de ocupação tendo seu papel destacado no presente em relação ao abastecimento de água, por haver nascentes em seu interior, conforme mostra a pesquisa de Danilo Menezes (2022).

Outra informação relevante que Almeida nos oportuniza é que ela, José Rufino e Sandoval Fagundes também eram integrantes da Associação Paraibana dos Amigos da Natureza (APAN), uma importante entidade da luta ambientalista no estado. A associação foi fundada em 1978 e está ativa até hoje, é voltada a membros da sociedade civil em geral, não somente a artistas e entes do meio artístico, como o MAPN. Ou seja, os artistas convidados por Fonteles para compor *Encontro das águas I* estavam há anos envolvidos em movimentos de ativismo ambiental, colocando o MAPN em um local de articulação nacional com entidades e artistas.

Segundo Fonteles, foram concedidas porções d'água aos artistas colaboradores (Fonteles, 2023), permitindo inferir que esta água havia sido coletada em um momento anterior, provavelmente durante as visitas coletivas às nascentes, o que remete também ao procedimento das instalações no entorno do *Monumento ao 2 de Julho* realizado nos ECODRAMAS (1996/1998). Fonteles também explica que a intenção não era direcionar os artistas para um determinado resultado esperado por ele. Na verdade, as possibilidades experimentadas pelos artistas eram parte do processo e do resultado, numa construção que equilibra a unidade da instalação *Encontro das águas I* e a diversidade do conjunto de individualidades de cada artista convidado (Fonteles, 2023).

Cada artista recebeu uma quantidade de água das nascentes e desenvolveu uma forma de guardar ou usar o conteúdo com uma série de soluções estéticas muito inusitadas [...] uma artista usou a água para fazer tinta com pigmentos nas falésias do Cabo Branco em João Pessoa. A maioria utilizou a água como elemento da obra posta em vasilhames etc. (Fonteles, 2023, p. 3).

Da interação entre o objeto receptáculo com as águas nasciam os significados da obra coletiva. O lugar escolhido para a instalação foi o Parque Solon da Lucena (ou Parque da Lagoa), que, como explicado por Almeida, possui uma relação afetiva com a população de João Pessoa. As Imagens 25 e 26 mostram a estrutura tridimensional que abrigou os objetos, permitindo-nos entender esteticamente parte do que foi esta instalação, composta de formas prismáticas: no centro um paralelepípedo, nas laterais e no topo, formas piramidais. A forma da

¹⁰¹Atualmente, apenas 7% do território original da Mata Atlântica existe ainda (Menezes, 2022).

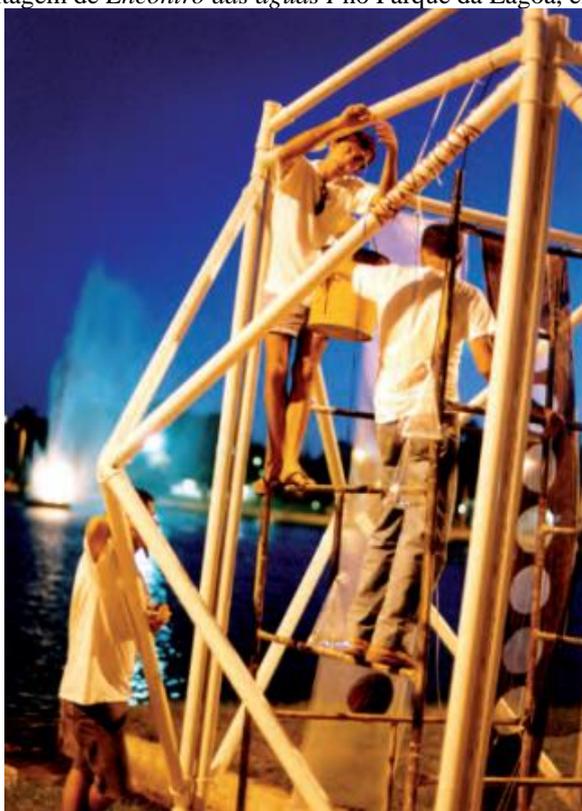
estrutura não teria maiores significações simbólicas, segundo Fonteles (2023), apesar de vislumbrarmos, por meio dos vértices de canos de PVC, uma imagem que remete a estruturas moleculares cristalinas ou de prismas cristalizados encontrados na natureza. Este foi o modo encontrado para manter uma estrutura firme e em pé, até por se tratar de um local extramuros, sujeito a diversos fatores, dos naturais aos humanos.

Imagem 25 – *Encontro das águas I* no Parque da Lagoa, em João Pessoa – PB.



Fonte: *Cozinheiro do tempo* (Fonteles, 2008).

Imagem 26 – Montagem de *Encontro das águas I* no Parque da Lagoa, em João Pessoa – PB



Fonte: *Cozinheiro do tempo* (Fonteles, 2008).

Nas imagens há três pessoas montando e duas observando, elas não chegam a ser identificadas em Fonteles (2008). Monta-se as obras individuais com o auxílio de um andaime montado dentro da estrutura, o que permite perceber que as dimensões de *Encontro das águas I* são significativas, proporcionalmente cerca de três vezes maior do que a escala humana, necessitando até mesmo deste andaime. A instalação foi estruturada por sugestivos canos de construção plásticos utilizados nas tubulações d'água. Dado significativo, uma apropriação de um objeto cotidiano industrializado, urbano, sintético, usado em associação com o elemento água, também uma apropriação, no entanto, do universo da natureza, ambos levados para o contexto artístico.

Foi dito em entrevista por Fonteles (2023) que a escolha por tubulações não foi aleatória. Primeiro havia a intenção de transmitir o sentido de transporte de água. Interpreto a partir disto que, neste caso, a ideia de um sistema interconectado e sistema fechado, cíclico ainda que em suas ramificações também é conveniente ao tema da obra. Porém havia também um motivo prático: os tubos eram um material financeiramente acessível, resistentes e de fácil montagem e desmontagem. Fonteles chamou a estrutura de “móvel”, já que não ficou permanentemente naquele local. A envergadura da estrutura se deu pela quantidade de artistas participantes do

evento, que inclusive chamou atenção da mídia local, tal como experiências em espaços públicos anteriores do MAPN, em decorrência das proporções e impacto na paisagem do Parque da Lagoa (Fonteles, 2023). Essa interação “mediada” entre a obra e o público, é um ponto de avaliação segundo o que argumenta Suzanne Lacy (1995), já que, logrando tal proporção, a obra pode perdurar e obter um impacto maior do que aquele obtido enquanto se realizou, por conseguir um lugar na memória da audiência mediada. Há uma preocupação, ainda, com que a intenção dos artistas não se perca no espaço entre a obra e o espectador, tanto que, junto à estrutura e aos objetos, a proposta da instalação estava explicada por meio de um texto (Fonteles, 2023).

Uma das obras que ficam em evidência nestas imagens de *Encontro das águas I é a obra Terra e Água* (1998) de Marlene Almeida. Trata-se de duas faixas de um tecido transparente que trabalham a ideia de espaços vazios e preenchidos: em uma há círculos enfileirados na horizontal da cor marrom e na outra, os círculos que se formam pelo espaço ao seu redor totalmente preenchido com a cor marrom, em um existe positivado o que no outro é negativo. Terra e água no trabalho de Marlene Almeida são representados como opostos complementares. Quando Fonteles, em entrevista, conta que houve uma artista que utilizou a água como solúvel para fazer tinta com as areias da falésia de Cabo Branco estava, justamente, se referindo à Marlene Almeida. Na segunda edição de *Encontro das águas*, Almeida utilizou o mesmo elemento: areias da falésia de Cabo Branco. Na imagem a seguir é possível visualizar com melhor precisão a obra *Terra e Água* (Imagem 27).

Imagem 27 – *Encontro das águas I* (1998).

Fonte: Acervo pessoal de Marlene Almeida. Autor: desconhecido.

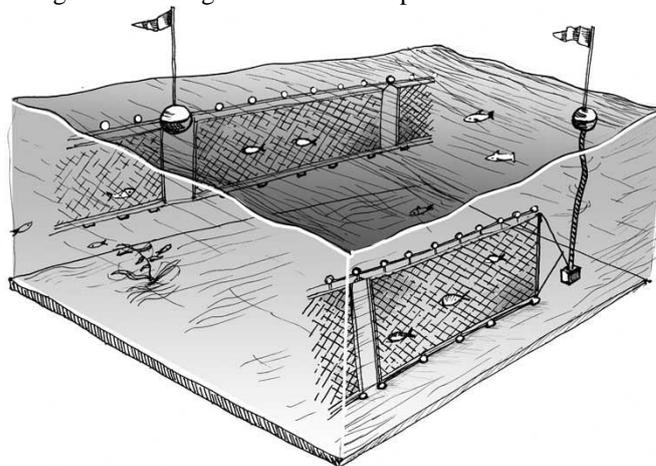
Nesta imagem, além da obra de Almeida, é possível ver também uma rede de pesca com a bandeira da Paraíba, garrafas e potes contendo água e um balde amarelo. Os/as autores/as destes trabalhos não foram identificados. Apesar de não ter conseguido contato com outros artistas, a imagem permite levantar algumas chaves de leitura sobre os possíveis significados das obras. A começar por esta rede de pesca que, de imediato, possui uma relação com o elemento “bandeira”: segundo um boletim técnico que caracteriza a pesca artesanal na Paraíba (Centro, 2010) na pescaria com *rede de emalhe*¹⁰² utiliza-se bandeiras ou boias para identificar os locais em que estão as redes (Imagem 28), que são firmadas na água com o auxílio de *poitas*¹⁰³ de ferro ou pedra ou *calões* (varas de madeira). Na obra em questão, o que é capturado pela rede é a bandeira da Paraíba (Imagem 29), representando o estado. Se o peixe é

¹⁰²“É principal arte de pesca empregada na Paraíba, participando com metade da produção pesqueira do estado (IBAMA, 2005; LESSA; NÓBREGA, 2004) [...] São confeccionadas em náilon monofilamento e apresentam forma retangular com comprimento, altura e tamanho da malha variando de acordo com o direcionamento da pesca e as condições financeiras do pescador” (Centro, 2010, p. 66).

¹⁰³Poitas são como âncoras que permitem abrir as redes de emalhe na água (Centro, 2010).

poeticamente a bandeira, tal como um peixe capturado, o estado agoniza com a falta da água preso nesta rede.

Imagem 28 – Imagem ilustrativa da pesca com rede emalhe.



Fonte: Sesimbra, s.d. Disponível em: <<http://sesimbraepeixe.pt/?p=63>>.

Imagem 29 – Bandeira do estado da Paraíba.



Fonte: Wikipédia, 2011. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bandeira_da_Para%C3%ADba.svg.

Entretanto, a bandeira tem um elemento gráfico que se destaca no vermelho: a palavra “NEGO”, uma flexão do verbo negar, que se relaciona com o contexto histórico de criação da bandeira, mas que, no contexto da obra, permite uma leitura de negação à forma como as autoridades lidam com a falta de água que afeta à população, ou ainda, pode significar a resistência da população em se negar a sucumbir à falta de água e ao descaso ao qual está relegada. Segundo Fonteles, a intenção da instalação era, justamente, lançar luz sobre a questão do pouco acesso à água no Estado, que em seu uso urbano é mal saneada e mal distribuída à população, apesar da disponibilidade, e é escassa em zonas rurais.

Em outra fotografia disponibilizada por Marlene Almeida (Imagem 30) é possível

visualizar melhor alguns frascos de água novamente: garrafas pet, sacos plásticos transparentes, potes cilíndricos que parecem ser de vidro e um garrafão, corroborando com a fala de Fonteles (2023) de que muitos dos artistas participantes criaram recipientes.

Imagem 30 – Montagem de duas fotografias, a segunda apresenta um detalhe ampliado da fotografia maior em que aparece a obra de *Encontro das águas I*.



Fonte: Acervo pessoal de Marlene Almeida. Autor: desconhecido.

A instalação permaneceu no local por mais de um mês segundo Bené Fonteles, no local também houve “várias ações dos artistas locais para denunciar a poluição e raridade da água e como as águas vinham de importantes nascentes no Estado da Paraíba, também se fazia bem divulgar que elas precisavam ser protegidas e preservadas” (Fonteles, 2023, p. 3). O contato com alguns dos artistas participantes com Fonteles e o MAPN ainda existe até hoje, como é o caso de Marlene Almeida. Três deles participaram da segunda versão de *Encontro das águas* em Brasília: Marlene Almeida, José Rufino e Mário Simões, como veremos na seção seguinte.

III.IV. *Encontro das águas II* (2013)

Conforme o que foi apresentado nas seções anteriores deste capítulo, houve um desenvolvimento constante de projetos e obras com temáticas semelhantes na frente ambientalista pela água. Entretanto, na década de 2000, a atividade do MAPN foi ficando menos frequente: há apenas 9 ações das 53 contabilizadas entre 1987-2013. Nos três anos do decênio

de 1980 houve 12 ações e em 1990, 31. Ações voltadas para a água também ficaram adormecidas, sendo a peregrinação *Caminho das águas* a única mencionada nos livros citados. Mesmo considerando que o movimento tenha realizado/participado de outros acontecimentos que não foram registrados nas fontes aqui consultadas, a pesquisa apontou que temos um período de diminuição de intensidade.

É neste contexto de menor atividade do Movimento Artistas Pela Natureza que, quinze anos após a primeira versão *Encontro das águas II*, em 2013 promove-se uma segunda versão desta obra. Ainda que tenham ocorrido com distanciamento de 15 anos, compreendemos ser de interesse olhar as duas em perspectiva. Obviamente, o cenário era diferente, especialmente devido ao Governo Lula de 2003-2007, que promoveu uma melhor estruturação do Ministério do Meio Ambiente (Losekann, 2009). Contudo, tais avanços não significaram a resolução de um problema tão complexo como a gestão da água. A legislação ambiental ainda era pouco cumprida, como era/é o caso da Lei das Águas nº 9.433 de 1997, que institui a Política Nacional de Recursos Hídricos e criou o Sistema Nacional de Gerenciamento de Recursos Hídricos, regulamentando todo o processo de gestão dos recursos no Brasil, como explicado anteriormente. Entretanto, há uma diferença grande entre a legislação e sua execução na prática, dada uma complexidade de articulação com outras leis ambientais¹⁰⁴.

Tendo em vista a complexidade em aplicar a Lei n. 9.433 em diversos aspectos para além dos comentados acima, apesar de ter sido outorgada em 1997, em 2013 o movimento ambientalista ainda ansiava por sua ampla execução. A se somar com este problema colocado por Fonteles em *Água e cooperação* (2014), em 2013 ocorreu Ano Internacional de Cooperação pela Água, criado pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 2011, pois a cooperação entre países para evitar o desperdício de água e compartilhar mananciais se mostra como uma saída mais igualitária do que sua comercialização ou a realização de guerras por seu domínio. A ONU direciona seu objetivo à:

[...] promover ações em todos os níveis, incluindo através de cooperação internacional, com objetivo de alcançar as metas internacionalmente acordadas em relação a água na agenda 21, na declaração do milênio das nações unidas e o plano de

¹⁰⁴ A aplicação da Lei n. 9.433, de 1997 não garante, por si só, a segurança hídrica. Relacionam-se diretamente com a PNRH, pois afetam direta ou indiretamente a qualidade e a quantidade dos recursos hídricos, e até mesmo a sua existência, a Política nacional do meio ambiente (Lei n. 6.938, de 1981); a Política agrícola (Lei n. 8.171 de 1991); o Sistema nacional de unidades de conservação (Lei n. 9.985, de 2000); as Diretrizes nacionais para o saneamento básico (Lei n. 11.455, de 2007); a Política nacional de resíduos sólidos (Lei n.12.305, de 2010) e a proteção da vegetação nativa (Lei n. 12.651, de 2012). Além dessas, temos outras que tratam do licenciamento ambiental de atividades específicas, cada qual influenciando mais ou menos os recursos hídricos (Ferreira, 2016, p. 26).

implementação de Joanesburgo, bem como chamar a atenção para sua importância. (Nações Unidas, 2013, n.p)

Um dos motivos da criação de tal iniciativa foram as dificuldades agravadas, naquela ocasião, de compartilhamento de bacias hidrográficas entre mais de um país, o que se tornou um problema diplomático para as nações, necessitando de intervenções para tentar resolver o problema. Por isto, a relação entre água e cooperação foi ressaltada pela campanha da ONU. Esta não é a única problemática, como sabemos, as fontes hídricas estão sob constante degradação, seja pela poluição, pela destruição das matas ciliares dos rios e de suas nascentes etc. O problema também sempre envolve a esfera humana, sendo a água essencial para nossa vida, há desigualdade de distribuição deste recurso, que é um direito básico. Tais mazelas se relacionam diretamente com a hegemonia neoliberal, que preza pela máxima performance dos Estados-empresa, independente dos prejuízos socioambientais que isto cause.

III.IV.I. A articulação do MAPN para a realização da instalação

Assim se realizou *Encontro das águas II* em pelo menos dois locais de Brasília-DF, local onde Fonteles residia desde 1990, onde o MAPN realizou boa parcela de suas ações. Por meio de fontes no contexto da divulgação da instalação no Museu da República é possível conhecer um pouco do que foi apresentado. O folder traz o nome de 23 artistas: Maria Tomaselli, Marlene Almeida, Regina Vater, Rômulo Andrade, Ronaldo Moraes Rêgo, Selma Parreira, Gervane de Paula e Xico Chaves que já eram membros do movimento desde sua fundação; Mario Simões e José Rufino, que já haviam se envolvido com o movimento na Paraíba. E, por fim, novos nomes para o movimento, tais como, André Santangelo (DF), André Nascimento (PA), Carlos Meigue (PA), Eliberto Barroncas (AM), Elyeser Szturm (DF), Glênio Lima (DF), José de Quadros (SP), Lia do Rio (RJ), Luiz Gallina (DF), Narcélio Grud (CE), Silvana Leal (SC), Ton Bezerra (MA) e Zuarte (BA) (Fonteles, 2008; Costa, 2008). Alguns destes são mencionados como amigos do coordenador do movimento anteriormente à ocorrência da instalação (Fonteles, 2008): Carlos Meigue, Glênio Lima, Luiz Gallina e Zuarte. Novamente, a construção coletiva foi essencial para este “exercício criativo de cidadania” (Fonteles, 2014), reunindo diversos artistas, agora não apenas de um só estado, mas de todas as regiões do território brasileiro.

A capa (Imagem 31) apresenta um ângulo de visão amplo da obra, os artistas, o nome da instalação, local, data e a frase “Uma escultura com águas brasileiras no Ano Internacional

de Cooperação pela Água”, um indicativo de seu mote e de sua razão de existência respectivamente¹⁰⁵.

Imagem 31 – Fotografia do folheto impresso de divulgação de *Encontro das águas II* no Museu da República em Brasília.



Fonte: Acervo de Bené Fonteles. Autora: Adriana Palma (2024).

Na ficha técnica, o nome de Fonteles aparece como curador¹⁰⁶. No quadro com as logos, temos várias entidades realizadoras da instalação: Movimento Artistas Pela Natureza, Exposição "Água e cooperação no século XXI", Rede Internacional de Estudos e Ações Transdisciplinares da Água (REATA), Museu Nacional de Brasília, Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal; e uma lista de apoiadores: Centro de Estudos Transdisciplinar da Água (CET – Água), Companhia de Saneamento Ambiental do Distrito Federal (CAESB), Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) - Representação no Brasil, Dia Mundial da Água 2013 – Ano Internacional de cooperação pela Água, Ministério do Meio Ambiente (MMA), Governo Federal do Brasil.

Ainda no folheto, externamente (Imagem 32), ganha destaque um texto de autoria de Sérgio Ribeiro – coordenador da exposição *Água e cooperação no século XXI: AQUA 21*.

¹⁰⁵ Além deste folheto completo, há ainda uma divulgação digital presente no Anexo I.

¹⁰⁶ André Santangelo como autor das imagens reproduzidas na divulgação e Wagner Soares como design gráfico.

Ribeiro explica como surge a exposição, quais as entidades envolvidas¹⁰⁷, seu objetivo e, também, que se trata de uma exposição itinerante em parceria com o governo da Índia, onde será exibida após seu período no Brasil, “destacando a importância da cooperação para uma relação solidária, inclusiva e pacífica com a água” (Ribeiro, 2013). Nesse texto, a instalação *Encontro das águas II* é descrita como o pontapé inicial para que a exposição *Aqua 21* fosse realizada. Apesar de informativo, Ribeiro deixou questões em aberto, como, por exemplo, por que a instalação não foi exibida na Índia se foi importante para a exposição? Além de que apresenta a colaboração como seu eixo principal em convergência com o tema do ano internacional de cooperação pela água. Ribeiro aponta que mais de cem mil pessoas terão acesso à mostra, visto que será montada nas cidades de Nova Delhi e Rishikesh, além de Brasília, porém não há maiores registros em sites das entidades envolvidas e não localizamos informações sobre a realização almejada de *Aqua 21*¹⁰⁸.

O lado interno do folheto (Imagem 33), somos apresentados à imagem dos 23 objetos que compõe a instalação, aliado a um texto de Bené Fonteles¹⁰⁹. Neste texto o artista traçou a genealogia das suas obras e ações voltadas para o tema água, realizadas pelo Movimento Artistas Pela Natureza, até chegar no *Encontro das águas I* e relacioná-lo com a obra atual à época, *Encontro das águas II*. Do mesmo modo, as imagens presentes no folheto são as mesmas incluídas no livro *Água e cooperação*.

¹⁰⁷incluindo algumas que não possuem a sua logo na contracapa: ITAIPU Binacional, Instituto Brasília Ambiental (IBRAM), ICMBIO, Conselho Internacional das 13 Avós Nativas e Ganga Action Parivar (GAP).

¹⁰⁸A única menção encontrada foi no site de um grupo educacional, pois o mesmo participou do pré-lançamento da exposição. A instituição de ensino superior, Grupo Projeção, participou da ocasião por meio da representação de Lierk Kalyany, conforme a notícia veiculada em: <<https://projecao.br/Faculdade/Noticias/Ler/18463/projecao-participou-de-seminario-da-agencia-nacional-de-aguas-no-museu-nacional>>.

¹⁰⁹ publicado posteriormente no livro *Água e cooperação* (2014).

Imagem 32 – Lado externo do folder de divulgação da instalação *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles, 2022, p. 494-495.

Imagem 33 – Lado interno do folder de divulgação da instalação *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles, 2022, p. 496-497.

Além deste encarte, há um segundo encontrado online, que diz respeito à instalação no Jardim Botânico de Brasília (Imagem 34). O Cartaz traz um recorte da instalação que consiste no objeto feito por Gervane de Paula. Pelas datas é possível saber que a primeira vez foi a que ocorreu no museu (de março a maio de 2013) e a segunda no Jardim Botânico (de dezembro de 2013 a janeiro de 2014), com menos apoiadores da ação e com a adição do Instituto Arara Azul e do Jardim Botânico de Brasília.

Imagem 34 – Card de convite para a instalação *Encontro das águas II*.

Fonte: *Pinterest* de José Rufino. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/332773859937586203/>>.

Do mesmo modo que a versão de 1998, no *Encontro das águas II* os artistas foram convidados a criar objetos que contivessem uma porção de água. Porém, desta vez, não era necessário que esta água fosse estritamente das nascentes de uma bacia hidrográfica determinada, possibilitando, portanto, que os artistas de diversas regiões do País coletassem o líquido, de seu local de pertença, limpo ou sujo, de riachos, de igarapés, de rios e/ou de praias do litoral. É interessante notar que nos *folders* de divulgação da obra, Fonteles aparece não como artista, e sim como “curador”, função que ele exerceu e exerce tradicionalmente em diversas organizações de importantes exposições sobre arte brasileira, tal como comentamos no capítulo 1, mas que, nesta obra, poderia ser entendido como **artista propositor** da obra coletiva. Ao levarmos em consideração o círculo concêntrico de Lacy (Figura 2, p. 39), Fonteles estaria no grau mais interno de responsabilidade da obra, ao passo que, os demais artistas são também possuem semelhante responsabilidade, afinal a instalação depende de seus objetos. Tal como na obra anterior, cuja premissa também foi a de um agregador da exposição, que pensou uma estrutura e curou objetos artísticos nessa estrutura, instalada no espaço expositivo interno ou extramuros. Sobre as diferenças entre as instalações I e II, Fonteles comentou:

A estrutura que foi feita pela CAESB a companhia de águas de Brasília, foi feita de cano de metal pois eles não utilizavam PVC. A ocasião era um momento muito propício no país para se discutir a questão do direito público a água quando há tempos se pensa na privatização por grandes empresas que querem seu monopólio e compram

muitas reservas pelo país. Escolhi vários artistas afins em locais estratégicos de todas as regiões do país pois em João Pessoa eram só artistas locais. O Museu Nacional é o museu mais visitado pelo povo mesmo da cidade e junto a rodoviária do plano piloto (Fonteles, 2023, p. 4).

Em 2013 os objetos foram instalados em uma estrutura similar à primeira, mas de materialidade diferente, agora feita com tubos de metal pintados em azul, afixados nos vértices por porcas e parafusos, o que possivelmente garantiu maior estabilidade e chance de suportar mais peso. Os canos também possuem uma dimensão social relacionada à Companhia de água de Brasília e o controle da distribuição e saneamento da água em vias de cair nas mãos da iniciativa privada, o que seria o resultado de um desmonte do aparelho estatal tão almejado pela razão-mundo neoliberal. Percebe-se na resposta de Fonteles também que tanto a escolha de quais artistas seriam convidados, como o local onde a obra foi montada, foram decisões pensadas com um objetivo de alcançar e afetar o público.

Apesar da semelhança em comparação à anterior, *Encontro das águas II* é geometricamente mais simples, sendo composta por um paralelepípedo contando com duas pirâmides nas faces laterais opostas e uma na face superior. Não foram encontradas imagens em que a estrutura esteja em perspectiva com a escala humana, entretanto os objetos se tornam pequenos a ponto de serem pouco identificáveis ao visualizarmos a estrutura metálica por inteiro. Por exemplo, a obra da artista Marlene Almeida possuiu o tamanho de 1,20m, mas na imagem fotográfica este objeto ocupou cerca de $\frac{1}{4}$ da altura total da estrutura de *Encontro das águas II*, o que nos permitiu a noção de que a instalação teria cerca de 5m de altura.

III.IV.II. Os artistas e seus objetos

O conjunto de *Encontro das águas II* totalizou 23 objetos artísticos, um de cada artista, que são por si próprios obras autônomas, com suas poéticas singulares, tendo em comum quase somente a presença da água das respectivas regiões de cada artista convidado. Porém, sozinhos, estes objetos não teriam a força discursiva contra hegemônica que sua montagem e composição coletiva carregam, convergindo em grau e medida com a proposta da ONU sobre água e cooperação, promovendo um inédito encontro das águas brasileiras para suscitar comparações e reflexões.

No livro *Água e cooperação* (2014), lançado pelo MAPN, houve uma preocupação de registro mais detalhado da obra, sendo assim, a publicação destacou fotos individuais de cada

objeto, acompanhadas de uma síntese em texto da proposição dos artistas. As criações singulares apresentam diversos enfoques cada uma, tais como a relação que existe entre água e vida, tempo, cura, sagrado, memória, união etc. Além disso, este grupo de artistas lançou luz aos problemas de suas respectivas comunidades e/ou regiões ressaltando a relação parasitária que o ser humano tende a ter com a natureza. No conjunto geral, houve apropriação artística de objetos e materiais industrializados e mobilização de símbolos de nosso cotidiano, como por exemplos materiais descartáveis de plástico, especialmente garrafas *pet* – marco na poluição do território brasileiro que começou a ser utilizada pela indústria de bebidas no País em 1993, por conta da praticidade, leveza e baixo custo dessa embalagem, em detrimento do impacto ambiental -, mas também canos, torneiras, vidros e roupas. Tudo isto foi feito de forma informadamente contemporânea, sensível e esteticamente equilibrada, sendo uns projetos mais cifrados e outros mais diretos, utilizando elementos parcial ou completamente construídos para a ocasião.

Alguns materiais aparecem no objeto de mais de dois artistas, dada sua relevância para tratar do tema da instalação. Este é o caso das garrafas *pet*, utilizada em ao menos cinco¹¹⁰ dos objetos de *Encontro das águas II*, que suscitam a poluição da água com um material que leva milhares de anos para se decompor (Pinheiro; Carvalho Junior; Freitas, 2022). Já o acrílico e o vidro indicam a necessidade de trabalhar a transparência, para que o espectador identifique o que o objeto guarda. Quanto ao que intentam dizer os objetos, a poluição pela falta de saneamento básico também foi um discurso repetitivo, os efluentes domésticos seguem sendo, muitas vezes, despejados em rios. Alusão à saúde, à doença e/ou à cura também foram recorrente, seja por coisas como bolsa de soro fisiológico ou símbolo da cruz vermelha, ou mesmo os frascos de florais de Bach, no trabalho de vários artistas foi expressa uma relação do adoecimento da água e que precisa ser curada.

Nesta seção tecerei comentários sobre os objetos artísticos de cada participante a fim de potencializar a leitura da obra formada pelo conjunto apresentado. Dentre os 23 artistas, consegui o contato com apenas dois deles e com Fonteles, o curador. Conversei com Marlene Almeida e com José Quadros. Quadros concedeu uma entrevista em que falou sobre a poética e o processo que o levou a criar seus objetos presentes na ocasião. Dos demais artistas o que há

¹¹⁰ Utilizaram garrafas *pet* Carlos Meigue, José Quadros, Mário Simões, Xico Chaves e Selma Parreira.

disponível são as sínteses e imagens publicadas em *Água e cooperação*. Nesta pesquisa as obras serão comentadas em ordem alfabética de nome do autor ou autora.

André Nascimento (Belém/PA) – Neste objeto o artista lança mão de uma bolsa de soro fisiológico hospitalar pendurado por um fio de *nylon* (Imagem 35). Esta bolsa é utilizada na área da saúde de forma intravenosa em que o soro presente na bolsa passa a conta gotas por um tubo para a circulação em um paciente. O material foi retirado da sua finalidade médica para ocupar um papel na obra, ao mesmo tempo, metafórico e alegórico, bem direto, de relação entre água e doença/cura. Na imagem não se percebe a presença de uma porção de água, a bolsa parece estar vazia e o conta gotas apenas com sinais de que a água que estava ali evaporou. Nascimento não fala de que local coletou a água, entretanto a imagem causa um pouco de estranheza porque se houver água nesta obra ela é translúcida, algo que não é comum para a cidade e estado de origem do artista. Segundo ele, nesta obra intencionou criar no espectador reflexões acerca da água e do tempo em suas dimensões de “saúde/doença/cura” por meio da noção de ampulheta (transmitida pelo conta gotas) e urgência. Entendo que esta poética engloba o conhecimento de que água é saúde/cura/vida, sua escassez é doença/morte, por trás disso, o tempo é sugerido como uma pergunta: ainda temos tempo para reverter a situação criada por nós mesmos? Afinal, a bolsa de soro está vazia.

Imagem 35 – Fotografia da obra de André Nascimento em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 107. Autor: André Santangelo.

André Santangelo (Brasília/DF) – A obra do artista foi apresentada no meio da estrutura da instalação, ele utilizou uma bacia de alumínio, água da Lagoa Paranoá, pigmento vermelho, duas camisas sociais brancas de algodão, dois cabides e fio *nylon* (Imagem 36). A Lagoa Paranoá é um lago artificial formado pelas águas represadas do Rio Paranoá e, segundo o artista, sua história suscita um encantamento que o leva a coletar suas águas e usá-las na intenção de chamar atenção para a conservação e o acesso do lago. A história por trás da existência do lago é de violência e descaso com a vida humana, visto que a Vila Amaury, um dos assentamentos de trabalhadores que se formou durante a construção de Brasília, foi submersa durante o represamento das águas do Rio Paranoá (Jacques; Almeida Júnior; 2017). A obra de Santangelo retrata um desequilíbrio, algo pesa na “balança” simbólica que se constitui com cada uma das blusas presa numa ponta do fio de *nylon*. A camisa dependurada sugere uma presença/ausência humana (como nas obras tardias de José Leonilson Bezerra Dias), e, por estar molhada com a água do lago, manchada de vermelho pode aludir ao sangue/vida e ao episódio de expropriação dos trabalhadores.

Imagem 36 – Fotografia da obra de André Santangelo em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 117. Autor: André Santangelo.

Carlos Meigue (Belém/PA) – o objeto de Meigue apresenta uma garrafa *pet* de tamanho médio, em seu gargalo há fitas de poliéster decorativas nas cores branca, verde e azul amarradas e pendendo ao longo da garrafa (Imagem 37). Dentro da garrafa, água da Baía do Guajará,

defronte da capital Belém, e uma pequena bola de isopor que mal se vê na imagem. Tanto o isopor, quanto a garrafa *pet* e as fitas de poliéster, a rigor, são poluentes de que demoram muito a se decompor e causam grande impacto ambiental. Esses materiais (poliéster, isopor e pet), que passaram a ser utilizados na segunda metade do século XX com a aceleração da produção industrial e do consumo global, recorrentemente são descartados de forma irregular e vão parar nos rios, mares etc. Na obra, a água está presa, cercada e contaminada com plástico. Entretanto, a intenção do artista caminha para um sentido de que as fitas seriam veios por onde corre a água (além de remeterem também a expressões da cultura “popular” paraense); o isopor representa o planeta terra (além de ser um material onipresente no comércio de pescados do mercado Ver-O-Peso) e se busca transmitir a ideia de “unir os povos da água”. Acredito que tal a mensagem de esperança se encontre na obra se relacionarmos a fita a algo festivo ou mesmo sagrado, visto que, em algumas cidades do estado do Pará, como Belém, São Caetano de Odivelas e muitos outros municípios, as fitas decorativas são muito utilizadas nas festividades juninas e na devoção a Nossa Senhora de Nazaré.

Imagem 37 – Fotografia da obra de Carlos Meigue em *Encontro das águas II* (2013).

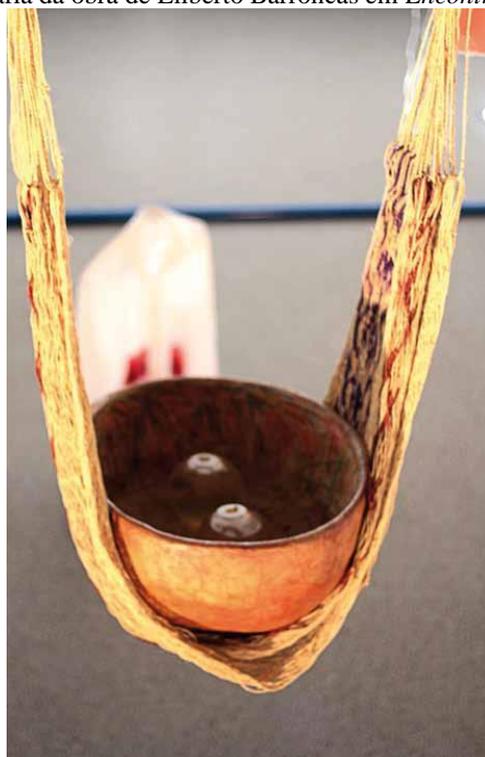


Fonte: Fonteles (2014), p. 106. Autor: André Santangelo.

Eliberto Barroncas (Manaus/AM) – O artista amazonense, nascido no município de Autazes, criou um objeto com elementos da cultura indígena (Imagem 38), presentes no cotidiano, em especial, dos moradores da região Norte, como a rede decorada do povo Tikuna

(neste caso uma rede de fibras vegetais, o tucum) e uma vasilha cerâmica, além de duas cuias (do Tupi, kúia). A água foi disposta no interior da vasilha, sobre a qual boiam duas cuias, conjunto que, por sua vez, é suspenso/disposto na rede. A cuia é um elemento da cultura indígena que foi utilizado por alguns artistas do Amazonas, como Roberto Evangelista e Bernadete Andrade, em obras permeadas pelo ritualismo (Stoco; Maneschy, 2021). O conjunto proposto por Barroncas suscita uma proteção/um ninho para as águas, que repousam em equilíbrio ténue de um vaso em uma rede, equilibrando no espelho d'água as cuias. O comentário do artista revela ainda que o barro da vasilha é proveniente de um barranco no Rio Amazonas, e que as águas são do Rio Negro e do Rio Solimões (por isso as duas cuias, possivelmente), com isto infiro que neste objeto, o artista represente a via alternativa de uma relação de equilíbrio dos povos indígenas com a natureza, logo, com as águas também. Estabelece, desse modo, um contraponto ao uso desenfreado dos recursos naturais e contaminação das águas das sociedades brancas/ocidentais.

Imagem 38 – Fotografia da obra de Eliberto Barroncas em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 118. Autor: André Santangelo.

Elyeser Szturm (Brasília/DF) – O objeto de Szturm é simples e composto de três elementos: uma bateia de mineração de ferro abaulada, bastante utilizada e oxidada, sobreposta de um tipo de vidraria de laboratório de química (balão arredondado) cheio de água, pendurado até o centro da bateia (Imagem 39). Ao olhar rápido, o vidro parece uma

lâmpada queimada, além de ser um recipiente para destilação e outros processos químicos que envolvem os procedimentos para depuração no cotidiano em um garimpo de ouro manual. É um objeto com um significado potente que parece se relacionar com a bateria pela mancha em seu centro, que se ilumina com o depoimento do artista apenas. Ele rememora uma experiência em que visitou um trecho do Rio Tocantins pois ele seria, posteriormente, alagado pelo fechamento das comportas da Usina Hidrelétrica Serra da Mesa (GO). Além de seu relato sabe-se também que este é um rio paraense com forte histórico de garimpagem. Hoje, este córrego não existe mais e o artista decidiu apresentar um pouco de água que recolheu de quando ele existia.

Imagem 39 – Fotografia da obra de Elyeser Szturm em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 120. Autor: André Santangelo.

Gervane de Paula (Cuiabá/MT) – O objeto deste artista já foi mostrado anteriormente (Imagem 34, p. 117), ela estampa o convite da mostra *Encontro de águas II* quando ocorreu no Jardim Botânico de Brasília, onde vemos uma obra um pouco distinta da imagem publicada em *Água e cooperação*, pois no *card* de convite as extremidades estão pintadas de dourado e no livro, não. O objeto é composto de um pedaço de mangueira transparente, similar às utilizadas em eletrodomésticos como lava-roupas, em cada ponta da mangueira foram colocados tampos de PVC e fita isolante preta para conter a água (Imagem 40). Vê-se, ainda, numerais impressos ou escritos de forma ordenada na mangueira, como uma régua de marcação de nível d'água,

instrumento utilizado na observação dos fenômenos naturais fluviais. O significado desta obra poderia ser hermético com relação aos demais. Apesar de não haver um depoimento de Gervane de Paula sobre sua obra no livro *Água e cooperação*, há uma legenda no convite mencionado que nos dá uma pista e informa: “Nível das águas do rio Cuiabá”. A partir disto, sabe-se a origem da água e que a intenção foi aludir a uma averiguação da cheia do rio.

Imagem 40 – Fotografia da obra de Gervane de Paula em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 114. Autor: André Santangelo.

Glênio Lima (Brasília/DF) – O objeto de Glênio é o que apresenta mais elementos distintos entre si, sendo apresentado em duas partes diferentes como mostram as fotografias abaixo (Imagem 41). A intenção de Glênio era trabalhar a ideia de vida (água) e morte (galho) para refletir sobre a permanência da água, sua disponibilidade. A imagem suscita a relação da água com o desmatamento, pelos elementos da água com a madeira, que aparece, não só queimada, mas atingida por uma lâmina. Na primeira imagem há um galho de uma Canela-de-ema, tipo de arbusto comum no Cerrado, queimado. Pendurados nos galhos, tubos de ensaio com água e um elemento amarelado no fundo. O objeto se equilibra por um fio de *nylon*, tal qual vários outros objetos da instalação. A outra fotografia mostra um pedaço de madeira envelhecido, com um corte que lembra uma tábua de carne, ele está parcialmente queimado e há pregos nele. Também há dois chumaços de uma fibra natural e uma lâmina de machado fincado. As duas imagens apresentam um contraste de delicadeza e rudez. É sabido que as

regiões de floresta são necessárias para que o ciclo da água se cumpra, por isto quando se trata de *água*, é essencial que se mantenha a floresta em pé, seja para guardas as nascentes, propiciar a absorção da água para os mananciais subterrâneos ou para proteger as margens dos rios de assoreamento. O artista relata que, para elaboração da obra, foi até a Chapada Imperial (DF), onde realizou uma trilha para chegar até uma das nascentes do Rio Dois Irmãos; lá, aos pés de frondosas palmeiras de buriti, coletou a água presente na obra, bem como o galho. O artista não comenta as matérias presentes na segunda imagem.

Imagem 41 – Montagem com fotografias da obra de Glênio Lima em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 109. Autor: André Santangelo.

José de Quadros (São Paulo/SP) – José Quadros concedeu uma entrevista¹¹¹ e explicou que contribuiu com cerca de seis garrafas *pet* cheias de água de rios poluídos da capital de São Paulo. São águas do Rio Grande, Rio Ipiranga, Rio Pardo, Rio Pinheiros, Rio Tamanduateí e Rio Tietê, todos em São Paulo. Nas garrafas há desenhos de peixes, bem como a identificação de cada local (Imagem 42). Dentre os objetos apresentados, este é o que possui as águas mais sujas, mergulhados nela, há poemas que Quadros escreveu. Para fazer esta obra o artista travou contato com cada rio, sendo necessário em certos casos até mesmo descer à margem e entrar em contato com as águas poluídas. Estes rios são contaminados com esgoto, lixo doméstico e dejetos industriais, como de usinas de cana de açúcar que produzem etanol, tornando os rios podres, sem vida. Quadros recorreu ao livro *História Verdadeira e Descrição de uma Terra de*

¹¹¹ Este artista foi o único que consegui acessar e conversar sobre seu objeto e experiência de participar da instalação coletiva.

Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos (1557) de Hans Staden ¹¹², que inspirou os peixes desenhados pelo artista nas garrafas *pet*. Os poemas flutuando dentro dos recipientes refletiam sobre a situação de cada rio. O artista não chegou a ver a instalação montada, seu objeto foi enviado por correio à Brasília. Infelizmente, nem mesmo as garrafas desenhadas ou os poemas que compuseram os objetos existem mais, pois após a exposição foram descartados. A relação de Quadros com o MAPN ocorreu através de Bené Fonteles, que o convidou a participar, também, de outras exposições antes e depois de *Encontro das águas II*.

Imagem 42 – Fotografia da obra de José Quadro em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 112-113. Autor: André Santangelo.

José Rufino (João Pessoa/PB) – Rufino ¹¹³ utilizou um tipo de ferramenta da construção civil, o “nível de bolha” ¹¹⁴, agrupando vários deles verticalmente em um formato não simétrico, mas equilibrado geometricamente (Imagem 43). Dentro de cada nível de bolha, no meio da ferramenta, há um pequeno tubo com um líquido verde e uma bolha. Infiro, portanto, que Rufino

¹¹² Hans Staden foi um mercenário alemão que realizou duas viagens ao Brasil e produziu um dos primeiros livros acerca da “América portuguesa”, ou melhor dizendo, território invadido e colonizado por portugueses: “Este relato foi produzido após as suas experiências vividas no Novo Mundo e, principalmente, devido ao seu aprisionamento durante nove meses por indígenas Tupinambás” (Santos, 2015, p. 166).

¹¹³ Rufino também participou de *Encontro das águas I* em 1998, porém não consegui dialogar com o artista para saber qual era seu trabalho na primeira versão, desse modo não consegui também realizar alguma correlação entre o primeiro e o segundo objeto.

¹¹⁴ É uma ferramenta utilizada para nivelar pisos, paredes, prateleiras etc., é composto por uma estrutura maior, que pode ser de madeira e de outros materiais, e tubos transparentes pequenos presos nesta madeira com um líquido e uma bolha. A posição da bolha indica a inclinação que se deseja saber.

tenha sugerido a relação conceitual entre água e equilíbrio da natureza. No caso, todos os níveis são apresentados na vertical, sem condição de nivelamento, em desequilíbrio. A obra do artista não acompanha um texto de apoio sobre a obra.

Imagem 43 – Fotografia da obra de José Rufino em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 127. Autor: André Santangelo.

Lia do Rio (Rio de Janeiro/RJ) – A artista carioca propôs, como objeto, um baú feito de acrílico translúcido com um fecho (Imagem 44). Dentro dele, uma caixa retangular, possivelmente em vidro claro, contendo a água. Tampando a caixa dentro do baú, uma fina superfície, que a artista explica ser um “papel”. O objeto foi pendurado por finos fios de metal. Segundo Lia, a água foi coletada da Lagoa Rodrigo de Freitas, que hoje é protegida depois de um histórico de mortandade de peixes e poluição por afluentes (Souza; Azevedo, 2020). Pelo texto da artista, infiro que o sistema criado funciona da seguinte forma: a água tenta evaporar e é contida no papel, formando gotas que posteriormente escorrem descrevendo uma linha.

Luiz Gallina (Brasília/DF) – Neste objeto, uma seção de tronco de madeira serve como suporte para uma garrafa de vidro cheia de água, que parece limpa. Em frente à garrafa de água e em cima da madeira, três fotografias: um córrego, um pássaro que parece ser um Peitica e outro córrego (Imagem 45). Parece que o artista busca reconstituir, neste pequeno espaço, um ambiente em que o pássaro possa beber uma água limpa. Ao mesmo tempo, a posição das imagens e da água podem indicar um altar para o pássaro, onde se oferece água. Não há o

depoimento do artista no livro *Água e cooperação*, portanto, não é possível saber de onde veio a água, que pássaro e local são estes, ou mesmo qual foi a mensagem que o artista desejava passar. De todo modo, inspira um tom bucólico em relação ao pássaro e a água deixada aos seus pés.

Imagem 44 – Fotografia da obra de Lia do Rio em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 115. Autor: André Santangelo.

Imagem 45 – Fotografia da obra de Luiz Galina em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 122-123. Autor: André Santangelo.

Maria Tomaselli (Porto Alegre/RS) – o objeto da artista é constituído de refugos de materiais descartados. Consiste em um pedaço de madeira, no qual foi firmada uma ferradura velha, que por sua vez são as pernas de uma figura que se assemelha ao corpo humano. A pequena figura de metal oxidado parece ter quatro braços que se projetam para frente, bem como uma cabeça em desespero (Imagem 46). Amarrados ao boneco, três vidrinhos transparentes contendo água. Os “braços” para cima causam a sensação de que aquele corpo tenta chamar atenção, se fazer ser visto, como se tivesse parado no meio de um movimento sacudindo os braços para cima. Pelo que escreve Tomaselli, sua intenção era realmente de pedir socorro: a água pedindo socorro. A água presente no trabalho foi recolhida de um “arroio” do Rio Guaíba, contaminado, em maior parte, pelo despejo de esgotos domésticos (Andrade *et al.*, 2019).

Imagem 46 – Fotografia da obra de Maria Tomaselli em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 124. Autor: André Santangelo.

Mário Simões¹¹⁵ (Cabedelo/PB) – O objeto de Simões traz quatro elementos: uma garrafa *pet* média com água, folhas de um livro e um fio vermelho dentro (Imagem 47). Foi pendurada por um fio semelhante a um sisal ou barbante. O livro e a escrita são símbolos de um triunfo dos colonizadores em relação aos povos ágrafos, logo, visto como menores por eles.

¹¹⁵ No livro o nome é escrito como “‘Talvez’ Mário Simões”, sabe-se que o “talvez” foi adotado posteriormente, pois no lançamento do Movimento Artistas Pela Natureza, o nome do artista aparece somente como “Mário Simões”.

“Afogar” as palavras em uma água que, provavelmente, não está em boas condições devido a diversas sequelas socioeconômicas do período colonial e da nova razão de mundo neoliberal, seria, portanto, fazer frente, se opor ao modo como se lida com a água, seja nas esferas estatais ou individuais. Estas noções se reforçam com o discurso do artista, que busca simbolicamente questionar, como um dos pontos principais, “a sedimentação do pensamento triunfante sobre o domínio do homem sobre a natureza apregoado pelo judaísmo e cristianismo, que me parece um equívoco irreversível” (Simões, 2014, p. 116). O artista utilizou páginas da Bíblia e água do estuário do Rio Paraíba com o Oceano Atlântico em Cabedelo.

Imagem 47 – Fotografia da obra de Mário Simões em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 116. Autor: André Santangelo.

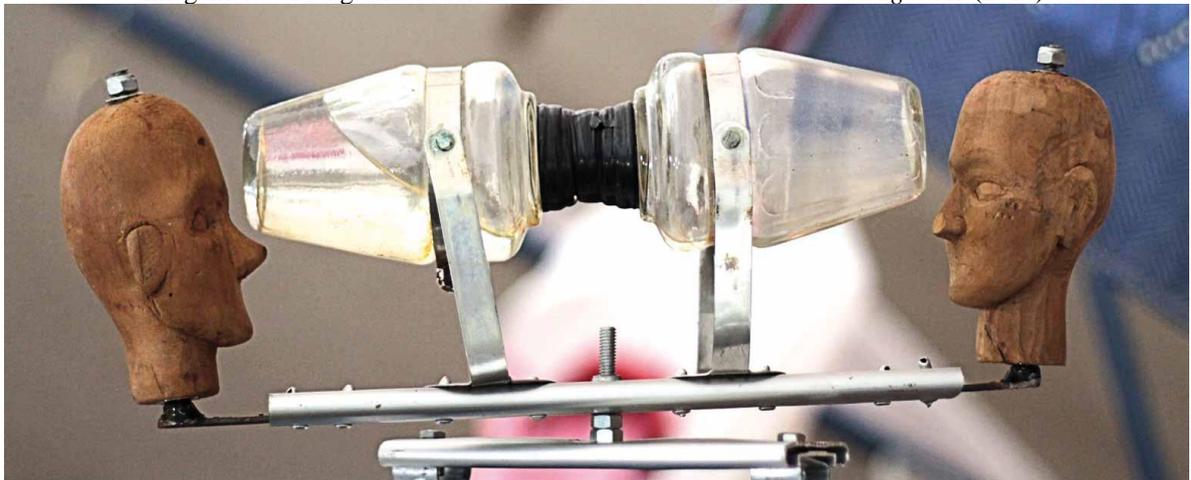
Marlene Almeida (João Pessoa/PB) – a artista, como sabemos, participou das duas versões de *Encontro das águas*. Em 2013 apresentou uma coluna de tubos de ensaio, terra e água dentro deles. De 1998 para 2013, ela manteve alguns materiais e procedimentos, especialmente pelo uso do binômio *terra e água*, que intitularam sua participação na instalação. Entretanto, estes dois elementos não foram apresentados como pigmento e diluente, como na anterior. Aqui aparecem em tubos, como dito, mantendo certa relação de diversidade visual, complementaridade, cooperação e convivência (Imagem 48). Marlene conta que são “21 tubos de ensaio, com 15cm cada, preenchidos com terras brasileiras da Paraíba e água do Rio do Meio (da nascente)” (Almeida, 2013, p. 126).

Imagem 48 – Fotografia da obra de Marlene Almeida em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 126. Autor: André Santangelo.

Imagem 49 – Fotografia da obra de Narcélio Grud em *Encontro das águas II* (2013).



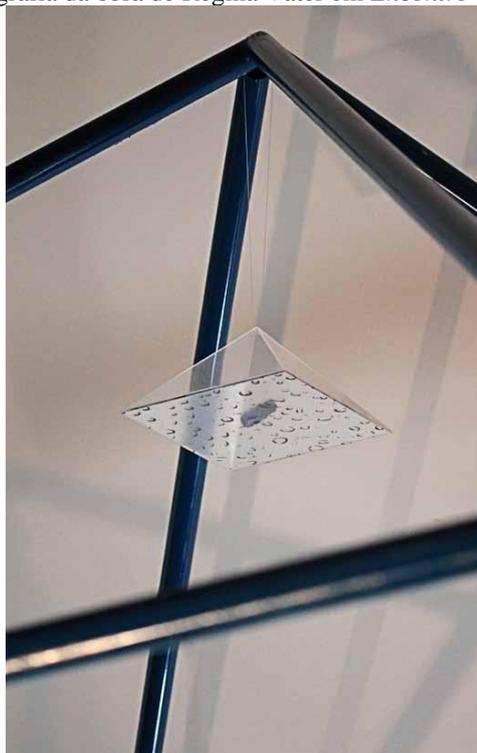
Fonte: Fonteles (2014), p. 129. Autor: André Santangelo.

Narcélio Grud¹¹⁶ (Fortaleza/CE) – Este objeto apresenta uma visualidade futurista distópica (Imagem 49). Uma estrutura despojada feita de hastes de metal forma uma espécie de gangorra, onde estão presas duas pequenas esculturas, em madeira representando cabeças humanas ou ciborgues, pois uma grande porca metálica surge do topo de cada uma delas. Entre

¹¹⁶ Grud não possui depoimento em *Água e cooperação*, por isto não é possível coletar maiores informações sobre a origem da água e a mensagem que o artista buscou passar.

elas, há dois vidros (aparentemente oriundos da reutilização de saboneteiras) que são o foco de visão das duas figuras. Interligados, os vidros, possuem um pouco de água e ar e, conforme o manuseio do artista ou do público, pode alterar o lado que possui água. Então, ter essa água do seu lado provavelmente altera o que seria a visão dos seres. Essa gangorra/cabo-de-guerra pela água é o que leva a uma falta de cooperação entre as nações, tema debatido pelo evento na qual a instalação estava inserida.

Imagem 50 – Fotografia da obra de Regina Vater em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 111. Autor: André Santangelo.

Regina Vater (Rio de Janeiro/RJ) – A obra da artista foi composta por uma pirâmide quadrangular em material transparente pendurada pelo cume (Imagem 50). Dentro dela, há, possivelmente, um adesivo com imagem de gotas de água e um objeto que parece ser uma pedra no interior da pirâmide. No texto da artista, ela intitula o objeto de CHUVA, pois a água presente nele foi coletada durante uma chuva na Reserva Florestal da Serra da Tiririca em Itaipuaçu no Rio de Janeiro. A carioca comenta o quanto a chuva pode ser uma benção na seca e uma maldição se “tivermos respeitado as matas ribeirinhas, evitado jogar lixo ao esmo entupindo bueiros e outras medidas urbanas como: saneamento de esgoto e proibição de construções em áreas de risco” (Vater, 2014, p. 110). Este objeto preza por uma delicadeza e um sintetismo em três elementos do que seria a mensagem de Regina Vater. Símbolo para a cultura egípcia, a pirâmide remete à crença na vida após a morte, que ao lado da água e da terra (a pedra), poderia

nos remeter ao ciclo da natureza onde nada se cria nem se perde, tudo se transforma: a vida após a morte de todas as coisas. Vater nos convoca a um olhar menos material e mais espiritual sobre a água e a vida.

Rômulo Andrade (Brasília/DF) – a obra do artista consiste em um tecido com uma estampa gráfica em tons de azul, neste tecido há algumas flores ou estrelas pequenas pintadas, espalhadas na composição e um trecho retirado de *Grande Sertão: Veredas* (Rosa, 1956), um clássico da literatura brasileira, também pintado (Imagem 51). Entre o trecho do livro, há um texto apagado, o qual vemos apenas rastros, palavras como “abri todas as portas”, “a minha casa”, “água de beber, água de beber” etc., que seriam uma oração feita pelo artista. Sobreposto ao tecido, um vidro pequeno azul pendurado por um fio amarelo. A intenção de Andrade com este objeto era criar uma bandeira do divino, com isto, uma imagem alentadora de esperança, já que há “bondade adiante”.

Imagem 51 – Fotografia da obra de Rômulo Andrade em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 110. Autor: André Santangelo.

Ronaldo Moraes Rêgo (Belém/PA) – o artista utilizou uma redoma de vidro esférica, onde depositou água e uma flor que boia, talhada em talo de buriti (Imagem 52), o miriti, como é conhecido no Pará. Nas águas retiradas da Baía do Guajará repousa a flor de miriti, conforme relata o artista “feita por um simples caboclo artesão, da mesma forma, frágil e dependente da saúde desta água que é de imensurável importância para a vida dos ribeirinhos de toda a região

Amazônica” (Rego, 2014, p. 118). O artesanato de brinquedo de miriti no estado do Pará é tradicional da cidade de Abaetetuba. Um artefato relacionado a artes indígenas e a tradição da produção de estatuetas, primeiramente, mas que foi modificada ao longo do tempo, tendo ganhado cores vibrantes na contemporaneidade, feitas por artistas “populares”. Portanto, a pequena escultura boiando na água pode referenciar à infância, à pureza e/ou à fragilidade do próprio artesão, até porque o miriti é um material que não possui longa duração do modo como é trabalhado nessa técnica. Uma das principais propriedades dos talos de buriti é a densidade baixa, o que o faz flutuar, por isso um dos motivos mais recorrentes são os barcos.

Imagem 52 – Fotografia da obra de Ronaldo Moraes Rêgo em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 119. Autor: André Santangelo.

Selma Parreira (Goiânia/GO) – O trabalho de Selma reúne vinte e quatro partes idênticas entre si, organizadas em um formato de grade com seis colunas e quatro linhas. Lembram obras do *assemblagem*, certas obras de Andy Warhol e o minimalismo por terem sido dispostas diretamente no chão. Cada uma dessas partes é composta de uma caixa retangular branca com um símbolo da Cruz Vermelha e uma garrafa plástica transparente com tampa verde contendo água (Imagem 53). As cores branca e verde, bem como o símbolo da Cruz vermelha são evidências de que a artista reflete sobre a água e sua saúde/doença, ou a ajuda humanitária em ocasiões de catástrofes e escassez de recursos básicos. Segundo o texto de apoio, Selma coletou a água do Rio Meio-Ponte, importante fonte de água para a população, para a agricultura

e agropecuária no estado de Goiás. Entretanto, as características deste rio são alteradas quando ele cruza a capital Goiânia, onde recebe dejetos de esgoto, lixo etc. A goiana alerta, portanto, a um problema de saneamento básico, que torna a água tão importante deste rio imprópria para uso.

Imagem 53 – Fotografia da obra de Selma Parreira em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 121. Autor: André Santangelo.

Silvana Leal (Florianópolis/SC) – A contribuição da artista consiste em um objeto composto de ostras e frascos conta gotas em vidro, pendurados verticalmente em um fio, lembrando a “enfiada”, modo tradicional como alguns pescados são organizados e transportados unidos por um fio geralmente vegetal. Os frascos contêm água da Lagoa Conceição em Florianópolis, de água salobra (mistura de doce com água salgada) considerada central para a cidade (Imagem 54). Novamente a ideia de doença/cura emerge em *Encontro das águas II*. Segundo Leal, tais ostras foram retiradas da Praia do Ribeirão da Ilha, localizada em uma região de destaque para a maricultura de ostras em Santa Catarina que na época haviam sido contaminadas por uma empresa. Infiro que se trata do vazamento de óleo causado pelas Centrais Elétricas de Santa Catarina (Celesc), que causou grande impacto socioeconômico e natural na região (Girardi, 2014). Além disso, as águas da Lagoa da Conceição também retratam a forma com que se tem lidado com a água, uma vez que é imprópria para banho devido a contaminação com despejo de efluentes domésticos (Vieira; Henkes, 2014). Ademais, a artista

explica que os frascos de vidros continham remédios naturais chamados florais de Bach, utilizados por ela. Os florais consistem em um “tratamento que utiliza a energia das flores silvestres para combater as emoções negativas que provocam doenças” (Jesus; Nascimento, 2005, p. 32), compreendendo que a *doença* origina-se de um modo bem diferente do que compreende a medicina tradicional do ocidente.

Imagem 54 – Fotografia da obra de Silvana Leal em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 104. Autor: André Santangelo.

Ton Bezerra (São Luís/MA) – O artista maranhense utilizou dois bebedouros de vidro e metal, aparentemente foram fundidos de forma espelhada no eixo horizontal, com exceção do posicionamento da torneira do bebedouro de baixo recebeu um significativo giro de 180° (Imagem 55). Há duas palavras escritas em cada bebedouro: *mar* e *fonte*. Segundo Bezerra, a intenção da obra foi pensar no encontro da água doce e da salgada, já que ele coletou águas de uma nascente de rio em São Luís e do oceano Atlântico. Os filtros, como os identifica o artista, buscam a ideia de equilíbrio e purificação da água a um estado apto ao consumo humano, pois este consumo é desigual.

Imagem 55 – Fotografia da obra de Ton Bezerra em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 105. Autor: André Santangelo.

Imagem 56 – Fotografia da obra de Xico Chaves em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 125. Autor: André Santangelo.

Xico Chaves (Rio de Janeiro/RJ) – O objeto do artista, um artista da poesia visual, é um dos mais sintéticos: uma garrafa *pet* aparentemente deformada por aquecimento com a palavra

help escrita e água dentro. De forma bem direta, unindo o elemento verbal ao visual/objetual, entende-se que a água ou os seres vivos que precisam dela pedem ajuda (Imagem 56), frente ao aquecimento global, conceito conhecido desde o século XIX. É uma mensagem sem grandes particularizações, materiais ou símbolos locais, recursos adotados por quase todos os demais trabalhos, porém a presença elimina qualquer dúvida acerca do tema da instalação ao proporcionar uma mensagem nítida. Inoportunamente, não há depoimento do artista no livro *Água e cooperação*, por isso não foi descoberto se houve intenção de localizar geograficamente o líquido ou não, corroborando a hipótese.

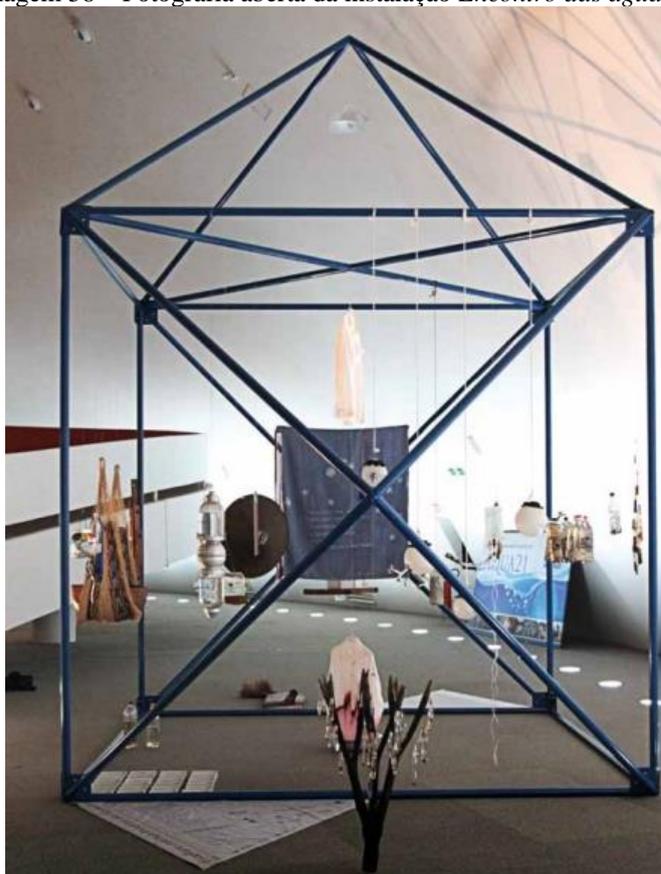
Zuarte (Salvador/BA) – Neste objeto, vemos quatro esferas brancas com torneiras acopladas, contendo água, que pairam no ar em diferentes pontos penduradas por fios (Imagem 57). Zuarte trata sua obra como um *relicário*, que guarda uma água que é *reliquia*. Por possuírem torneiras, os objetos chamam atenção para o fato de a água ser um bem não-renovável, que pode se esgotar. Segundo o artista, esta água é do oceano Atlântico e foi retirada da Praia do Rio Vermelho, um local com a maioria dos trechos impróprios para banho. As águas dessa praia já foram consideradas curativas, sagradas e ainda hoje é uma região onde ocorrem intensas manifestações de devoção à Iemanjá, cuja estátua em sua homenagem indica o culto (Oliveira, 2017).

Imagem 57 – Fotografia da obra de Zuarte em *Encontro das águas II* (2013).



Fonte: Fonteles (2014), p. 108. Autor: André Santangelo.

Imagem 58 – Fotografia aberta da instalação *Encontro das águas II*.



Fonte: Fonteles (2014), p. 103. Autor: André Santangelo.

Estes foram os objetos que compuseram *Encontro das águas II*, entretanto, em uma imagem aberta da obra, se vê que alguns elementos não foram apresentados ou sua autoria indicada, como, por exemplos, panos em formato triangular colocados em lados opostos do lado de fora da estrutura azul, ou garrafas *pet* no chão (Imagem 58). Diante do conjunto apresentado, percebemos que, mesmo em lugares distintos e com experiência de vida únicas, os artistas trazem elementos materiais iguais em algumas obras, como garrafas ou recipientes de plástico, torneiras, tubos de ensaio ou recipientes de vidro em outros formatos.

Outro ponto de destaque é que há uma variação entre o quão hermética cada obra pode ser. Ao pensar em arte ativista segundo Lippard, entende-se que transmitir uma mensagem é um ponto crucial e essa transmissão se perde em alguns objetos, como o de Elyeser Szturm (a bateia de garimpo com as águas do Rio Tocantins) ou de Gervane de Paula (relativo ao nível da água do Rio Cuiabá) com significados bastante fechados em si mesmos, com isto não cumpririam tão perfeitamente a premissa ativista. Quando Lippard explora o que ocorreu com o cavalo de Tróia, é para tratar sobre falar a astúcia de conseguir alcançar o outro com arte, portanto, para

um grupo ou um artista, que busca este ativismo, não se deve perder de vista as noções de como a obra pode ser recebida. No entanto, é preciso considerar que, mesmo nos casos de obras mais herméticas, ocorre algum tipo de sensibilização sobre o tema, assim, não deveríamos restringir tanto a expressão artística. Em contraponto, temos um objeto explícito como a de Xico Chaves (garrafa com a palavra *help*). Nesse espectro de comunicações estabelecidas, os objetos se complementam, conversam entre si, reforçam uns aos outros e, por isso, a mensagem está ali e consegue ser passada de diferentes modos e intensidades, forma-se um painel de fato nacional. Ou seja, ainda que individualmente uma obra não alcance seu objetivo de comunicar imediatamente a problemática da água, a instalação pode ser lida e entendida, convergindo para o aspecto da linguagem almejada por uma arte troiana.

Ademais, evidencia-se que, a obra de cada um, tem uma potencialidade regional, pois apesar de se conectar com uma realidade geral, ainda assim, pode trazer elementos muito particulares do local de origem do artista. Penso que outro pesquisador(a), de outra região, poderia demorar mais tempo ou nem mesmo conseguir compreender o objeto de Ronaldo Moraes Rêgo, que coloca uma flor de miriti, algo facilmente identificado por alguém de Belém. Ao mesmo tempo, um pesquisador de Florianópolis (SC) se conectaria com mais facilidade às obras de Silvana Leal e todo seu plano de fundo sociocultural. A instalação apresenta, portanto, um caráter que agrega de Norte a Sul de forma geral e coletiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como problemática compreender de que modo o Movimento Artistas Pela Natureza contribuiu para uma arte ativista ambientalista no Brasil, com o recorte focado nas ações do movimento a partir da década de 1990 voltadas para a conservação e distribuição da água. Para tal, primeiro foi apresentado o ativismo, enquanto fenômeno e conceito abrangente do qual o objeto provém. Em seguida, foram apresentados o MAPN e o seu fundador, Bené Fonteles, pois há uma relação intrínseca de motivações, existência, articulação e, até mesmo, de deslocamento territorial no país entre ambos. Por fim, me debrucei sobre as ações que tem a água enquanto tema, sistematizando seus participantes, locais e datas de realização, para correlacionar uma poética de *encontro de águas* que permeia as ações do MAPN desde a década de 1990 até 2013, ano da última ação registrada.

O ativismo – ou arte ativista, arte e ativismo, ativismo cultural – é um conceito ainda em disputa no campo teórico, conforme foi abordado. Até mesmo tais nuances da linguagem para denominar as ações que ocorrem na intersecção da arte/ativismo, podem recair em problemáticas, como no caso do uso de “ativismo” para André Mesquita (2008). Porém, é nítido que, ainda assim, se identifica que existe um eixo, composto de três pontos, onde orbitam as pesquisas sobre o fenômeno da arte em interface com o ativismo: o primeiro se funda no coletivismo/diluição da autoria – estratégias que remetem o Internacional Situacionismo e aos movimentos sociais a partir da revolução cultural de 1968; o segundo na efemeridade em suas ações – decorrente de um processo de desmaterialização da arte voltada para a tentativa de não mercantilização; e o terceiro, na esfera pública para a restituição do vínculo entre os cidadãos – numa frente de oposição ao intenso processo de tomada do neoliberalismo, que, em sua nova razão de mundo, transforma os em competidores. Por isto, haverá coletivos/artistas atuando em variados campos da linguagem, da performance à arte urbana, com diferentes níveis de interatividade com o público, das ruas à espaços privados, utilizando a arte de forma astuta para ouvir, comunicar, denunciar, convocar, convidar à reflexão. Em outro aspecto, estes grupos podem se envolver, ainda, em modos de ação particulares do ativismo promovendo grupos de estudos, grupos de apoio, panfletagens, protestos etc. Para pontuar, por fim, muitos destes grupos de artistas ativistas se preocupam em ter algum poder sobre a recepção de seu trabalho pelo público, na intenção de que seu discurso engajado seja entendido e não distorcido, uma possibilidade natural neste espaço entre o artista e o público, por isso também realizam publicações sobre suas obras, vídeos explicativos, publicações em redes sociais etc.

Como explanado no primeiro capítulo, no Brasil, uma das primeiras ocorrências de uso do termo “ativismo” foi em 1992 em uma carta editada pelo Movimento Artistas Pela Natureza, a *Carta dos artistas aos habitantes da Terra*. O movimento foi idealizado por Bené Fonteles a partir da exposição *Artistas Pela Natureza* em 1986, para ser fundado no ano seguinte com adesão de mais de duzentos artistas de todas as regiões do país, durante a programação da 19ª Bienal Internacional de São Paulo. Atenta-se também para a inerente relação do MAPN com a trajetória de Fonteles, seu coordenador, uma vez que a visão holística do artista de uma não divisão entre arte-vida-política reflete na postura que o MAPN possui diante da luta ambientalista. Para a ocasião de seu lançamento foi produzido um cartaz de lançamento que continha os nomes dos artistas, de críticos de arte e de entidades como museus e galerias; destaque a menção carinhosa ao Movimento Arte e Pensamento Ecológico, liderado pelo artista visual Miguel Abellá, um expressivo coletivo ativista na luta ambiental, reconhecido pela historiografia acerca do ambientalismo no Brasil. Durante seu tempo de existência, verifica-se que o MAPN participou de mobilizações emblemáticas no campo político e ambiental, como a constituinte de 1988 e a ECO-92, bem como em diversas reuniões de estruturação para uma política ambiental do Estado brasileiro, como a reunião em que lançaram o CD/livreto *H2O Benta* (1998), que discutia um plano de ação para a educação ambiental no Brasil.

Nos quadros presentes no capítulo II é possível identificar táticas e estratégias de uma arte ativista no MAPN. Para além disso, há uma evidente ligação com as Vanguardas históricas, das quais guardam a herança de *manifestos* e das neovanguardas, com a diluição da autoria e o uso de espaços públicos da cidade. Em termos do que colocam Lippard e Lacy, o movimento também lança mão de outras mídias como livros, livretos, CD, relatórios técnicos – como feito em *Emendando águas* (1996) –, recolhimento de lixo, peregrinação entre outras. Além disso, sem abandonar um lado artístico-estético em nenhuma circunstância, instalações, exposições coletivas, performances e obras foram recorrentes, não de forma isolada, mas contemplando projetos abrangentes com outras naturezas de ação, como as mencionadas anteriormente. Tendo em vista a interatividade e a audiência (Lacy, 1995), o MAPN também pode ser analisado enquanto novo gênero de arte pública, uma vez que, o alcance de alguns de seus projetos ativistas passam a interferir na criação de consensos entre o artista e o espectador, alcançando até mesmo uma audiência mediada (Lacy, 1995), que perdura o alcance dos projetos.

Por outro lado, no que diz respeito ao MAPN, constatamos que a autoria ou curadoria se concentrou na figura de Bené Fonteles. Como pôde ser apresentado, trazer outros artistas do coletivo, como Marlene Almeida e José Quadros, é um grande potencializador da pesquisa, que,

no entanto, devido ao tempo do curso de mestrado e o tempo disponível dos próprios artistas, não foi um caminho tão explorado. Acredito que, para os próximos passos de uma pesquisa ainda com o MAPN como foco, será possível ouvir outras vozes e trazê-las mais para o centro, uma vez que, aqui, já foi explorada de forma aprofundada a figura de Fonteles, essencial ao movimento sem dúvidas. Esse protagonismo de Fonteles pode causar a errônea impressão individualizada de um fenômeno que é coletivo, porém, é necessário dá-lo o devido reconhecimento, uma vez que as ações do MAPN se articulam por meio de sua rede de contatos, consolidada pela habilidade do artista em agregar e mobilizar pessoas. Como dito ainda na apresentação desta dissertação, sem Fonteles o movimento seria outro, porém, sem os mais de duzentos artistas colaboradores, ele nem mesmo existiria ou teria potencialidade de interferência na esfera pública, pois tal força vem do coletivismo.

Quanto ao “encontro de águas”, trata-se de uma poética trabalhada, como argumentado, desde o evento *Das águas... imaginário e fabuloso casamento de um rio com uma nascente* (1996), ocorrido em Brasília, composto de várias ações, dentre exposições, performances e relatório técnico. O evento parte de um contexto específico relacionado a UC de Águas Emendadas, que suscita a importância de preservar as nascentes dos rios e seus entornos, uma preocupação antiga do MAPN, que também se relaciona com a primeira peregrinação no Rio São Francisco, pois uma das ações do evento consistia em *encontrar* águas do rio e águas das nascentes de Águas Emendadas. No mesmo ano, há a instalação performativa de cunho mais individual de Fonteles, mas ainda levando a bandeira do MAPN, na programação do ECODRAMAS 96, na Bahia, onde também foi lançado o *Manifesto Aos rios de águas sujas*, de Fonteles e Gilberto Gil. Essa ação se relaciona ao encontro de águas, pois, performando com referências de uma religiosidade afro, Bené Fonteles, ao pé do Monumento à 2 de Julho, reúne em um aquário águas coletadas dos rios brasileiros. Igualmente, em 1998, no ECODRAMAS 98, faz o mesmo gesto reunindo águas coletadas do mar e lança, novamente assinado por Fonteles e Gil, o *Manifesto aos oceanos de águas sujas*.

Surge, então, em uma iniciativa de parceria com artistas da Paraíba, o *Encontro de águas I*, uma instalação que parte da seguinte proposição de Fonteles representando o MAPN: criar objetos que contivessem água de uma nascente do estado. Novamente, a instalação em si, como um produto, não compreende tudo que ocorreu na ocasião, pois foram realizadas visitas a unidades de conservação, divulgaram também o CD *H2O Benta* e, possivelmente, outras ações que esta pesquisa não conseguiu levantar. O contato com a artista ativista paraibana Marlene Almeida foi de suma importância para descobrir informações desconhecidas para a pesquisa

até então, como imagens e como a articulação se deu. Infelizmente, os demais artistas com os quais entrei em contato, não responderam ou não puderam realizar entrevistas. Falta, para a investigação em relação a esta obra, contemplar como aconteceu sua divulgação na cidade/estado, pois não foram encontrados acervos disponíveis *online* de jornais impressos ou televisivos em que se pudesse pesquisar fontes documentais, algo que talvez fosse possível em uma pesquisa de campo na cidade, mas nem isso oferece garantia, visto que achar algo depende do estado dos acervos locais. Finalizo esta etapa da pesquisa, e da minha formação, ainda curiosa sobre *Encontro das águas I*, especialmente pelos desafios de instalar uma obra em um local aberto, sujeita às intempéries climáticas, de animais e intervenção das pessoas que a visitaram ou passaram por ela.

O *Encontro das águas II* é um caso diferente dos outros projetos, principalmente por apresentar tantos registros e depoimentos individuais de cada participante. Ainda assim, há muito sobre a instalação que escapa ao que consta em *Água e cooperação*, evidente na entrevista com José Quadros, que alertou para a dificuldade mesmo de recolher água dos rios urbanos, poluídos em grande parte. Penso na quantidade de relatos semelhantes que existem entre os 23 artistas da instalação, ou mesmo quantas informações novas acerca da experiência de fazer parte desta obra coletiva. Também seria importante ter acesso a outras imagens da obra, de outros ângulos, já que informações escapam às fotografias disponíveis. Ainda faltaram também informações de fontes diversificadas sobre a circulação e divulgação de *Encontro das águas II*, uma busca que não foi bem-sucedida *online*. Do mesmo modo que em *Encontro das águas I*, não acredito que este objeto tenha sido esgotado pela pesquisa, apenas se abriram novos questionamentos a seu respeito.

Diante do que foi apresentado nesta dissertação, concluo que o Movimento Artistas Pela Natureza é um expoente da arte ativista brasileira, pouco reconhecido, mas que esteve presente e foi um braço forte em importantes conquistas do movimento ambientalista. Projetos, como os que foram aprofundados no capítulo três, reúnem diversas características e aspectos do que foram identificados, pelo prisma da literatura selecionada para esta pesquisa, como arte ativista/ativismo: coletivismo, efemeridade e esfera pública, atuando na constituição de consensos, em diálogo de forma horizontal com os demais cidadãos. Dentre suas contribuições, para além de táticas e estratégias na luta em prol do “inteiro ambiente”, está o próprio termo ARTIVISTA, que não tem sua criação creditada a este relevante grupo em pesquisas sobre o tema. Ainda há muito o que ser explorado sobre o MAPN, como as diversas fontes documentais levantadas que não puderam compor o resultado desta pesquisa, devido ao tempo do curso de

mestrado e à proporção que a mesma tomou. Portanto, espero continuar investigando este proficuo objeto nas próximas etapas de minha formação acadêmica.

REFERÊNCIAS

- ALADRO-VICO, E.; JIVKOVA-SEMOVA, D.; BAYLE, O. **Artivismo: um nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora**. Revista científica de comunicação e educação comunicar, nº 57, v. XXVI, p. 09- 18, out. 2018.
- ALMEIDA, Alexandre Nascimento de *et al.* Segurança ambiental na Estação Ecológica De Águas Emendadas no Distrito Federal. **Ciência Florestal**, Santa Maria, v. 28, n. 4, p. 1381-1393, out.- dez., 2018.
- ALMEIDA, Marlene. **Entrevista concedida a Dóris Karoline Rocha da Costa**. *Whatsapp*, fevereiro, 2024.
- ANDRADE, Leonardo Capeleto de *et al.* Lago Guaíba: uma análise histórico-cultural da poluição hídrica em Porto Alegre, RS, Brasil. **Eng Sanit Ambient**, v.24, n.2, mar/abr, 2019, 229-237. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-41522019155281>. Acesso em: 24 de mar. 2024.
- ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 78p.
- ARENDRT, Hannah. **O Que É Política?** 3. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2002.
- BALDAIA, Fabio Peixoto Bastos. **A festa, o drama e a trama: cultura e poder nas comemorações da independência da Bahia (1959-2017)**. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.
- BENÉ Fonteles. **Itaú Cultural**, 2017. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8755/bene-fonteles>>. Acesso em: 20 dez. 2022.
- BERCHT, Fátima. The echoes of the caves. **Literature and Arts of the Americas**, New York, v. 19, n. 36, p.18-23, 1986.
- BERLINCK, Manoel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. São Paulo: Papyrus Livraria Editora, 1984.
- BEUYS, Joseph. **Conclamação para uma alternativa global**. São Paulo: Bienal Internacional de São Paulo, 1979.
- BORGES, Luiz Carlos de Oliveira. **Mito do Cinema em Mato Grosso: Arne Sucksdorff (Coleção Memória e Mito do Cinema em Mato Grosso Livro 2)**. Cuiabá: Editora Entrelinhas, 2012.
- BRADLEY, Will. Introdução. *In.*: MESQUITA, André; ESCHE, Charles; BRADLEY, Will. **Arte e ativismo: uma antologia**. São Paulo: MASP, 2021.
- BRASIL. Lei Nº 9.433, de 8 de janeiro de 1997. Institui a Política Nacional de Recursos Hídricos, cria o Sistema Nacional de Gerenciamento de Recursos Hídricos, regulamenta o inciso XIX do art. 21 da Constituição Federal, e altera o art. 1º da Lei nº 8.001, de 13 de março de 1990, que modificou a Lei nº 7.990, de 28 de dezembro de 1989. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 1997.

BRASIL. Lei Nº 9.985, de 18 de julho de 2000. Regulamenta o art. 225, § 1º, incisos I, II, III e VII da Constituição Federal, institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2000.

BURKE, Peter. *O que é História cultural?* 3. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

BRAGA, Paula. Os anos de 1960: descobrindo o corpo. *In.*: BARCINSKI, Fabiana Werneck. **Sobre a Arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015, p. 294-321.

CARVALHO, Eurico. **Guy Debord e as aventuras do sujeito: as encruzilhadas contemporâneas da estética e da política**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2018.

CARVALHO, Mateus Nunes. FARIAS, Agnaldo. "Trapioca", de Emmanuel Nassar: Arapucas modernas. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 353-370, set. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8668865. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668865>. Acesso: 5 de fev. 2024.

CENTRO de Pesquisa e Gestão de Recursos Pesqueiros do Litoral Nordeste. **Boletim Técnico-Científico Do CEPENE**, v. 18, n. 1 (2010). Tamandaré: Cepene, 2010.

CHAIA, Miguel Wady. **Artivismo – Política e Arte Hoje**. Aurora, São Paulo, n. 01, 2007, p. 9-11. Disponível em: < n. 1 (2007) (pucsp.br)>. Acesso em: 14 jun. 2021.

COCCO, Ricardo. A respeito da sociedade do espetáculo e a tarefa da educação. **Revista Pedagógica**, Chapecó, v. 22, p. 1-19, 2020. DOI: <https://doi.org/10.22196/rp.v22i0.5098>.

COSTA, Maria de Fátima. Um artista cidadão/um alquimista do ser. *In.*: FONTELES, B. **Cozinheiro do Tempo**. Brasília: O Autor, 2008.

COZINHEIRO do tempo. Direção: André Luiz Oliveira. Produção: Gabriela Brasil, Clarisse Prestes, Rama de Oliveira. Brasília: ABR cinevídeo, 2009. *YouTube*. Disponível em: <https://youtu.be/4KRfEZocV0k?si=h2nua7peUR0fdHhV>. Acesso em: 25 out. 2023.

COTTINGTON, David. **Cubismo - Coleção Movimentos da Arte Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: Ensaio sobre a sociedade neoliberal. Tradução Mariana Echalar**. - 1. Ed. São Paulo: Ed. Boitempo, 2016.

DINIZ, S. C. Movimento dos barcos: arte engajada, tropicalismo e contracultura por José Carlos Capinan. **Proa: Revista De Antropologia E Arte**, 2(8), 256–278, 2019. Disponível em: < <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/1763>>. Acesso em: 12 nov. 2023.

ENCAonline - Encontro Nacional online de Comunidades Alternativas. **Boletim do Movimento Arte e PENSAMENTO Ecologico [...]**. Minas Gerais, 14 de dez. 2018. Facebook: ENCAonline - Encontro Nacional online de Comunidades Alternativas. Disponível em: < <https://www.facebook.com/ENCAonline/posts/223559221727855/>>. Acesso em: 20 fev. 2024.

EXPÓSITO, Marcelo. La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. **Revista de Artes Visuais Errata**, Bogotá, n° 07, p. 16-27, nov. 2013. Disponível em: <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas>. Acesso em 08 jun. 2023.

FERREIRA, Adriane Furlan Alves. **O gerenciamento dos recursos hídricos e o papel dos Comitês De Bacia na Lei n.9.433, de 1997**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Análise Ambiental e Desenvolvimento Sustentável, Instituto CEUB de Pesquisa e Desenvolvimento, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2016.

FONTELES, Bené. **Artes Gráficas**. Serrinha: o autor, 2022.

FONTELES, Bené. **Cozinheiro do Tempo**. Brasília: O Autor, 2008.

FONTELES, Bené. **Entrevista concedida a Dóris Karoline Rocha da Costa**. E-mail, abril, 2023.

FONTELES, Bené. **Entrevista concedida a Dóris Karoline Rocha da Costa**. Online, janeiro, 2024.

FONTELES, Bené. **Entrevista concedida a Sávio Luis Stoco, Orlando Franco Maneschy e Dóris Karoline Rocha da Costa**. Belém, junho, 2021.

FONTELES, Bené. Escultura coletiva *Encontro das águas II*. In.: FONTELES, Bené; RIBEIRO, S.; CATALÃO, V. **Água e cooperação: reflexões, experiências, alianças em favor da vida**. 1. Ed. Brasília: Ararazul – Organização para a paz mundial editora, 2014, 240.

FONTELES, Bené. GIL, Gilberto. **Manifesto aos oceanos de águas sujas**. Salvador: o autor, 1998.

FONTELES, Bené. GIL, Gilberto. **Manifesto aos rios de águas sujas**. Salvador: o autor, 1996.

FONTELES, Bené. **Manifesto Antes Arte do que tarde** (2001). Disponível em: <https://imediata.org/sambaqui/Bene/index.html>. Acesso em: 22 nov. 2023.

FONTELES, Bené. Movimento Artistas Pela Natureza – Trajetória de artistas em rede. **Revista brasileira de Educação Ambiental**, n. 3, jun., 2008. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/12692585/revista-brasileira-ufmt>>. Acesso em: 06 de mai. 2024.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez; Autores Associados, 1982.

FREITAS, Arthur. **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: EdUSP, 2022.

GARCÍA, Luis Ignacio. Dissensus communis/espectropolíticas de la imagem. **Revista de Artes Visuais Errata**, Bogotá, n° 07, p. 28-58, nov. 2013. Disponível em: <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas>. Acesso em 08 jun. 2023.

GIL, Gilberto. **Show de Gilberto Gil e Araketu no evento Ecodramas 96**. YouTube, 23 fev.

2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z5Xm27nGOSQ&t=70s>>. Acesso em: 23 nov. 2023.

GIRARDI, Veronica Toloi. **Análise da legislação ambiental do Estado de São Paulo sobre áreas contaminadas por Policlorados (PCBs) sua aplicabilidade na identificação do passivo, monitoramento e tratamento.** Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Direito Ambiental e Gestão Estratégica da Sustentabilidade) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2014.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005.

HARRIS, Jonathan. **The new art history: a critical introduction.** 1.ed. New Fetter: Routledge, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein. ALMEIDA JÚNIOR, Dilton Lopes de. A construção de Brasília: alguns silenciamentos e um afogamento. *In.*: ANAIS DO ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH/UNICAMP, XII, 2017. Os silêncios na História da Arte. Campinas: 2017, p. 469-495.

JAPPE, Anselm. Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos?. **Baleia na rede**, Marília, v. 1, n. 8, p. 192-205, dezembro de 2011. Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/1767>>. Acesso em: 22 nov. 2023.

JESUS, Elaine Cristina de. NASCIMENTO, Maria de Jesus Pereira do. Florais de Bach: uma medicina natural na prática. *Rev Enferm UNISA* 2005; 6: 32-7. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/34117513/2005-05.pdf>. Acesso em: 24 de mar. 2024.

KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. **Arte&Ensaio**, v. 17, n. 17, p. 128-137, 2008. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118>>. Acesso em: 22 nov. 2023.

LACY, Suzanne. Debated territory: toward a critical language for public art. *In.*: LACY, Suzanne. **Mapping the Terrain New Genre Public Art.** Seattle: Bay Press, 1995, p. 171-185.

LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo. Fluxus sob museu: ainda há arte e vida nesta história?. *In.*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH/UNICAMP, III, 2007. **História da Arte e instituições culturais: Perspectivas em Debate.** Campinas: 2007, p. 344-355.

LIPPARD, Lucy R. *Trojan horses: activist art and power.* *In.*: WALLIS, Brian; TUCKER, Marcia. **Art after modernism: rethinking representation.** Boston: New Museum of Contemporary Art, 1984.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. **Arte & ensaios**, Rio de Janeiro, n. 25, p.150-165, maio de 2013. Disponível em: <<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-25/>>. Acesso em: 14 jun. 2023.

LIPPARD, Lucy. Cápsula do tempo (2007). *In.*: MESQUITA, André; ESCHE, Charles; BRADLEY, Will. **Arte e ativismo: uma antologia.** São Paulo: MASP, 2021.

LIPPARD, Lucy. **Six years: the desmaterialization of the art object from 1966 to 1972.**

Berkeley: University of California Press, 2001.

LOSEKANN, Cristiana. **A presença das organizações ambientalistas da sociedade civil no Governo Lula (2003-2007) e as tensões com os setores econômicos**. Tese (Doutorado em Ciências Políticas) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

LOURENÇO, Suzana Cristina. **Formação e influência política das redes ambientalistas amazônicas a partir das experiências mato-grossenses**. Tese (Doutorado em Geografia humana) – Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Geografia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

LUCIE-SMITH, Edward. Os movimentos artísticos a partir de 1945. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MANESCHY, Orlando. Ritos de Bené Fonteles. **Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, p. 13-44, jul. 2018.

MANJABOSCO, Ângelo Augusto. **O Brasil não é para principiantes** — Lew Parrella, George Love e David Zingg, fotógrafos norte-americanos na revista Realidade (1966-1968). 2016. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Programa Interunidades em

MATIAS, Thiago Tozawa. **A ascensão do curador e as transformações nas exposições de arte: contribuições de Harald Szeemann e Walter Zanini**. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Universidade

MCNEE, Malcom K. **The enviromental imaginary in brazilian poetry and art**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

MENEZES, Danilo Wilson Lemos. Entre a devastação e a conservação : uma história ambiental da Mata do Buraquinho - Paraíba (1585 - 2014). Dissertação (Mestrado) - Programa De Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente, Centro de Ciências Exatas e da Natureza, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de São Paulo, 2008.

MIYADA, Paulo Kiyoshi Abreu. **Supersuperfícies: New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1958-74) e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73)**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

MONTEIRO, Renata Felipe. Os enredos da migração para a Amazônia durante a Segunda Guerra mundial: as experiências dos migrantes cearenses nas hospedarias federais (Ceará, década de 1940). *In.*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 32, 2023, São Luís-MA. **Anais do 32º Simpósio Nacional de História – Democracia e direitos humanos: desafios para uma história profissional**. São Luís-MA: ANPUH, 2023. Disponível em: <https://www.snh2023.anpuh.org/resources/anais/11/snh2023/1693007480_ARQUIVO_8869880a06419a068bac201d854f89fd.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2024.

MOTA, Eduarda Maria Ferreira da. Apontamentos Sobre o Teatro Brasileiro(1950-1980). E-

Revista de Estudos Interculturais do CEI –ISCAP n° 6, maio de 2018. Disponível em: <<https://parc.ipp.pt/index.php/e-rei/article/view/4042/1886>>. Acesso em: 06 de mai. 2024.

MOURA, Micaella Raíssa Falcão; SILVA, Simone Rosa da. Lei das águas e a gestão dos recursos hídricos no Brasil: contribuições para o debate. *In.*: FÓRUM AMBIENTAL DA ALTA PAULISTA, XIII, 2017, Tupã. **Anais do XII Fórum Ambiental da Alta Paulista**. Tupã: ANAP, 2017, p. 10-19.

MOVIMENTO Artistas Pela Natureza. **Cartaz de lançamento do Movimento Artistas Pela Natureza**. São Paulo: o autor, 1987.

MOVIMENTO Artistas Pela Natureza. **Folder de divulgação do evento Das águas...** Brasília: o autor, 1996.

NAÇÕES UNIDAS. **2013: International Year of Water Cooperation**. Disponível em: <https://www.un.org/waterforlifedecade/water_cooperation_2013/iywc_and_wwd.shtml#:~:text=2013%3A%20International%20Year%20of%20Water,International%20Year%20of%20Water%20Cooperation>. Acesso em: 12 ago 2022.

NAPOLITANO, Marcos. **Arte e política no Brasil: história e historiografia**. *In.*: EGG, André (org.); FREITAS, Artur (org.); KAMINSKI, Rosane (org.). **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

NAVAS, Adolfo Montejo. Uma caligrafia objetual e espiritual - a mitopoética de Bené Fonteles. *In.*: FONTELES, B. **Cozinheiro do Tempo**. Brasília: O Autor, 2008

OLIVEIRA, André Luiz Oliveira de. VIEIRA, Vitória Santos. RIBEIRO, José Marques Sodré de Sousa. A formação do feminismo em Zeus ou a menina e os óculos de Maria Lúcia Medeiros. *In.*: ALVES, Cristiane de Mesquita. **Notas de estudos de Literatura Amazônica**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

OLIVEIRA, Kallenya Thays Lima Limeira. De estação de cura à balneabilidade duvidosa: análise ambiental das praias do Bairro Rio Vermelho, Salvador, Bahia. **Geografia, Ensino & Pesquisa**, v. 21, n.1, 2017, p. 190-205. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/geografia/article/view/20452>. Acesso em: 24 de mar. 2024.

OLIVEIRA, Marcela Marrafon de. **Paquequer, São Francisco e Tietê: as imagens dos rios e a construção da nacionalidade**. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 163, 2007.

PARÁ-RAIOS, Ary. Nosso míssil. **Correio Braziliense**. Brasília-DF, 23 de jun. 1986. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22nosso%20m%c3%adssel%22&pagfis=84134>. Acesso: 05 de jan. 2024.

PARQUE Nacional da Chapada dos Guimarães completa 30 anos com novos desafios. **Instituto Centro de Vida**, 2019. Disponível em: <<https://www.icv.org.br/2019/04/parque-nacional-da-chapada-dos-guimaraes-completa-30-anos-com-novos-desafios/>>. Acesso em: 20 dec. 2022.

PEDRA Gigante. Compositores: Bené Fonteles e Gilberto Gil. Intérprete: Cássia Eller.

Hilversum: Universal Music Group, 1999, 1 disco.

PEDRONI, Roberta; VIEIRA, Marcílio de Souza. Enfrentamentos permanentes em ativismos artísticos. **Urdimento – Revista de estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v.3, n.36, p. 423-448, nov/dez 2019. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/1414573103362019423>>. Acesso em: 08 jun. 2021.

PERNIOLA, Mario. **Los situacionistas**: historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. Madrid: Ediciones Acuarelas y A. Machado Libros, 2007.

PIGNATTI, Marta Gislene. **O ambientalismo no estado de Mato Grosso: ONGs ambientais na conformação da política ambiental na década de 90**. 2002. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva, Faculdade de Ciências Médicas, Universidade de Campinas, Campinas, 2002.

PUGLIESE, Vera. Notas sobre a poética de Bené Fonteles: o Tempo, o Corpo e o Totem. Comunicação disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/2_vera%20pugliese.pdf. Acesso em: 23 de jun 2024.

PUGLIESE, Vera. **Os Sudários de Bené Fonteles, O Chemin de la Croix de Henri Matisse e as Stations of the Cross de Barnett Newman: pathos e anacronismo na Historiografia da Arte**. 2013. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, IdA, Departamento de Artes Visuais, PPG-Arte, 2013.

QUILICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Sala preta**, v. 14(2), p. 12-21. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p12-21>. Acesso em: 22 de out. 2023.

RAPOSO, Paulo. Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Antropologia e Arte**. Salvador, 4, p. 3-12, 2015.

REBOUÇAS, Aldo C. *In.*: REBOUÇAS, Aldo C.; BRAGA JR., Benedito; TUNDISI, José Galiza. **Águas doces no Brasil: capital ecológico, uso e conservação**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

REIS, Naurinete Fernandes Inácio. MARCOS, Valeria de. MOREIRA, Edma Silva. Transamazônica, Guerrilha do Araguaia e luta pela terra: a ocupação territorial no Sudeste do Pará durante a ditadura civil-militar. **Cadernos do CEOM**, Chapecó (SC), v. 34, n. 55, p. 175-189, Dez/2021.

RIBEIRO, Marília Andrés. Bené Fonteles: um artista em defesa do “inteiro ambiente”. **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v. 20, n.2, p. 164-169, jul./dez. 2013.

ROJAS, Carlos Antônio Aguirres. **A historiografia no século XX: história e historiografia entre 1849 e... 2025?** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

SALOMÉ, Consuelo. **A imagem in absentia na escultura de Joseph Beuys**. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.

SANTOS, Ilton Ribeiro dos. **As transformações do panorama artístico de Belém: 1960 e as**

repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco. COSTA, Eduardo Augusto. **Cultura visual e História.** São Paulo: Alameda, 2016.

SILVA, Dário Benedito Rodrigues Nonato da. **Os Donos de São Benedito Convenções e rebeldias na luta entre o catolicismo tradicional e devocional na cultura de Bragança, século XX.** Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

SILVA, Denyson Rodrigo Corrêa. **Delimitação da bacia hidrográfica do rio caeté , nordeste do Pará.** Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Oceanografia) – Faculdade de Oceanografia, Instituto de Geociências, Universidade Federal do Pará, Belém, 2010. Disponível em: <http://bdm.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1834>. Acesso em: 15 fev. 2024.

SILVA, Luciana Bosco e. **Instalação: espaço e tempo.** Tese (Doutorado em Artes) – Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012, 240f.

SILVA, Rosana Gonçalves da. Nas águas do “ativismo”: conectar pessoas em um banho de sentido. *In.*: GUIMARAES, L. Rego, L. (orgs). Ações políticas de/para enfrentamentos, resistências e recriações [recurso eletrônico]: **Anais do XXVIII Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil [e] VI Congresso Internacional dos Arte/Educadores.** Brasília, DF, 2018. ISSN : 2525-880X, p. 311-325.

SILVA, Rosana Gonçalves da. **O papel da sensibilidade e das linguagens poéticas nos processos formativos em educação ambiental: uma ciranda multicolor.** Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

SOBRAL, Armando Sampaio. **Escritos sobre a gravura contemporânea em Belém.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

SOBRAL, Divino. Centro e borda, que território é este? *In.*: **23º SALÃO ANAPOLINO DE ARTE.** Catálogo Prêmio Curadoria. Anápolis: Galeria Antônio Sibasolly, 2018.

SOUZA, Frank Pavan de. AZEVEDO, José Paulo Soares. Panorama das lagoas urbanas no Rio de Janeiro: aspectos relevantes na gestão das Lagoas Rodrigo de Freitas, Araruama e Complexo Lagunar de Jacarepaguá. **Eng Sanit Ambient.** v.25, n.1, jan/fev, 2020, p. 197-204. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-41522020147571>. Acesso em: 25 de mar. 2024.

STOCO, Sávio Luis. COSTA, Dóris Karoline Rocha da. PICANÇO NETO, Ival de Andrade. **Movimento Artistas Pela Natureza: “ativismo” e causas ambientalistas e indígenas no Brasil (1980-).** Disponível em:

<<https://www.sbs2021.sbsociologia.com.br/arquivo/downloadpublic?q=YTToyOntzOjY6InBhcmFtcyI7czozNToiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUiFVSVZPIjtzOjQ6IjQ1MTkiO30iO3M6MT0iaCI7czozMjoiODk3YWNIzjVmMzM5ZDk2ODFhZGQ0MjdlZjYzNzY0YTMiO30%3D>>. Acesso em: 12 ago 2022.

STOCO, Sávio Luis. MANESCHY, Orlando Franco. Poética do trauma na intervenção Iluminação da jararaca: uma reverência aos mortos (2002) de Bernadete Andrade. **Estúdio, Artistas sobre outras Obras**, v. 12, n. 36, outubro–dezembro, 2021. Disponível em: <http://estudio.belasartes.ulisboa.pt/E_v12_iss36.pdf>. Acesso em: 24 de mar. 2024.

TOLENTINO, Thaís Aparecida Domenes. A superação formal em A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar, de Oduvaldo Vianna Filho e o teatro político dos anos 1960. **Revista do Seta**, v. 9 (2019): XXIV Seminários de Teses em Andamento. Disponível em: <<https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/6382>>. Acesso em: 06 de mai. 2024.

URBAN, Teresa. **Missão (quase) impossível: Aventuras e desventuras do movimento ambientalista no Brasil**. São Paulo: Peirópolis, 2001.

VAHIA, Liz. 38 anos depois dos 7000 carvalhos de Joseph Beuys. In.: NABAIS, Catarina Pombo (org.). **Processos Criativos nas Ciências e nas Artes. A Questão da Participação Pública**. Porto: Companhia das Artes, 2021.

VALDIVIESO, Mercedes. La apropiación simbólica del espacio público a través del artivismo: las movilizaciones en defensa de la sanidad pública en Madrid. **Scripta Nova**, Barcelona, v. 18, n° 493 (11), p. 01-27, nov. 2014. Disponível em: <[La apropiación simbólica del espacio público a través del artivismo. Las movilizaciones en defensa de la sanidad pública en Madrid | Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales \(ub.edu\)](#)>. Acesso em 08 jun. 2023.

VALENTE, Agnus. FREIXADA, Fábio. Objetos Imaturos, de Rubem Grilo: Subjetividade e abertura – o requinte do humor, da crítica e da poesia no desvio da função do objeto e da linguagem. **Rebento**, São Paulo, n. 8, p. 244-278, jun. 2018.

VIEIRA, Jennyfer Silva. HENKES, Jairo Afonso. Uma análise nos impactos ambientais causados na Lagoa da Conceição pelo despejo de efluentes. **Revista gest. sust. ambient.**, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 309 - 337, out.2013/ mar., 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.19177/rgsa.v2e22013309-337>. Acesso: 24 de mar. 2024.

VIEIRA, Teresa de Jesus Batista. **Artivismo Estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural**. Dissertação (Mestrado em Arte Multimédia) – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Porto, 2007, 130 p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. Vol. 2. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM BENÉ FONTELES SOBRE *ENCONTRO DAS ÁGUAS I E II*

FONTELES, Bené. **Entrevista concedida a Dóris Karoline Rocha da Costa**. Online, janeiro, 2024.

P: Em nossa pesquisa no cozinheiro do tempo, Encontro das águas I e II aparecem no contexto do Movimento artistas pela Natureza, você poderia falar um pouco sobre o contexto dessas obras em relação ao movimento, seu teor colaborativo e propositivo?

R: *no ensaio Arte e Cidadania de Maria de Fatima há referência a estes Encontros, não tenho o livro aqui e então fica difícil. O encontro não é uma obra minha, mas um evento dos MAPN.*

P: Uma questão que vale para ambas as obras, Encontro das águas I e II: elas têm algum tipo de diálogo com obras hegemônicas que também visavam esse *encontro* de águas? Como por exemplo as ânforas do Museu Paulista. Se sim, de que forma buscavam se diferenciar ou distanciar na sua percepção?

R: *não há nenhuma ligação com as ânforas.*

Encontro das águas I (1998)

P: Encontro das águas I é uma obra ainda pouco explorada na bibliografia, levantamos informações em Cozinheiro do tempo e em Água e cooperação, por isso gostaríamos que você descrevesse um pouco sobre o processo de criação e execução desta obra, algo se modificou com relação ao projeto inicial? Como foi a articulação para a criação dessa obra, como teve a ideia, como escolheu e entrou em contato com os artistas, como foi planejada a estrutura, como foi decidido o local para instalar a obra e/ou se foi a convite para determinados espaços.

R: *há um folder feito especialmente para esta obra que reúne vários artistas que fizeram obras para esta estrutura da instalação que criei, mas a obra é coletiva do MAPN. O que está no livro Água e Cooperação, é muito parecido com o referido folder.*

P: Além disso, você poderia falar um pouco mais sobre como os artistas reagiram criativamente a proposta, se houve necessidade de condução. Quais ajustes no meio do caminho, como você observou o resultado obtido a partir da proposição inicial?

R: *não houve necessidade de condução nas propostas coletivas que fiz como coordenador do movimento, e foram muitas, sempre acatei os resultados fossem quais fossem mesmo que não me identificasse com as soluções estéticas ou conceituais. Eu fiz uma provocação e recebi sempre uma de volta.*

P: Considerando a sua trajetória em arte e ativismo, de que forma você situaria ou relacionaria este trabalho?

R: *uma das mais desafiantes e instigantes nas formas que foram montadas as duas versões uma ao redor da lagoa no centro de João Pessoa e depois no Museu Nacional em Brasília.*

P: Encontramos nas pesquisas, especialmente no livro *Água e cooperação*, que *Encontro das águas I* foi exposto em uma lagoa no centro de João Pessoa – PB, é possível precisar que lago foi este? Em algum outro momento a obra foi instalada em outro(s) lugar(es)?

R: *no Museu Nacional da República e no Jardim Botânico de Brasília.*

P: Em relação ainda a execução de *Encontro das águas I*, você poderia falar sobre como se deu a escolha do local onde a obra foi instalada? Pois nos chama atenção ter sido instalada em um espaço aberto, ela teve alguma relação específica com este local?

R: *a primeira vez em João Pessoa por ser à beira da lagoa que é um lugar muito popular no centro da cidade e para chamar atenção da questão da água na Paraíba que é rara e maltratada no sentido urbano e rara no sentido rural.*

P: Uma informação que não encontramos sobre a primeira edição de *Encontro das águas*, foram os nomes de todos os artistas que participaram, uma vez nos textos de *Cozinheiro do tempo*, são mencionados Marlene Almeida, José Rufino, Alice Vinagre, Mario Simões, Fabiano Gonper, Murilo Campelo, Sandoval Fagundes entre *outros*. Há como sabermos quais seriam os demais artistas? Ou foram apenas estes?

R: *há mais e quando foi a Brasília entraram muito mais artistas da cidade e outros estados que estão citados e ilustrados no livro *Água e cooperação*.*

P: No livro *Cozinheiro do tempo* tem algumas imagens de *Encontro das águas I* sendo instalada no capítulo de Maria de Fátima Costa. Teríamos como ter acesso? Existem outras imagens além daquelas?

R: *só tenho essas imagens e no Museu Nacional de Brasília tenho as do folder, mas só em maio posso te enviar.*

P: Gostaríamos de te ouvir falar um pouco sobre a relação dessa obra com o lançamento do CD *H2O Benta*. Você tem esse CD? Qual era o conteúdo?

R: *tudo é a questão da água sempre prioridade para o movimento de artistas. Você pode encontrar este disco no meu canal no Youtube.*

P: Enquanto levantávamos as informações sobre Encontro das águas I nos perguntamos muito por que a obra se constituiu naquele formato prismático, poderia nos indicar qual a intenção poética e/ou prática por trás da escolha deste formato? É referência a alguma coisa?

R: *a escolha foi por questão de solução expográfica mesmo de como se firmar no solo etc. Não por simbolismo. Mas a questão do cano que transporta a água era primordial que fosse este material leve e barato e adequado ao tema.*

P: Em relação a constituição material deste trabalho ainda, no livro Água e cooperação, a instalação foi descrita como móvel. É por que ela poderia ser movida dali ou por que sua estrutura se movimentava de alguma forma? Seria possível também nos indicar, ainda que aproximadamente a dimensão daquela estrutura? Pelas fotos presentes no Cozinheiro do tempo, impressiona a sua altura e nos parece algo relevante a destacar.

R: *ela não é móvel, mas desmontável facilmente. Pela quantidade de obras e artistas que tinha, não poderia ser de outra tamanho.*

P: Quanto tempo Encontro das águas I ficou exposta na lagoa no centro de João Pessoa? Houve a realização de alguma ação durante o tempo de exposição?

R: *muito mais de um mês e houve várias ações dos artistas locais para denunciar a poluição e raridade da água e como as águas vinham de importantes nascentes no Estado da Paraíba, também se fazia bem divulgar que elas precisavam ser protegidas e preservadas.*

P: Outra coisa que ficou marcada neste primeiro levantamento foi imaginar a ocorrência deste trabalho em um espaço público extramuros, imaginando uma provável vulnerabilidade da estrutura e dos objetos individuais criados pelos artistas, seja pelas intempéries da natureza, seja pela curiosidade e intervenção humana. Em relação a isto, você teve conhecimento de uma possível interação e intervenção do público com a obra e seus objetos individuais? Na época teve algum feedback do público sobre a instalação? Houve em algum momento uma intervenção negativa?

R: *não houve uma interação do público porque isso também não estava incluso na proposta, mas não nos importaria que houvesse. Como houve muita mídia de imprensa a população ficou sabendo da obra e como a beira da lagoa é lugar público de lazer muita gente se deparou com aquele objeto estranho e quis saber o que era e havia uma a proposta impressa fazendo parte da obra.*

P: Encontro das águas é uma obra que me despertou muita curiosidade, principalmente em sua primeira edição, a qual não tem tantos registros escritos e fotográficos disponíveis, portanto, se você pudesse fazer alguma descrição que nos permita visualizar melhor a obra seria ótimo, detalhes como os objetos dos artistas, de que forma se organizou uma expografia desses objetos dentro da estrutura etc.

R: *cada artista recebeu uma quantidade de água das nascentes e desenvolveu uma forma de guardar ou usar o conteúdo com uma série de soluções estéticas muito inusitadas e hoje até uma artista que usou a água para fazer tinta com pigmentos nas falésias do Cabo Branco em João Pessoa. A maioria utilizou a água como elemento da obra posta em vasilhames etc.*

P: Você acha que alguém que participou dessa intervenção possa dar mais informações? Se sim, quem?

R: *poderia ser uma série de artistas participantes como Marlene Almeida, Fabiano Gonper na Paraíba.*

Encontro das águas II (2013)

P: Sabemos que Encontro das águas II é uma reedição, você poderia falar um pouco sobre os motivos de resgatar este *encontro das águas*? Queríamos ouvir a sua percepção de como essa nova instalação se afasta e se aproxima da primeira.

R: *quando reeditamos em Brasília por convite de uma ONG dedicada as questões da água, achamos que era necessário e urgente colocar a questão em pauta que não cessou até hoje agora pelas questões prementes das mudanças climáticas.*

P: Considerando a sua trajetória em arte e ativismo, de que forma você situaria ou relacionaria este trabalho? Do mesmo modo, qual a relação dele com o Movimento Artistas Pela Natureza?

R: *tão importante como muitos desde o começo dos anos de 1980 como a proibição da caça das baleias, a criação do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães e a preservação do rio São Francisco que acho foram nossos trabalhos mais importante junto a campanha Pelo respeito aos direitos indígenas.*

P: Para além de todas as informações que já levantamos, gostaríamos que pessoalmente você falasse um pouco sobre o processo de criação e execução de Encontro das águas II, como foi a articulação para a criação dessa obra, como teve a ideia, como escolheu e entrou em contato com os artistas, como foi planejada a estrutura, como foi decidido o local para instalar a obra e/ou se foi a convite para determinados espaços.

R: *a estrutura que foi feita pela CAESB a companhia de águas de Brasília foi feita de cano de metal pois eles não utilizavam PVC. A ocasião era um momento muito propicio no país para se discutir a questão do direito público a água quando há tempos se pensa na privatização por grandes empresas que querem seu monopólio e compram muitas reservas pelo país. Escolhi vários artistas afins em locais estratégicos de todas as regiões do país pois em João Pessoa eram só artistas locais. O Museu Nacional é o museu mais visitado pelo povo mesmo da cidade e junto a rodoviária do plano piloto.*

P: Você poderia falar um pouco mais sobre como os artistas reagiram criativamente a proposta, se houve necessidade de condução. Quais ajustes no meio do caminho, como você observou o resultado obtido a partir da proposição inicial?

R: *não houve necessidade de condução nas propostas coletivas que fiz como coordenador do movimento, e foram muitas, sempre acatei os resultados fossem quais fossem mesmo que não me identificasse com as soluções estéticas ou conceituais. Eu fiz uma provocação e recebi sempre uma de volta.*

P: Para Encontro das águas II, nossas fontes foram o Cozinheiro do tempo, tanto o texto de Maria de Fátima Costa, quanto seu próprio texto de trajetória; além dele o livro Água e cooperação; e notícias de divulgação da obra que levantamos *online*. Dentre este material de circulação, encontramos em flyers de divulgação no qual seu nome é destacado como curador desta obra, existe algum motivo específico para isto? Ocorreu essa opção por um papel mais de curadoria e menos de artista? Como se deu a sua participação nesse lugar misto de curador/artista?

R: *o trabalho é coletivo e eu estava como coordenador do MAPN e como curador pois esse era também o meu papel. Mas não uma proposta de um artista com uma obra que agrega outras de vários artistas afins.*

P: No livro Água e cooperação há muitas imagens da instalação Encontro das águas II no que acreditamos ser o Museu da República em Brasília. Você confirma ter sido nesse local?

R: sim.

P: Caso a pergunta anterior seja positiva, encontramos também um flyer anunciando a obra no Jardim Botânico do DF em um ambiente externo. Você confirma essa informação? Seria possível descrever essa obra nesse local extramuros? Existem registros fotográficos ou videográficos?

R: *no J. Botânico foi montada dentro do espaço expositivo deles para vários eventos e com a mesma estrutura e artistas.*

P: Quanto tempo ela ficou exposta no Museu e no Jardim Botânico (caso realmente tenha ocorrido ambas as ocasiões)? Além desses dois locais, ainda foi exposta em outro(s)?

R: *acho que mais de um mês em cada local e depois em mais nenhum.*

P: Você saberia dizer quais as dimensões da estrutura? Novamente impressiona pelas imagens a proporção da obra, principalmente se levarmos em consideração o tamanho dos objetos individuais e sua quantidade.

R: *não tinham menos de 5 metros de altura pelo mesmo de largura.*

P: Existe uma diferença entre uma obra exposta na rua (Encontro das águas I) e uma exposta em um espaço institucional (Encontro das águas II), logo imaginamos que há, também, uma diferença no modo em que a obra é recepcionada pelo público. Você tem conhecimento sobre a interação do público com a obra e seus objetos individuais, e se houve diferenças e/ou semelhanças em relação a primeira?

R: *acho que mudou muito do aberto em João Pessoa para o fechado no museu em Brasília. Mas para mim todos dois locais foram muito favoráveis as nossas intenções e propostas.*

P: Você acha que alguém que participou dessa intervenção possa dar mais informações? Se sim, quem?

R: *já faz tanto tempo que não me lembro. 70 anos é fogo!*

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM BENÉ FONTELES SOBRE SUA TRAJETÓRIA E SOBRE O MAPN

FONTELES, Bené. **Entrevista concedida a Dóris Karoline Rocha da Costa**. Online, janeiro, 2024.

Sobre ativismo:

Porque tem um equívoco aí ou da minha parte ou da sua com relação a quem criou esse termo. Porque, segundo eu sei, fui eu e 92, na ECO-92. Porque eu fui relator da Carta dos artistas aos habitantes. Nós tivemos uma atuação muito forte antes em Brasília no evento que reuniu 100 artistas e intelectuais do mundo, em Brasília, né, de todos os continentes. Depois fomos para atuar lá na ECO-92, que a gente tinha um circo, que armaram... de alta tecnologia e de tudo mais, para os artistas se encontrarem. Eu trabalhei dessa carta que foi editada, impressa milhares de cópias como cartaz, frente e verso e é que o termo é usado pela primeira vez. Artivismo. Juntando o artista com o ativista, né? Então aí eu posso te mostrar essa carta que ela está aqui. Impressa. E aí ela foi feita num é um cartaz mesmo, na gráfica. Naquela época não tinha essa coisa de internet, então, a gente tinha que imprimir e distribuir.

Qual a relação com Bragança?

E aí é isso. Bom, quanto a Bragança, eu saí de lá com 6 anos e eu só fui voltar, se eu não me engano, lá para visitar...é 1980, e...Para rever a história toda que eu precisava ter essa conexão, né? É... com as minhas raízes, né? Ali, o Rio Caetés e tudo mais. E a minha... Ainda existe um resto de família lá, um tio, sobrinhos e tudo que minha avó tinha morrido há muitos anos, né? Então meu pai saiu de lá eu tinha 6 anos, foi 59. É, e aí foi... voltamos para o Ceará, então, é que ele tinha saído do Ceará, final dos anos 40, e ido para lá conhecer a mãe dele, que não conhecia a mãe dele. E com 4 filhos ele já tinha. E aí ele trabalhou no Banco do Brasil. É como um funcionário muito... muito humilde, né? Ele começou a vida dele lá. Ele era um homem de muito pouco recurso. Então a minha história, eu queria ver tudo isso. Queria ver a casa da minha avó, a casa onde eu nasci, que era em frente... E eu recordava da cidade que eu contava para o meu pai. Eu ainda sabia do coreto, né? Sabia da Igrejinha de São Benedito. Eu sabia do mercado, da rua das Palmeiras, em frente ao Rio. Eu tinha uma Geografia de 6 anos, até os 6 anos, que eu contava para o meu pai, ele ficava admirado! Eu fui lá nos lugares quando eu voltei e para mim eu estava na mesma onda, entendeu? Fiquei sempre com Bragança na memória e no coração, né? Porque é um lugar de onde eu saí. Saí, né? Fui batizado a coisa toda

de ter o nome do Santo padroeiro da cidade, porque eu quase morri quando eu nasci. Aí minha mãe fez uma promessa que se sobrevivesse, botava o nome do Santo da cidade. Eu fui batizado na igreja e tal, então eu tenho essa coisa atávica. Eu fiz mais umas 2 vezes, mas eu não tinha como fazer coisas lá, a não ser uma visita junto com a minha irmã, que morava em Peixe-Boi, né? E que a minha segunda irmã mais velha que ajudou a nos criar, enquanto a gente morou aí no Pará, ela ficou aí, a minha família foi embora com os outros filhos, 5 filhos. E ela ficou e se casou, né? Meu pai se casou de novo, com uma paraense, porque minha mãe morreu eu tinha 2 anos. Então eu tinha tudo isso, é... na minha memória, na história. E aí quando foi... eu tive um encontro muito forte, quando fui fazer o filme que ele deu o nome de cozinheiro do tempo, filme do André Luiz de Oliveira, e que eu entro na igreja para pagar a promessa da minha mãe, que quando eu tinha 8 anos, ela disse que eu iria vestir a roupa da Marujada. E para pagar a promessa de eu ter sobrevivido. Só que aí ela morreu e eu não, não fui pagar a promessa e eu resolvi pagar a promessa dela. Era acho que era em 2008, porque o cineasta me levou até lá, dos 5 estados, que a gente foi, um que eu escolhi, foi ter ido Bragança, e a gente arranjar que abrissem a igreja, porque era poucos 2 ou 3 dias que ficamos lá eu entrar com a roupa que eu fiz, recriando a coisa da Marujada, unindo as a roupa das mulheres com a dos homens, né? E, aí entrar na igreja e cantar uma música de São Benedito, um hino, uma espécie feita pelos compositores da pavulagem, né? E aí eu cantei, chorei lá no altar, o negócio é todo, foi muito forte e aí isso foi filmado. Porque eu disse para ele que se não desse certo a filmagem, tecnicamente não adiantava, que eu não ia fazer de novo, porque eu ia pagar a promessa, eu ia fazer, não era atuação de ator, de performance, não. Eu ia entrar na igreja, fazer aquilo e se ele não filmasse, não prestasse, dançou, entendeu? Porque a minha irmã também ficou muito emocionada, porque ela sabia que a minha mãe estava lá também. E feliz por eu ter pagado a promessa. Então eu tenho essa... essa coisa com a, com a cidade, com o Rio, navegamos pelo Rio Caetés, né? Porque isso era muito importante para mim, porque nasci ali na beira dele, na beira desse Rio. É como diz a música "onde eu nasci, passa o Rio que corre no igual sem fim", né? Que o Gil fez com Caetano. E a Bethânia gravou tão bem. Então é isso. Tem todas essas coisas que estão dentro de mim e que a gente não existe assim essa raiz, né? O Pará significa muito pra mim.

Quando eu estou em Belém, vou pro Ver-o-Peso. Eu choro na beira daquilo tudo. Os barcos. Aquele Rio batendo Guamá. Nossa mãe, eu sinto aquela força do povo, né? Porque é povo Belém. Só Salvador tem essa coisa do povo, dessa comida de rua. E por isso que gosto tanto de Salvador, porque me lembra essa coisa que Belém tem com tacacá, com açaí, com a

comida toda, daí com aquela feira... Fora do ver o peso, né? Aquela grande feira permanente, com aqueles cheiros todos, né? Aquele Rio que eu tomei banho nos rios que correm para o Rio Guamá, lá, jogado no meio do Rio, passeio de barco e tal, de amigos e aquilo tudo me... Até em Brasília, quando eu tomo tacacá e açaí é como se entrasse um *pendrive*, sabe? Dentro de mim. É... e aí formatava tudo aquilo, que eu, que eu tomava o tacacá desde criança em Bragança, açaí e tal. E lá, inclusive, quando eu tomei o tacacá atrás da Igreja de São Benedito, foi uma das maiores coisas, mais loucas que me aconteceu, que eu sou louco por tacacá, ainda mais tomado na minha Terra. E a lembrança da criança que tomou esse tacacá. Então é, é isso! Eu não, eu não sei, eu não existo sem isso. E com meu outro polo, que é o Ceará, porque eu tive um a minha infância, o resto da minha infância, adolescência, parte da Juventude, né? E depois fui morar na Bahia. Então, a Bahia tem uma coisa fortíssima, Salvador comigo e Mato Grosso, que eu vivi nos anos 80. Tudo isso formou a pessoa que eu sou. Né desses lugares, Brasília, um pouco de São Paulo. Que é a coisa da arte, do reconhecimento da cultura e da arte que São Paulo tem. Eu sou tudo isso, né? Essa onda, mas sem as raízes paraenses, cearenses e a coisa da baiana. Da Bahia que eu fui conhecer a coisa negra, né, porque já tinha coisa indígena do Pará. Ceará tem uma herança indígena fortíssima. E não tanto quanto Pará, logicamente, né? Mas tem, porque a maior parte dos municípios tem nome indígena, comida, tapioca, todas aquelas coisas de acessórios para se fazer comida e tudo. É, é muito indígena no Ceará, inclusive o nome Ceará é o nome indígena, né? Que é S-I- A-R-A Siara, não é com c. Que que lembra? É, é um pássaro, né? Então. É muita história. E fundamenta porque sem fundamentos a gente não é nada, sem raiz, a gente não é nada. Mas eu fiz muitas coisas em Belém, né? Porque eu passei a fazer isso a partir dos anos, é, de 1980, porque eu fui levado por uma pessoa e que me pôs na Galeria dele depois, no Museu de Arte, em Belém, da Universidade Federal, muitas histórias, oficinas que eu dei, então fiz muitas histórias durante anos em Belém e gostaria até de voltar, né? De fazer mais, fiquei, felizmente, não.... nunca mais eu fui, né? Mas isso daí, o que a gente tem dentro, tempo e espaço, não... não existe.

Sobre o início da carreira

Não, não, não foi. Jornalismo, não. Primeiro não é. Primeiro fui poeta, porque a gente tem que ser poeta, escrevendo e transgredindo as aulas do professor de português, matemática etc., porque não tinha muito a ver comigo. Eu deixei estudar na quarta série. Não sei nem se você sabe o que é isso, mas eu deixei de estudar em 70, 1970. Aí eu já fui ser artista, 71 eu já comecei a expor como artista visual, no salão universitário que eu fui ajudar a organizar. Nunca tinha montado exposição na minha vida, quando eu aprendi já parecia que eu já montava há...

então aí, aí eu... a pessoa que organizava esse salão universitário, que coordenava a coordenação de cultura da Universidade Federal do Ceará, ele perguntou se eu fazia alguma coisa, eu disse que fazia umas obras, né, com restos de coisas com luz, com som etc., etc. etc. Aí eu levei o trabalho e participou e foi, foi o grande destaque da exposição. Porque, na verdade, era só alunos universitários e eu era o único que não era e tinha um trabalho que parecia, que... a crítica lá e tal, para ele era... Era coisa significativa e então aquilo me fez acreditar que eu podia continuar fazendo aquilo, sem nem muita consciência se era artista ou não. Mas aí fui firmando isso. Aí começou as exposições no salão nacional, em Fortaleza e tudo. Só 72 é que eu fui escrever em jornal. Eu fiz a minha primeira matéria com Luís Gonzaga, tinha uma amiga que tinha uma página no jornal, no Tribuna do Ceará e ela era do grupo do pessoal do Ceará, dos compositores e tal casada com uma dessas pessoas. E aí ela deixou a página comigo. Ela casou e deixou o jornalismo cultural. E aí eu continuei fazendo essa página durante alguns anos, aí fui morar na Bahia. Em 75, eu fiquei de 72 a 75 escrevendo, fazendo essa página. Então é... Aí, focando vários artistas etc., escrevendo sobre eles, mas não crítica. Eu nunca pretendi fazer essa coisa de crítica de arte, porque eu sou sempre o artista que vê o trabalho do outro. A minha primeira curadoria foi de 75. Foi de um artista que estava muito esquecido lá no Ceará, que é o Zenon Barreto. E aí eu fui montar uma sala especial dele no salão de abril, que eu estava fazendo a curadoria do salão geral. E aí eu comecei a dar visibilidade ao outro e aprender com o trabalho do outro. Começou a ser a minha história muito forte, armar as exposições e as curadorias, que naquela época não chamava de curadoria, era organização, era... Era um organizador de salões de exposições e que geralmente eram os críticos de arte que faziam, né? Ou uma pessoa do ativismo cultural, do local, né, que organizava isso e tal. Então eu passei a ser essa pessoa. Eu, quando fui morar na Bahia, eu fui fazer uma exposição no instituto Goethe, no instituto cultural Brasil Alemanha. Só minha mesmo. E aí o diretor me contratou para ser assessor cultural do ICBA, que era esse instituto. Era a casa alemã em Salvador, né? E de línguas e cultura etc. e tal. E aí eu fiquei como assessor 3 anos e cada ano eu fiz uma exposição. E essas exposições formataram muito o meu senso político, ecológico, de ativista. Ali eu montei exposições também, sobre A situação do espaço urbano da cidade de São Salvador, foi a primeira exposição sobre ecologia humana que aconteceu inclusive no Brasil, já com videoarte já com etc. Então foi muito importante essa exposição para minha formação, de compreender a cidade antes de fazer um ativismo com relação às questões de natureza, vamos dizer, de rio, de florestas e tal, foi compreender como a cidade estava sendo delapidada na sua qualidade de ser, de mobilidade, de poluição sonora, de especulação imobiliária. É da situação que vivia, um povo em alagados, nas favelas, é... sendo levantada por arquitetos, por artistas, por urbanistas, cartonistas

jornalistas. Já editei 10 factos e jornais contando essa situação de Salvador que são proféticas porque se tornaram o que é Salvador hoje. Eu estou falando de 76. Essa exposição Situação do espaço urbano da cidade de São Salvador então, ela teve uma Marco assim na cidade, é, com relação de discutir isso e dar um exemplo para outros lugares, é, do Brasil pela primeira vez que se trazia para discutir esse tipo de coisa que a cidade se tornariam cada vez mais... Vai entrar em falência, como entraram hoje.

Importante essa coisa do Beuys, porque eu conheci primeiro o que escreveu o Beuys, Joseph Beuys, do que a obra dele, que eu só fui conhecer mesmo nos anos 80. Aí e ele tinha lançado o "Manifesto para uma alternativa global" [*Conclamação para uma alternativa global*], isso é... Né? E que continuava essa coisa que eu já fazia, de certa forma desde através do instituto Goethe, né? Através do ICBA em Salvador. Então eu acho que a minha, a minha consciência ecológica de artista, quando leu o "manifesto por uma alternativa global" que, imagine, antes da globalização e tudo Beuys já pensava essa história, no sentido de que poderia acontecer coisas não muito boas, né? Com a humanidade. E aí ele já tinha alternativas, né? Para uma... para o que iria acontecer. Então eu acho assim que é a Bahia, muito importante nesses anos que eu passo até 78, de 75 a 78, para esse trabalho de arte, de ativismo que eu só vou ter uma consciência completa quando a gente no... lança na ECO-92, que é criado esse termo, né? Que acredito que fui eu, pelo menos no Brasil, porque nem sabia de que existia no exterior. Segundo você está falando, não sei que ano você pesquisou isso que surgiu lá, mas a gente sempre foi pioneiro de muita coisa aqui, e eles pegam crédito danado lá das coisas que a gente fez de música, de artes visuais e tudo. Imagina quando os Estados Unidos conhece a Lygia Clark e Hélio Oiticica, eles ficam pirados. Quem mais aí... Os Mutantes. Trabalho do Caetano, do Gil etc. e tal, da Tropicália, já era vanguarda naquela época no mundo. Né? E aí? E aí? É isso que quase sempre acontece. Porque tinha uma Galeria de arte que eu cheguei a expor lá, em 74, chamada "Galeria Gauguin", e que era uma Americana que tinha essa Galeria e ela projetava muitas imagens de artistas americanos. E também da arte europeia. E... mas aí, o que eu tenho de ter ouvido Caetano Veloso em 67, "Alegria, Alegria", que mudou muito a minha cabeça... é, ouvindo-o. O tropicalismo que eu vejo depois. Em 70, eu entro em contato com a coisa da música do Woodstock, do festival de Woodstock e Bob Dylan, os Beatles que eu já ouvia desde os anos 60, que meu irmão tocava muito em casa. Então essa coisa da música me tocou muito na formação de artista. Eu ouvia muita música porque a minha família já ouvia muita música em casa, de música brasileira. Eu tinha um professor de história que levava os alunos para a casa dele para colocar a música, música... música brasileira, Noel Rosa, Nelson Gonçalves e o

samba-canção etc. etc. Araci de Almeida e isso daí, o mundo da música, e quando eu ouço Caetano, é quando eu ouço também Roberto Carlos, muito jovem, "que tudo mais vai pro inferno". Era muito transgressivo isso. Era com uma "Alegria, Alegria". Era como as coisas que vem depois, dos festivais da Record, não é? É, principalmente de 67, que é um marco, né? Da divisão, a inovação na música brasileira que rompe com várias coisas. Então, essa coisa que eu vou ter consciência das artes visuais, é um pouco adiante, é... E a influência do Beuys, ela só vem mesmo em 79. Por causa do manifesto dele, porque, como artista, eu vim conhecer nos anos 80, inclusive vi na Bienal de São Paulo, porque em 73 eu já estava dentro da Bienal de São Paulo. Eu estava. Eu participei da Bienal, eu era muito jovem, eu tinha 20 anos, então eu vi várias coisas na Bienal de São Paulo em 73, que me impressionaram muitíssimo, né? Porque acho que muitos artistas brasileiros tiveram uma experiência de inspiração e de influência a partir da Bienal, ainda mais que eu estava lá dentro participando. Participei de 75, 77 e assim várias até 2016. Então... É São Paulo é que me dá isso, é... o mundo das galerias, dos museus. Quando em 72 eu entro dentro do MASP e vejo aquele acervo maravilhoso, que eu vejo Degas, Van Gogh, que eu tanto sonhava de ver ao vivo, né? Gauguin... Aquilo me dá uma história fortíssima! De ver a bailarina de Degas, que era... Fiquei contornando-a emocionadíssimo, de ver aquilo, é... e aquele mundo que vinha do século 19 e que também entrava no MASP, na arte Moderna e contemporânea, né? Que já se fazia exposições, lógico, lá há muito tempo, de arte contemporânea. Então. E aí eu conheci em 73 o Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea. Essa pessoa foi importantíssima, mostrei meu trabalho para ele e ele começou a me convidar para exposições, a "Jovem arte contemporânea", que era importantíssima em 74, e várias outras que ele organiza nos anos 70. E que aí nessas exposições é que surgiram os artistas do Rio de Janeiro e São Paulo, porque havia uma cisão desde o concretismo e do neoconcretismo, entre São Paulo e Rio, mas ele uniu de novo aquilo, do pessoal de arte experimental, que era Cildo Meirelles, que era Carlos Zilio e tantos outros. Antônio Manuel lá do Rio, com o povo de São Paulo, que era Regina Vater, é... não Regina Vater do Rio ainda. Aí, né? A Regina Silveira, era Júlio Plaza. E tantos outros que... Leon Ferrari, né? Que morava, o argentino que morava em São Paulo. E que ali, nessas exposições que o Walter Zanini organizava, de arte experimental, e que eu tive a sorte de estar no meio e aprender muito sobre, também, arte conceitual, arte... a arte postal que a gente começou a fazer em 74, com Paulo Brusque e tanta gente. Então eu estava no meio dessa história. E desenvolvendo meu trabalho de música também, porque a música eu já eu já... Compunha já tinha um tempo, né? Desde 1970 para 71. E aí fiz shows na Bahia, 76, etc. Fortaleza... eu nunca deixei de compor. Aí 83 eu gravei meu primeiro disco, que o Belchior produziu e que o próprio disco tinha... Tinha o

encarte, a capa, que já que já era uma obra, né? Em si, era uma obra. Agora, ele saiu reeditado em vinil recentemente. Então eles conservaram bem essa ideia da coisa do meu trabalho como artista gráfico, né? Com que eu comecei a fazer projeto gráfico em 72 diagramando a minha página no jornal "Tribuna do Ceará", entendeu? Porque era muito ruim a diagramação do pessoal lá e aí eu fui colando tudo ali, porque antigamente era tudo colado, não tinha computador. Era com cola de sapateiro que você botava todo aquele letreiro, todo aqueles textos e as imagens né, que eram reticuladas e tudo feito lá. Depois fazer o fotolito, que aí já tinha, naquela época, surgido a coisa do fotolito. Porque antigamente não, não era isso, né? Era jornal feito todo de chapa, né? Linotipo etc. e tal. Que eu ainda peguei, ainda fiz um catálogo numa exposição minha em 74, na imprensa oficial de Fortaleza, no Ceará com linotipo, você não sabe o que que é isso! É uma coisa quase Gutenberg! Então é... eu passei dessa coisa toda até chegar o computador, né? Que eu demorei muito a chegar, que eu não queria. Mas eu passei por essa pra essas histórias todas, porque eu fiz muitos cartazes, folder, livros como artista gráfico, fiz muita coisa. Meu trabalho e de outros tantos, né? Que aí tem a parte do escritor, né? Do editor de livros, porque já são 17 autorais, e outros livros de pessoas, histórias que eu trabalhei, que eu adoro essa parte de editorial. Então, então tem essa coisa aí da influência, essas coisas vêm daí. Da música de artistas que me marcaram, é... profundamente. Quando eu conheço Hélio Oiticica, é... Bispo do Rosário, Lygia Clark e Amélia Toledo. Que foi quem eu convivi muito, com a Amélia. Eu ia muito ficar hospedado na casa dela nos anos 70. Lá em Santa Teresa, não só de artes visuais, mas da cozinha dela. Aprendi muito a cozinhar. Ela é vegetariana. Eu o filho dela Aroldo Toledo, que é muito bom artista. Então a gente fez muita história. Eu a levei para Salvador quando estava no ICBA pra ela fazer... com exposição e oficinas lá, essa é a mulher que eu acho uma das grandes artistas, juntos com... Com a Lygia Clark, é... É, são 3 artistas que eu tenho maior admiração e respeito. É Amélia Toledo. Precisa todo mundo saber dessa mulher porque é incrível o trabalho dela. Ela tem muito a ver comigo, né? Ela, eu posso dizer que ela me influenciou e me inspirou que eu não gosto da palavra muito influência, não, eu gosto mais da inspiração que uma pessoa pode fazer a outra e o que é que eu faço para os artistas que sempre me dizem que é importante a minha inspiração para eles, né? Que eu sou referência aí de jovens artistas? Eu nem sabia que era. Um dia desse a Rosana... há um tempo atrás, a Rosana Paulino disse "você foi a primeira referência que eu tive quando eu te via, quando eu era estagiária do Mac, que nem artista eu era e você me influenciou muito". Aí eu disse, "nossa, nunca imaginei uma coisa dessa!" Eu a acho uma grande artista e assim vão outros que você nem sabe que você inspirou, que você... que é muito mais legal você ouvir isso de um artista que... Que, inclusive, alguns dias eu passei a fazer arte por causa do seu trabalho. Isso é melhor

do que qualquer crítica de que qualquer curador falando do seu trabalho, qualquer elogio, porque você provocou alguém a criar. Incentiva a ser o que eu sou. É isso, é já ter ouvido de vários artistas isso. E nas minhas oficinas muita gente começar a fazer coisas, né? Que não, que não fazia ou que é que nunca nem pensou, porque eu também trabalhava com educadores e pessoas que não eram só artista que ia para as oficinas, que foram muitas pelo Brasil, né? Então é isso.

Relação da poética com a espiritualidade

A arte não existe sem a espiritualidade. A arte, a ciência, consciência, né? Espiritualidade é uma coisa só. Eu acho que é isso que a unicidade. É o que os aborígenes da Austrália falam de unicidade divina, mas ela é divina e humana ao mesmo tempo, porque, para mim, eu não separo o divino do humano, profano, do sagrado etc. e tal. Então, essa espiritualidade ela está intrincada no meu trabalho desde o começo de tudo, principalmente quando, em 77, eu lanço "Antes arte do que tarde". Quando esse lema, é... e que não separa mais a vida da arte, eu faço esse manifesto, né? Para lançar na exposição do ICBA em 77, que acontece a exposição na área expositiva mesmo e tem uma parte octogonal do instituto que eu monto o ritual e faço um trabalho no chão, nas paredes, no teto... então, que é esse ritual acontece no dia 7/07/77. É o ritual "Antes arte do que tarde", que tem comida, que tem a coisa que eu faço, que já mistura a umbanda com candomblé, a coisa indígena, a coisa afro habita tudo. É eu dizendo assim: eu sou isso aí. Nesse ritual que foi por isso, inclusive, nessas fotos desse ritual de 77, que os curadores da Bienal de 2016, da 32ª viram essas fotos, me convidaram por causa desse ritual, porque ninguém fazia. Não é só isso, o que eu levantava ali de coisas, que a Bienal da incerteza viva queria levantar dentro da sua curadoria. E eles botaram essas fotos do Milton, é... Agora, eu não tô lembrado, eu acho que é Milton Dias, dentro do catálogo da Bienal e não o meu trabalho da "Ocatopera terreiro" que só vai aparecer no livro dos "Dias de estudos" da Bienal, dentro do texto do Ailton Krenak, que eu escolhi para estar ali. Então é, é essa história... É importante porque eu... Eu nasço, na verdade, com consciência como artista nessa exposição e com esse manifesto de não separação mais da vida e da arte, de que espiritualidade fazia totalmente.... E foi uma coisa muito corajosa da minha parte de colocar comida, os pães, as tortas que eu fazia escrito "Antes arte do que tarde" cada uma, é...

E aí aquela coisa toda no chão etc., com Búzios, com flechas com instrumentos indígenas e coisas e papel artesanal que foi enviada por um artista de arte postal lá de Firenze, na Itália. Então era tudo muito... muito ali, casando com a história e aí eu me colocando com a

minha história do que era a proposta minha até hoje. Entendeu? Então, esse livro " Antes arte: arte, consciência, espiritualidade", é... Que eu lancei o primeiro volume, agora em março o segundo, ele com meus ensaios visuais e textuais... ele sintetiza justamente isso tudo que você está perguntando aí, eu não sei se eu te mandei o primeiro volume, que tem um ensaio... Começa com o ensaio do Mário Cravo Neto, fotográfico e vai as coisas que eu escrevo, o artista, o poeta, xamã, que é o primeiro ensaio etc. e tal. Aí eu tenho consciência também, é... porque, como eu nasço dentro de uma coisa... do rompimento com o catolicismo, que era a minha família, e em 71 eu estou dentro de um terreiro de umbanda... Aí eu conheço os orixás, conheço a linha do Oriente, os cabocos, os indígenas que desciam dentro do terreiro e tal. E aí eu vou para Bahia conhecer o candomblé mesmo, né? Lá, que é isso que eu queria muito de ir para lá, por causa disso, eu vou fazer essa história e ao mesmo tempo, eu conheço a coisa do Oriente por causa de George Harrison, por causa de Ravi Shankar, por causa de Krishna, que era um amigo meu que lia o Bhagavad Gita e que me introduziu por causa do George Harrison que ele Ouvira muito dos Beatles, né? E tal... Yogananda, eu conheço essa esses mestres espirituais orientais. Começo a conhecer aí. Então, tudo se junta, não há... Não há choque entre o pessoal da umbanda, do candomblé e os mestres do Oriente, entendeu? Tudo é uma coisa só, em busca da unicidade divina e humana em busca dessa espiritualidade, é... dessa arte total, que não... que eu coloquei muito bem para mim mesmo, não sei para os outros na "Ocatapeiraterreiro", no meu trabalho da Bienal, com as interações que eu fiz com o público, né? Uma semana de cada mês da Bienal, foi 4 meses, e... de tudo que eu coloquei lá dentro, ali está o resumo de tudo. Eu ainda cantava todo domingo. Quando acabava a semana, de terça a domingo, eu fazia o recital, eu tinha, aí tinha tudo ali, os rituais, os diálogos artivistas, né, a música, tudo. Eu conseguia ali sintetizar que, depois, que se acabou tudo., eu disse assim "eu posso desencarnar, porque eu já fiz aquilo que eu queria sintetizar, que eu queria fazer. Eu fiz o catálogo virtual, né? da Bienal, que coloca esse trabalho na Bienal, da Ocatapera, que emocionou muita gente, inclusive... O curador, os 2 curadores e o curador, que também escreveu um texto para o Jochen Volz para esse catálogo e eles diziam, disse para mim no último dia do trabalho, da Oca, na última sessão lá, que eu tinha feito com aquele trabalho tudo aquilo que eles pretendiam com a com a Bienal, o trabalho daquela Bienal. Então isso eu fiquei muito feliz de ter sintetizado, ter sido leal a eles, não ter traído aquilo que eles pensavam, de uma intenção maravilhosa, de ter reunido artistas incríveis. Não é que não tinha só um pensamento esteticista, mas humanista, ecológico etc. e tal. E é por isso que eu estava naquela bienal que eu nem estava mais entusiasmado, para... ainda mais para fazer cubo branco, né? Cubo branco não dá mais para mim. Expor dentro de cubo branco não dá. Por isso que eu propus, essa coisa dessa oca louca, tapera, terreiro que já reunia todas as

coisas e muitas das coisas que são desprezadas pelos próprios curadores, entendeu? Em termos da cultura brasileira e desprezadas, principalmente, por esse fundamentalismo, né, religioso, que naquela época já era forte. Então eu afrontei modernismo, com a arquitetura do Niemeyer, né, tendo uma coisa... botar uma Ocataperaterreiro dentro da arquitetura modernista, né? Do Niemeyer. E também a coisa cultural de São Paulo, que tem um lado bem elitista, né? Bem americano, europeu e tudo..., mas eu sou um transgressor, né? E também se eu não for isso, não tem sentido. É isso. Preparou agora para a última Bienal que tem coisas muito transgressivas, né? Até parecidas, de certa forma, certa essência com que eu fiz, porque talvez não fosse possível antes dessa quebra e na outra, ainda foi mais ou menos isso. Agora, nessa, esses curadores, eles abriram uma história mais pra várias etnias artísticas, né? E artistas negros, indígenas. E tudo que a Bienal do Paulo Myada e do outro cara começou a fazer isso, a levar os originários, né? Os indígenas para dentro da Bienal, né? Como Jaider, como a Daiara e com outros, né? Denílson... Então, porque eu, inclusive inspirei o Paulo Myada a convidar eles, porque eu fui consultor dessa Bienal secretamente, entendeu? Porque ele nem queria que as pessoas soubessem que eu estava por trás, por causa do curador chefe, porque ele era curador adjunto... e aí porque não era tão expressivo o curador é... Jacob não era, mas o Paulo sempre teve... teve ideias muito incríveis, nós temos uma grande amizade, uma grande sintonia com relação a várias coisas, tanto que ele fez no Museu das origens, agora do Mário Pedrosa. Duas exposições, né? Dois lugares em São Paulo que ele retoma a história, é... e ele é incrível. Esse cara acho que é o curador mais importante que nós temos. Muito jovem e já com a cabeça, é... incrível, de várias coisas que já fez, né? Que já fez muitas. É o Paulo Myada... esse livro que eu te mandei... Do Antes Arte, volume 1, a apresentação é dele. Ele escreveu muito bem. Essa agora... Esse segundo volume é a Júlia Rebouças, que foi co-curadora dessa Bienal que eu participei, ela que foi me convidar e tudo, e me convenceu mesmo que eu podia fazer o que eu quisesse. É não só ela que proporcionou isso, mas o Jochen Volz, que era o curador chefe, que é uma pessoa extraordinária, hoje... é, há muitos anos, está dirigindo a Pinacoteca de São Paulo, né? E ela agora é a curadora do Inhotim. Já desde o ano passado, já tem mais de 1 ano. Então acho que isso. É muito ela, ela é uma grande figura. Então é isso!

Ditadura e início da carreira

Olha, não teve assim uma coisa... a única coisa que, como eu admirava muito Caetano, ele estava no exílio, então isso.... Em 71 eu fico eu fui cantar num programa. convidado. Lá na TV Ceará, na Ceará. E aí eu fui cantar a música que eu fiz para o Caetano. Aí eles ouviram, a censura federal, e eu fui chamado, porque não podia cantar música em homenagem a Caetano,

que Caetano era persona não grata, estava no exílio, né? Com o Gil e tal. E aí eles... Mas só que eu era muito jovem e eles viram que eles não... Eu tinha nem 18 anos. Eu tinha 17 anos. Acho que foi 70, e aí... Mas aí eles começaram a dizer que eu só podia ter letras para cantar e etc., se eu levasse as letras para censura. E, aí eles lerem, fazer aquele carimbo deles lá, o vetado ou livre, etc. e tal como todos os artistas passaram, não era fácil tudo isso, porque também... eu não peguei a coisa nos anos 60. Braba, né? De 68 do AI 5 e tudo, porque... Isso ainda era, era muito jovem, né? Então, não tinha uma coisa... não era estudante universitário e nem nunca entrei para a universidade. Mas eu logicamente tinha que usar as mesmas metáforas que se usava nas composições dos grandes artistas e no meu trabalho visual da arte postal e tudo o que circulava muito só entre nós etc., porque não podia mostrar aquilo publicamente. É as exposições de arte postal só começaram a acontecer um pouco depois, e a situação da ditadura não era tão... Era tão forte, mas eu fazia coisas muito... Fortes politicamente. Inclusive, fui essas colagens de 73 que eu fazia, essas coisas que o Walter Zanini viu em São Paulo, no Museu de Arte Contemporânea, e começou a me convidar para fazer participar das exposições. E o que eu vou mostrar? Elas grandes etc. e tal, nas exposições do ICBA e como em Salvador e como o ICBA era um território alemão, oficialmente uma embaixada é... Você não pode invadir uma embaixada porque é um território de cada país. Então, o instituto Goethe era uma coisa que nós da cultura, em Salvador de dança, de teatro, de cinema, de artes visuais etc., fotografia. Podia ter um espaço mais desafiante, mas é que eles não poderiam interferir. A polícia federal entrar assim e fazer histórias... era mais respeitado. Poder eles podiam tudo, mas era uma coisa que eles teria, a embaixada da Alemanha, protestado oficialmente e tal porque eu estavam invadindo o espaço deles, espaço democrático, inclusive desse, então... Essa coisa eu... Eu poeticamente, né? Metaforicamente, eu soube, é... driblar como maravilhosamente souberam muitos compositores. E assim mesmo ainda foram vetados, né? Tantas letras censuradas etc. e obras, né?

De arte também. Teve o salão da Bahia em 68... Foi todo proibido. Não teve o salão, o salão vai não, o salão de arte Moderna, coisa assim. A era bienal da Bahia. Desculpa. A bienal da Bahia foi toda proibida. Toda! todas as obras e eram bem Fortes com relação a isso, chegou nem a inaugurar. A polícia entrou e proibiu, não teve. Eles fizeram essa coisa muitos anos depois, é... Há muitos anos, já no ano 2000, numa bienal da Bahia, para rememorar essa história do que aconteceu. Em vários lugares da cidade é, inclusive, é... é essa coisa da proibição e redimensionando ela numa coisa contemporânea, né?

Então a gente comeu o pão que o diabo amassou. Mas eu nunca fui torturado, nunca tive na prisão nessa, nessas coisas não... Então, eu não tenho isso, né? Felizmente, né? Então... Mas dei a minha contribuição. Logicamente que a gente passou por cada coisa, porque tinha gente, amiga, né? Sendo torturada, morta etc. e tal... E isso refletiu no nosso trabalho. Não tinha como não refletir. Meio que já nasce o seu trabalho com arte visual e com a música meio que. De certa forma, né, porque estava em meio àquela loucura.

E, também tem a seguinte coisa, eu descobri já nós anos 70, que política também tinha a questão ecológica... E aí já estavam tanto discutindo isso de uma forma partidária, ou etc., com tudo aquilo que foi movimento político nos anos 70, que alguém precisava, e "alguems" precisava, discutir num outro prisma da questão política, que não era mais só essa questão da política como a gente conhece, né? E que foi muito forte dos anos 60 para 70 e até a anistia etc. e tal. Então aí eu fui entrando pela veia política e poética, né? Até fiz um poema, política versus poética, né? Que você pode assistir essa história num vídeo do Instituto Moreira Salles no meu canal no YouTube. Se botar o canal do YouTube, tem esse vídeo e esse poema em que eu discuto isso e dou uma outra dimensão a isso, eu acho importante, de você ler esse... Está lá. E, também... senão eu dou um jeito de mandar para você. Então é uma outra colocação dessa questão da... Da política e poética e ética, né? A ética está embutida na palavra poética, né? Estética, né? Então, como usar a estética de forma ética? E fazer essa... coisa política de uma forma poética, porque se não fica uma coisa panfletária, demagógica. Que eu fui chamado a atenção, inclusive uma exposição que eu fiz na Funarte 1980, pelo grande Frederico Moraes. Ele foi ver a exposição, escreveu no jornal que eu tomasse cuidado para que eu não me tornasse um artista demagógico e panfletário. Isso foi muito importante para mim porque eu tava muito... Porque eu estava muito na onda, né? Da passagem dos anos 79 para 80, esses 2 anos, é... Discutindo essas, entendeu? de... De ecologia, a coisa política da destruição ambiental que estava mais forte e outras das questões de censura e de tudo daquele momento ali, né? mas eu... Não pensei que eu estava fazendo uma coisa tão clara, mas ele chamou atenção e eu comecei a ter cuidado porque eu fiz um cartaz da greve, greve dos Estivadores do Porto de Santos, que foi proibido esse cartaz de colocar na rua, era o cartaz da exposição. Mas o pessoal pegou esse cartaz, saiu pregando por toda parte, em vários lugares, amanheceu os cartazes tudo pregado, com cola... Que era a bandeira do Brasil estilizada com as fotos dos Estivadores de Santos é... carregando sacos e tudo e tal, e tem trabalho assim no acervo do... O Museu de Arte Moderna... De São Paulo. Meu trabalho vários.... São vários trabalhos que temos em relação a isso, inclusive da greve. Esse da greve virou um cartaz como eu te falei. Então, e... Eram 2 cartazes e outro era a

questão da indústria brasileira acabando com a paisagem de Minas Gerais. Minando as Minas... as Montanhas de Minas. Destruindo é... esse é o outro cartaz que eu fiz para essa exposição. Com 2 pontos: a questão do trabalho mal remunerado da coisa do estivador e de outros operários no Brasil, né? E a coisa da indústria brasileira acabando com a paisagem, né, de Itabira e de tantos lugares que o Carlos Dumont de Andrade também denunciou no poema dele, "Minas não tem mais". Então eu estava antenado com isso, a poesia de Drummond com essa onda toda aí de muitas outras coisas assim...

Sobre Cuiabá/MT e o Movimento Artistas Pela Natureza

Mato Grosso é fundamental, depois da Bahia, que eu já falei bastante, na questão de ter essa consciência ecológica numa prática muito profunda, porque quando a gente chega lá, não tem movimento ecológico nenhum, nenhuma associação, nada. A gente criou isso tudo, criou não só a "Associação Mato grossense de Ecologia", para defender o Rio Cuiabá, Chapada dos Guimarães, criar o "Parque Nacional", que foi nós que criamos. Redigimos a lei, inclusive, da criação do parque. A gente fez as empresas das cachoeiras e rios etc., que inclusive eu faço essa história de jogar o lixo da Chapada de volta para a cidade, na praça pública principal... Porque eu sempre botava na frente da minha casa 2, 3 sacos de lixo de 100 litros aí um dia eu decidi que aqueles 3 sacos não iriam mais para frente da minha casa. Aí eu passei pela "TV Centro América", que eu coordenava um convênio cultural entre ela, que é da Globo, né? E a universidade, que eu era diretor do "Museu da Universidade Federal". Aí disse para eles, amanhã eu vou jogar esse lixo na Praça da República. Se vocês quiserem ir lá... eles não só foram como comunicaram para os jornais e aos outros canais, de que eles foram muito incríveis com isso, não quiseram só exclusividade. E aí eu... Despejei o lixo, falei. 3 anos eu fiz isso e já nos outros anos aí, as associações de bairros e as outras associações também de várias áreas da cidade. Chegou aí até o prefeito que era o Dante de Oliveira, foi... no terceiro ano, ela era prefeito de Cuiabá. Inclusive, foi governador e tal. Então ele apoiou muito e ele conseguiu que se criasse o "Parque Estadual da Chapadas Guimarães", complementando a área federal, que o presidente era o Sarney e não deu a área que a gente queria, total que a gente queria, que era 80.000 hectares, só deu um pouco mais de 40 e aí a gente conseguiu a outra parte com a parte estadual. Então essa luta foi muito ferrenha. E eu fui muito perseguido. É... o governador da época, muito reacionário, pediu demissão, que o reitor da universidade me demitisse como diretor do museu e ele disse que não, nem pelo cadáver dele, nem o chefe de gabinete, que era muito meu amigo, que eu seria demitido. Mas aí, quando ele foi embora, reelegeu o irmão, que era pior do que ele, eu fui embora em 89 de Mato Grosso para São Paulo, tinha muita coisa para

fazer lá, já estava fazendo toda em a década de 80. Eu sempre tive uma história que o São Paulo, a partir de 73. É sempre a minha segunda cidade. Que eu faço muita coisa até hoje. Então é aí, Mato Grosso é uma universidade para mim dentro da história da Chapada dos Guimarães, em termos de espaço de ateliê livre e a céu aberto no meu trabalho porque está claro, isso. E o Pantanal também. Eu passo aí. E tem uma história com o Pantanal. Isso a música vem junto porque eu faço o disco "Por amor a Mato Grosso", e que é músicas que eu componho no Pantanal, na Chapada, em Cuiabá e faço uma agitação cultural muito forte em Cuiabá em termos de curadorias, de exposições e tudo, não só no museu da universidade, como na "Fundação Cultural", na "Casa de Cultura de Cuiabá". Então, e aí a comunicação começa porque eu organizo uma exposição chamada "Artistas pela natureza", mas não era movimento ainda. Isso é em 86. Aí eu entrei em contato com muitos artistas brasileiros pra gente fazer uma movimentação pra salvar o Pantanal, o Rio Cuiabá e a Chapada dos Guimarães, onde todas as nascentes do Pantanal se originam e caem dentro do Rio Cuiabá, pra formar o Pantanal de Mato Grosso, né? E de Mato Grosso do Sul... é importantíssima Chapada, repleto de nascentes. E aí eles aderem. Grandes artistas! Aí resolvemos criar porque isso a comunicação era por telefone mesmo, era por correio e tudo, é... parece que era uma coisa telepática! Não tinha internet. Não tinha internet, mas tinha telepatia! Coisa assim e hoje é impossível de acontecer. E aí eles mandavam obras de arte tudo. Montei essa exposição de muitos artistas, 150 se eu não me engano. Depois aí foi até 500, quando a gente lança o "Movimento Nacional de Artistas pela Natureza", que ainda tinha esse nacional, que aí a Sheila Leiner, que era curadora da Bienal de 88 e ela convida para lançar o movimento lá dentro, o cartaz, que era frente e verso, com o nome de todos os artistas, as galerias, os museus, das publicações de arte e aí a coisa vai pro mundo, como... com o manifesto movimento atrás do cartaz, o nome dessas instituições, desses artistas e tal. E aí a coisa, é... no mundo, na verdade, não existia movimento como esse de artistas lugar nenhum. Nós criamos no Brasil e nasceu em Mato Grosso. E, aí foi muito bonita a atitude dos artistas, muito solidária. Nossa, mãe! Foi muito forte. Então, e ela nunca teve filiação, nenhuma fichinha de inscrição, nunca teve coisa de internet quando passou a ter, nunca a gente ficou alardeando, mas a gente criou esse parque, a gente conseguiu com as baleias não fossem mais caçadas no Brasil, é? acabou com a com essa história, foi uma vitória e uma luta de muitos anos, né? Conseguiu muita... criamos a campanha pelo respeito aos direitos indígenas, que foi a primeira voz fora do movimento indígena que surgiu nos anos 80, né? A gente trabalhando junto com Ailton Krenak e outras lideranças, Davi Yanomami etc. e tal. Então, os artistas tiveram um papel muito importante com relação à questão indígena, porque eles não tinham voz nenhuma e a gente trabalhou muito para que a carta magna, né? De 88

tivesse muitos direitos dos indígenas reconhecidos, né? Quando se criou essa campanha pelo respeito aos direitos indígenas, queria dizer pela demarcação das terras, pelos direitos autorais das músicas deles, da iconografia deles, que era tudo explorada... Até teve, artista que eu não vou dizer o nome, que pegou uma música e disse que era só dele. E gravou no disco dele, esse artista famosíssimo. É muito triste. Então, outras, coisas que aconteceram. Mas aí a coisa mudou de figura em 88 começou, né? Porque o genocídio continua até hoje. Então, e...E muitos artistas, por causa de nós, aderiram como Milton Nascimento fez o "Txai", o disco, que ele viajou com os índios pela Amazônia. Depois ele os levou para os concertos dele nos Estados Unidos, na Europa e denunciou a questão junto com Ailton Krenak, com o Davi Yanomami, que nem eram conhecidos ainda, isso eu estou falando de 91. Eu fiz inclusive um ritual a convite do Ayrton Krenak na embaixada dos povos da floresta, que ele criou, pro Milton lançar o disco "Txai", que é esse disco que ele faz com essa questão indígena depois da viagem dele pela Amazônia. Então tem muitas histórias. Em Mato Grosso me desperta uma coisa que eu digo assim "lá eu fiz o meu doutorado!", "Meu pós-doutorado". Porque na verdade eu fiz um mestrado no Ceará, na Bahia, outro... pós-mestrado. Doutorado em Mato Grosso e aí foi... os 29 anos em Brasília, foi pós, pós, pós-doutorado. Porque Brasília foi importantíssima, foi fundamental, e nós levamos o "Movimento Artistas pela Natureza" para Brasília, para junto da UNB, para junto da UNESCO, Ministério do meio ambiente, que foram interessantes, principalmente no governo Lula, né? E a Marina lá etc. e tal, então... Brasília foi um lugar estratégico como o coração do Brasil para o movimento ter uma atuação, é... muito forte lá, foi muito... Aí a gente criou a reserva de Biosfera, junto com a UNESCO do cerrado, né? A "Campanha nacional da preservação do Cerrado" foi lançada por nós em 91, porque tinha um secretário de cultura, que era o Washington Novaes, grande figura, e que abarcou isso com os artistas, com os ecologistas etc., educadores de Brasília. Então, Brasília é um outro lugar, mas Mato Grosso dá a base toda, porque nós criamos a "União dos seres de Cerrado" também lá em Mato Grosso. Os índios, junto com os artistas, fizeram a "União dos seres do Cerrado", a primeira história de defesa do Cerrado, que é um bioma massacrado naquela época e ninguém falava. Era simplesmente a última Fronteira agrícola. Aí nós criamos esse manifesto. Editamos em folder, começamos a divulgar, assinado por todas as associações, ambientalistas etc. É... esse folder e esse documento que depois reeditado em Brasília, em 91, na Semana do Meio Ambiente, ao lançar essa "Campanha nacional pelo Cerrado", com shows de artistas que a gente levou, Ney Matogrosso, Luli e Lucina, tanta gente... E criamos também a "União dos guardiões de nascentes", em Brasília, que as nascentes eram muito importante, muito desrespeitadas. Continuam ainda, mas a gente lançou esse negócio. Levamos muitos artistas lá para fazer shows e tudo. E

manifestações nas nascentes? Ah, é muita coisa! Né? muita coisa muito que a gente fez e que ecoou, e que... hoje a gente não precisa fazer mais, sabe? Porque naquela época não tinha nem Greenpeace, nem tinha SOS Mata Atlântica. Não tinha, é... WWF, não tinha as ONGs, as grandes ONGs e tal. Era nós falando como artista, né? Intelectuais que também se juntam etc. e artistas de várias áreas, né, que não era só das artes visuais, mas da música e etc. e etc. Então aí o Gil faz a "Fundação onda azul" para a defesa das águas já inspirado no nosso trabalho. Nós fazemos muita coisa junto, né? O Gil vai a Mato Grosso quando eu estou lá ainda para reforçar, ele, Lucélia Santos, Ney Mato Grosso, Tetê Espindola, Almir Sater... Vixe, muita gente! Então, tem muita... tem muita onda! Que Mato Grosso dá para mim. É... a coisa de uma arte orgânica e de natureza, a coisa das pedras, as coisas dos... de tudo que está lá na Chapada dos Guimarães, das madeiras, dos musgos, da essência daquela mágica de lá, da história de lá em que eu me sinto um só, sou índio, sou tudo, né? Sou água, sou pedra, sou madeira, sou árvore, sou pássaros, sou tudo. Então, lá, é... que essa espiritualidade profunda entre arte e natureza vai acontecer, né? E eu tive que romper com isso por questões políticas também, mas porque eu já estava muito natureza demais e precisava colocar lá em São Paulo, levar para as pessoas. E eu faço uma grande exposição no MASP, 90, ali no primeiro andar, para levar tudo isso e passar o mês dentro da exposição, todas as horas da exposição, para levar isso para o povo de São Paulo, que foi a exposição mais importante que eu fiz na minha vida individual foi essa em que eu pude ficar todas as horas, fazer rituais, fazer os recitais. E montar a exposição, criar dentro do próprio espaço. Não, levei coisa pronta. Cheguei lá, levei 250 objetos e fui montando os trabalhos as vitrines, as coisas. O palco que eu cantava projetava o audiovisual, a natureza do artista sobre o trabalho na Chapada dos Guimarães, todo sábado e domingo, com muita gente e tal, tive um apoio enorme do MASP. Foi uma coisa incrível. Isso está tudo no cozinheiro do tempo, o ensaio de um fotógrafo muito bom que ele fez sobre essa exposição, texto do [Pietro Maria] Bardi, que ele escreveu sobre essa exposição, do Jorge Coli, é bem documentado esse trabalho dessa exposição, que é um marco na minha vida.

É onde, onde a espiritualidade e a arte está totalmente casada, que ela vai acontecer de novo, com muita força na Ocatapeiraterreiro. E de certa forma, numa exposição que eu faço na Estação Pinacoteca... para inaugurar a Estação Pinacoteca da Pinacoteca de São Paulo, em 2004. Então, essas 3 exposições são marcos importantíssimos de definir essa coisa que em 77 começou com a exposição lá no ICBA, que lança "Antes arte do que tarde". São marcos! da minha onda como cidadão-artista. O serviço que eu tenho que prestar à sociedade, um trabalho é que vem de tudo. Então, o Mato Grosso, ele me deu substância. É o que Rubem Valentim

chamava de substrato poético para fazer o que eu sou, e devo muito a minha ex-companheira, porque na verdade ela me levou para lá com minhas 2 filhas. E aí ela foi ser professora da universidade e aí eu não podia deixar elas e achei muito estranho ter que sair de São Paulo, porque eu tava muito bem lá, passando um tempo lá... Mas lá... quando eu vi aquilo tudo e o movimento de pessoas que estavam chegando para... de fora até, e as pessoas que já estavam lá, muito interessada pela egrégora exatamente naquilo que eu já vinha fazendo e no que eu podia fazer. Então é, era como se fosse abelha no mel, sabe, da coisa assim, "TUM!" Aí tudo expandiu. É, eu comecei a conhecer as pedras da Chapada dos Guimarães. Comecei a montar em cima da outra no jardim da casa onde eu morava pra proteger a casa. Eu viajava muito para São Paulo e aí as esculturas foram se expandindo, as ex-culturas, porque na verdade eu nunca achei que aquilo era arte. Não acho até hoje. Eu acho que é... isso. Eu acho que é a coisa muito antiga. Muitos povos fizeram, de amontoar pedras que eu só estava cumprindo essa tradição, né? E nunca vendi nenhuma. Nunca, nunca. Só em uma exposição elas participaram. Que foi no MAM de São Paulo, um Panorama, que uma diretora viu e me convidou porque ela falou "o astral do museu está péssimo". E aí ela achou que na entrada no "Panorama da arte brasileira", tinha que ter um trabalho meu para transmutar energia do museu. Aí eu pedi permissão às pedras lá no Jardim da minha casa pra elas irem para lá, aí levamos, eu arranjei a terra vermelha no Ibirapuera, terra vermelha. Montei a estrutura. Em seguida desse meu trabalho, eu mantive um grande trabalho do Rubem Valentim, pedi para ele pras esculturas dele ir, para abrir o axé, né? E ela adorou e ele também. Fizemos até um postal que está no Cozinheiro do tempo, dessas primeiras ex-culturas. Então eu dialoguei com o trabalho dele, né? Porque também tinha coisa dele com candomblé e eu, a minha escultura é Xango, que é o orixá das pedras etc. e tal. Elas voltaram, essas pedras, para lá e foram instaladas no Jamacá, na nossa reserva lá, de Vila Silvestre, para transmutar a energia do que aconteceu lá durante todo o Panorama. Fizemos o ritual, esse ritual está no livro Cozinheiro do tempo, tanto a ex-culturas, conta-se direitinho essa história. A minha função, é uma função, como artista, porque chamam eu de xamã, xamã eu não sou não. Tem essa mania, o pessoal, de chamar, mas eu sou mais um pajé. O Ailton Krenak disse que eu sou o pajézinho dele, então, eu devo ser isso mesmo, mais pajé do que... né? Mas eu não, nem digo que eu sou pajé, essas coisas todas é... de xamanismo, de pajelança pessoal é que diz, problema deles. Então eu não sou nada. Esse é que é a coisa. É você nem ser o Bené Fonteles. Tem pessoas que se... não sabem como o cara, "ah, porque Bené Fonteles é uma entidade". Eu sei que ele existe, é... e você está entrevistando ele, mas o melhor dele é o Bené. Porque não é uma personalidade, não é a figura que se tornou e que o mito que se criou, como se cria de qualquer artista que se espera que seja aquilo, e que muitos fundiram a cabeça, que

não aguentaram e se drogaram, né? E morreram muito cedo, como Jimi Hendrix, como Janis Joplin, como Jim Morrison e tantos outros, né? Elis Regina, Cássia Eller, eu citaria muitos. Porque essa coisa de você ser um mito é... você assumiu o mito que criam de você. Olha que loucura. Se cria uma metodologia em torno de você e você se engana e entra nessa mitologia falsa até, do ego, da história, então... O meu trabalho principal com o ser humano é que o ego me sirva. Eu não sirvo ao meu ego, eu não sirvo à Bené Fonteles. Ele me serve para eu ser o que eu sou, que é esse Bené, essa pessoa que não tem sobrenome. Eu não me apresento não, nunca, como Bené Fonteles, só Bené. Aí eu. Às vezes as pessoas dizem "Ah, você não é o Bené Fonteles", aí eu digo "às vezes eu sou". É isso que é... que é a minha história de... A minha história a minha essência e que é essa espiritualidade, né? Logicamente, é você desconstruir essa personalidade, esse mito. Olha, aliás, quem que eu sou? Até para ser isso? Não sou artista... que nunca quis ser muito conhecido, né? Na área de música eu tive muita oportunidade e não... eu não quis, porque isso me levaria a sair de um certo anonimato. E aí, se perder a privacidade. Então sair na rua, e a gente sabe isso aí, graças a Deus! Daí algumas pessoas sabem, mas que precisam saber, por causa dessa inspiração que eu me tornei, é em vários âmbitos, que não é só da arte, né?

E para e para você ganhar muito dinheiro, um artista, é... que isso acontece mais na área da música, né? Porque tem a oportunidade de shows de disco, disso e daquilo, de direitos autorais, então... Mas o artista visual que é muito individualista, porque ele tem que trabalhar sozinho, né? Quando eu estou fazendo música, eu adoro, porque tem os músicos e tudo. Aí a gente, é... se dissolve mais naquele universo etc., menos egocêntrico. Mas acontece que artes visuais só pra artistas que optaram pela coisa do mercado, né? E não é o meu caso, porque eu faço uma arte que trabalha com impermanência, que trabalha com efêmero. Muitas coisas são efêmeras. Impermanentes, né? Os colecionadores, às vezes, "como que esse negócio aí? vai acabar daqui a pouco?" eu disse, "vai, a Mona Lisa também pode acabar", qualquer obra de arte pode ser, é... no nazismo, quantas obras de arte foram perdidas, né? Que não se recuperou até hoje e museus, como Museu de Arte Moderna do Rio, destruiu Torres Garcia, destruiu Rubem Valentim num incêndio... Destruí parte da arte Moderna que estava na exposição chamada "Geometria do sensível". Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, curadoria do Frederico Morais. Então, o que é que é? Tudo é efêmero, tudo é permanente, não? Eu tenho uma coisa com trabalhos que eu fiz sobre a impermanência. Inclusive tá na coleção do Paulo Herkenhoff, ele botou em exposição aí em Belém, é... e aí esse trabalho chama-se impermanência, escrito em plotagem e 2 parênteses, que são uma coisa de fóssil com peixe que quebrou no meio e virou

um parêntese. Entre os parênteses dessa coisa, que pode ser uma coisa de muita duração, que é um fóssil, é, que tem milhares de milhões de anos, está a palavra impermanente, que quando acaba a exposição, junta os 2 fósseis, embala e tira da parede a palavra plotada, e... É isso, a arte é fruto de impermanências. E a gente não pode ficar... ó, a música você canta, toca e pronto, está no ar sim, é... e no seu coração. Ela é uma prova muito grande de impermanência, porque ela não existe como matéria, né? Então eu sou compositor e cantor e faço discos e sei que é assim, entendeu? É uma coisa que você não pode...eu, eu, a minha matéria de poesia é a impermanência também, né? Ao mesmo tempo que o tempo é a minha matéria, que é o que o Carlos Drummond diz. Eu trabalho com a ação do tempo sobre as coisas, mas esse, esse... essas coisas, é... são os desobjetos que não são objetos só. E o que transcende isso. É muito importante que você saiba que eu trabalho com a impermanência e com a transcendência. O que transcende um objeto, o que é mais do que o objeto ou mais do que a intenção artística, é o que transcende ela, né? E que se você não trabalha com a transcendência, você está fazendo somente uma coisa material, e a coisa material não é só o que me interessa. Mas o que transcende isso, a aura que tem isso, né? É importantíssimo porque são o James Joyce no livro "Um retrato do artista quando jovem", ele fala uma coisa que se baseia, no que o São Tomás de Aquino falou, ou é Santo Agostinho? Eu num tô lembrando, acho que é Santo Agostinho. Ele diz que são as 3 qualidades para fazer arte: uma é a integridade que está ligada à ética também. Qual é a ética de cada um, né? Cada artista. Mas tem que ter ética, até no uso das coisas da natureza precisa ter ética, né? Por exemplo, eu sou muito contra utilizar animais vivos para participar dos seus trabalhos ou destruírem eles para fazer as suas obras. Então essa questão ética, a integridade, o artista precisa ser íntegro. Acima da beleza, não importa o conceito de beleza que você tem, o seu conceito de beleza não é o mesmo que o meu, com certeza. E é bom é isso, porque a diversidade é que faz a história. Já que você completa a obra de arte, o artista para mim dá 50%. Os outros 50% é que é as referências culturais, espirituais, políticas econômicas que cada um tem. E aí a terceira coisa que ele coloca... É a radiância. Que é transcendência, é você estar diante de uma obra de arte e ter a capacidade de sentir essa sua transcendência, do que ela emana dali que não é só a coisa material, e diante dela você fazer: Ahhhh! Você ter uma... um espanto! Você tem uma, uns, uma coisa sublime diante de uma música, diante que a gente tem diante de uma obra que você fica, é... instigado e ao mesmo tempo lhe dá uma coisa com você, porque não tem palavras, tudo que disser não é. Porque é imanência. É essa imanência, essa transcendência que uma obra, que a aura que essa obra de arte tem. E que te encanta, que alumbra! E aí o James Joyce diz que sem essas 3 qualidades a arte vira publicidade, propaganda e pornografia. Não erotismo, porque erotismo sempre houve na obra de arte e foi sempre sadia

e que sempre se admitiu dentro dos seus artistas. Caravaggio é um deles e tantos outros, Michelangelo, Leonardo etc. foram eróticos também. Então eu acho que a nudez de Michelangelo na Capela Sistina é o triunfo da carne sobre, talvez o espírito, né? O teto da Capela Sistina é carne. É erotismo. Então, mas assim, ele não fez uma coisa pornográfica. Como grandes outros artistas não fizeram, mas fizeram uma coisa que a arte contemporânea entrou muito nessa propaganda. E os artistas apareceram pelo choque que eles criam nas obras. A falta de ética, inclusive, né? Quando o Daniel Ricci bota um tubarão dentro daquele aquário de vidro... Aquilo ali é pornografia e publicidade, aquilo ali é falta de ética. Vários artistas fazem isso. Então é... Eu estou procurando outra coisa, há muito tempo eu não achei nada, porque a arte ela não tem respostas, ela só tem perguntas. Então vamos seguindo.

Em relação ao surgimento do termo artivismo:

Bom, mas eu também não concordo, porque eu já sei dessa história dele [André Mesquita], é... Cheguei até escrever assim, tipo Facebook e tal sobre isso. Eu acho assim também que é fundamental que você leia a "Carta dos artistas aos habitantes da Terra". Porque as nossas intenções estão muito claras nisso, eu posso te mandar o PDF do meu livro arte... Como é? "Política e poética", "Arte gráfica: política e poética", porque tem a parte final, é só os cartazes e folders e tudo que eu produzi, inclusive com relação ao Movimento Artistas Pela Natureza também. Essa carta é legal que você leia porque lá está esses fundamentos também humanistas, não só ecológicos. É de que se... a "Carta dos artistas aos habitantes da Terra" o que a gente se propõe. é... deixa eu procurar aqui, porque eu vou te mostrar um negócio, para você ver como é que é a onda, tá?

Ó, é esse aqui... E aqui atrás tem a construção da oca pelos indígenas do Xingu para reunir os povos indígenas e aborígenes de todo os continentes que vieram. Ah, várias atividades inclusive do Dalai-lama e atividades artísticas, então... O termo aqui, a qualidade de ser, "temos há muitos anos, nós, ativistas e artistas, que nos chamamos agora sinteticamente de artivistas de vários continentes do planeta, exercitando a nossa consciência cultural e ecológica, colocando em plena idade mídia nossos sentimentos em ações práticas, vivenciando que os ciclos de vida na Terra estão em constante transformação e transmutação. Tomando, por isso, muito cuidado para não sermos mais conservadores do que conservacionistas", e aí vai... "A ECO-92, com todas as falhas de uma conferência mundial, seja nas ações do fórum global, o que decidirem o jogo de cartas marcada dos dirigentes políticos terá uma grande importância que não pode ser minimizada. O resultado do trabalho ativo"... e vai, vai, vai, vai falando todas

as ondas, é... Nós defendemos a qualidade de ser. Propomos sermos inteiros, o "inteiro" ambiente, em lugar do "meio", né? Nada de "meio" ambiente, mas... O ambiente inteiro! E aí é muitas coisas que a gente coloca aqui, né? Então isso é a carta, porque foi feita milhares dessa, porque em cima é assinado aqui pelo Movimento Artistas Pela Natureza, nossa logomarca. E antes a gente fez o projeto Omami.... Com o cartaz com a foto Cláudia Andujar, né? Com a coisa do Davi Yanomami, é... artista e aqui tinha os artistas, 100 artistas de todos os continentes, a programação dos dias, por 8, 6 dias... o texto do Davi Yanomami sobre Omami, porque ele não escreveu, ele ditou, o que era Omami, o deus dele, que ele disse que é um artista, né? Então era isso. E aqui é o cartaz... Do do Movimento Artistas [Pela Natureza] quando ele é lançado, com a xilogravura do Rúbem Grilo, foi lançado na Bienal, e aqui o nome dos artistas, o nosso manifesto, os críticos, museus, galerias que aderiram... E você tocou no assunto do lixo, e aqui tem um cartaz... que era eu jogando lixo. Os recortes de jornais... Depois que saíram sobre esse ato, mas você vai ver tudo isso no.... Do que eu vou mandar do PDF.

ANEXO A – TRADUÇÃO DO ENSAIO *TROJAN HORSES* (LIPPARD, 1984)

Lippard, Lucy R. **Cavalos de Tróia: Arte ativista e Poder.** *In.:* Art after Modernism. Rethinking Representation. Tradução: Dóris K. Rocha da Costa.

[p. 341]

Talvez o Cavalo de Tróia tenha sido a primeira obra de arte ativista. Baseada na subversão, por um lado, e no empoderamento, por outro, a arte ativista opera dentro e fora da fortaleza sitiada que é a alta cultura ou o "mundo da arte". Não é uma nova forma de arte tanto quanto é uma reunião de energias, sugerindo novos caminhos para que os artistas se conectarem com as fontes de energia em suas próprias experiências. Hoje, em 1984, há um senso renovado do poder da cultura de afetar a forma como as pessoas veem o mundo ao seu redor. A arte ativista - às vezes chamada de "movimento pela democracia cultural" - fornece então "uma consciência compartilhada, em desenvolvimento cujo impacto não podemos prever... uma espécie de consenso na prática que, agora, está numa fase de sensibilização e organização"¹.

Dada a natureza evolutiva e pragmática da arte ativista, o que se segue não é tanto uma pesquisa ou história, mas sim, simplesmente, uma tentativa de colocar a arte ativista em relação ao mundo da arte e à organização política. O ensaio está dividido em quatro partes: um argumento a favor da arte ativista; reflexões sobre o poder da arte; algumas das fontes da arte ativista recente; e alguns exemplos de várias estratégias e práticas artísticas de 1980 até o presente. Quero deixar claro que não acho necessário que todos os artistas façam arte ativista (embora eu gostaria de ver todos os artistas – como todos os outros cidadãos – serem politicamente informados e responsáveis). A arte ativista é simplesmente o tema deste ensaio, que também é o assunto da maioria das minhas atividades. Estou tão alegre quanto o próximo tipo de arte a ser suplantado por puro prazer estético e surpresa. Embora eu permaneça parcial diante desta cultura [da arte ativista] que nos leva não ao vale da irreflexão, mas a mover montanhas, eu seria um baita democrata cultural se não gastasse tanto tempo e energia olhando e pensando em todos os outros tipos de arte. Eu só gostaria que o processo fosse nos dois sentidos mais vezes. Muita arte ativista é inovadora e expansiva e o *mainstream* poderia aprender com ela, assim como os ativistas aprendem com o *mainstream*.

[p. 342]

I. Argumento

O movimento pela democracia cultural é uma crítica à homogeneidade da cultura corporativa e dominante, que serve poucos de nós, ao mesmo tempo que afeta a todos nós. Vemos essa cultura derretendo (ou microondulando) as diferenças multirraciais e multiculturais que são a maior força deste país [Estados Unidos da América do Norte] e sua maior esperança de compreensão e comunicação com o resto do mundo antes de destruí-lo. Assim, a arte que reflete a experiência vivida em diferentes círculos eleitorais será diferente. Isso é uma vantagem e uma desvantagem, como as comunidades artísticas negra, latina e asiática sabem bem.

A democracia cultural é um direito, assim como a democracia econômica e política, o direito de fazer e de ser exposto à maior diversidade de expressão. Baseia-se em uma visão das artes como troca comunicativa. Uma verdadeira democracia cultural encorajaria os artistas a falar por si mesmos e por suas comunidades, e daria a todos nós acesso a públicos semelhantes e diferentes de nós mesmos. Aprendemos com Amílcar Cabral que a autoexpressão é um pré-requisito para o autoempoderamento. Isso não significa que todos têm que fazer arte, assim como criar uma população politicamente consciente não significa que todos têm que se tornar políticos. Significa simplesmente que o poder da arte é limitado, a menos que seja entendido no sentido mais amplo e aceito como uma possibilidade por todos. A arte ativista não está confinada a nenhum estilo particular e é provavelmente melhor definida em termos de suas funções, que também abrangem uma ampla extensão. Não se limita, em grande parte, aos meios de arte tradicionais: costuma abandonar molduras e pedestais. É uma arte que alcança e entra. Em graus variados, ocorre simultaneamente no *mainstream* e fora dos contextos artísticos aceitos. Na prática, a arte ativista pode incluir ensino, publicação, radiodifusão, produção cinematográfica ou organização dentro ou fora da comunidade artística. Muitas vezes incorpora muitas mídias diferentes dentro de um único projeto de longo prazo. A maioria dos artistas ativistas está tentando ser sintetizadores, bem como catalisadores; tentando combinar ação social, teoria social e tradição das artes plásticas, em um espírito de multiplicidade e integração, em vez de um espírito de estreitamento de escolhas.

A arte ativista não é apenas "oposicionista", embora geralmente seja crítica em algum sentido. Como arte de contato, muitas vezes é híbrida, produto de diferentes culturas se comunicando entre si. Os artistas ativistas não esperam, digamos, mudar os valores de Ronald Reagan (se é que os tem), mas se opor às suas visões de guerra e desumanismo, fornecendo imagens, metáforas e informações alternativas formadas com humor, ironia, indignação e compaixão, a fim de tornar ouvidas e vistas aquelas vozes e rostos até então invisíveis e impotentes. A arte não é uma vocação pragmática. É claro que a motivação de cada artista é

diferente, mas uma profunda frustração com as funções e saídas limitadas para a arte na cultura ocidental e um sentimento de alienação do público é o motivo pelo qual a maioria de nós se tornou ativista.

Tudo começa com aquele outro idealismo - aquele que nos alimentam nas escolas - sobre a arte ser um "dom" exaltado para a sociedade e os artistas serem solitários, gênios superiores, gritando do alto de suas torres de marfim. No entanto, quando os alunos saem, muitas vezes acham difícil dar seus "dons": alguns conseguem, outros ficam amargos e outros tentam desmitificar o papel da arte e mudar o sistema em que ela opera. Para aqueles que precisam ver resultados imediatos (um grande cheque e/ou fama instantânea), um caminho tão longo é altamente insatisfatório. Mas [p. 343] as recompensas vêm justamente no processo desse engajamento. Artistas ativistas tendem a ver como um diálogo mutuamente estimulante, em vez de como uma lição especializada em beleza ou ideologia vinda de cima para baixo. Não é saudável, porém, chamar esses artistas (condescendente ou admiradores) de "cães de guarda" ou "as consciências do mundo da arte", como se sua presença excluísse a necessidade de responsabilidade geral ou individual.

A arte ativista é, acima de tudo, processual-orientada. Tem que levar em consideração não só os mecanismos formais dentro da própria arte, mas também como ela vai chegar ao seu contexto e público e por quê. Por exemplo, o jantar/organização/performance/eventos midiáticos feministas de Suzanne Lacy culminam em "peças de arte" reconhecíveis, mas na verdade o trabalho real inclui a organização e as oficinas de um ano que levaram a ele, bem como filmes e documentação que podem vir a seguir. Essas considerações levaram a uma abordagem radicalmente diferente do fazer artístico. Táticas, ou estratégias de comunicação e distribuição, entram no processo criativo, assim como atividades geralmente consideradas separadas dele, como trabalhos comunitários, reuniões, design gráfico, cartazes. As contribuições mais impressionantes para a arte ativista atual são aquelas que fornecem não apenas novas imagens e novas formas de comunicação (na tradição vanguardista), mas também se aprofundam e se movem para a própria vida social, por meio de atividades de longo prazo.

Mais alguns exemplos:

- Tim-Rollins, no trabalho contínuo em colaboração com seus alunos do ensino médio com dificuldades de aprendizagem no sul do Bronx, incluindo objetos, bem como enormes

pinturas de colagem, produzidas em sala de aula, mas derivadas das experiências dos alunos com o mundo.

- Mierle Laderman Ukeles, envolvimento de cinco anos com o Departamento de Saneamento da Cidade de Nova York, um projeto que inclui exposições e performances públicas e privadas.

- Trabalho coletivo contínuo da Carnival Knowledge sobre feminismo, direitos reprodutivos e sexualidade, que toma a forma de bazares de rua, exposições e outros eventos públicos.

- O mural ainda em expansão de Judy Baca, A Grande Muralha de Los Angeles, no qual a história dos moradores do Terceiro Mundo da Califórnia é pintada, mas também ensinada aos jovens locais; também incorpora "trabalho social" com gangues de adolescentes locais e fornece apoio econômico em comunidades chicanas sitiadas.

- Cartazes de Loraine Leeson e Peter Dunnts e multipainel inventivo, mudando outdoors de fotomontagem no leste de Londres, que se tornaram não apenas parte da paisagem local, mas da cena política local, cobrindo o fechamento recente de hospitais, questões habitacionais e trabalhistas e gentrificação.

- Grupos de performance pública, como as Waitresses, Mother Art e Sisters of Survival (SOS) (todas filhas do Edifício da Mulher em Los Angeles) que se concentram em questões específicas, como relações de trabalho, desarmamento nuclear e o machismo inerente à escolha de "filhos ou carreira".

- Na Austrália, Vivienne Binns e Annie Newmarch são "artistas comunitários" profissionais patrocinados pelo governo que mostram em museus obras de arte próprias e colaborativas geradas em bairros rurais e suburbanos. [p. 344] O trabalho de longo prazo de Peter Kennedy sobre a história australiana centra-se no golpe governamental de 11 de novembro de 1975 e toma a forma de elaborados banners bordados e documentários e vídeos. E assim por diante.

Os assuntos e os meios são tão variados que é muito difícil generalizar sobre a arte ativista. O que essas diversas obras compartilham é a maneira como estilo e estética estão profundamente entrelaçados nas estruturas sociais em que operam. Esses artistas geralmente trabalham em séries - não séries autônomas para exibição, mas sequências contínuas de

aprendizagem, comunicação, integração e, em seguida, reaprendendo a partir das respostas do público escolhido. Quando Jerry Kearns, por exemplo, se interessou por estereótipos raciais e sexuais na mídia em 1980, a maneira como ele fez "estudos" para pinturas eventuais foi trabalhar no South Bronx com o Comitê Contra Fort Apache (uma coalizão em toda a cidade que protestava contra as representações racistas e sexistas de negros, hispânicos, e mulheres no filme)² e no Brooklyn com a Frente Unida Negra, depois para organizar um show coletivo itinerante sobre o assunto. Às vezes, o processo vai no sentido contrário: Greg Sholette deixou de fazer um livro de artista sobre a maneira como o Citibank "coloca os bairros para descansar", para trabalhar ativamente na comunidade com o projeto "Not for Sale" da Political Art Documentation/Distribution, contra a gentrificação no Lower East Side de Nova York, enquanto continuava a fazer arte "expositiva" em questões relacionadas.

Duas críticas frequentes à arte ativista são as seguintes: "A arte não pode mudar nada, então se você se preocupa com a política, você deve ser um político em vez de um artista". (Isso joga em conjunto com outro ato chamado "Isto não é arte, é sociologia.") Em seguida, vem "A arte de mudança social torna-se inútil quando cooptada por exposições e vendas dentro do mundo da arte mainstream".

Artistas ativistas não são tão ingênuos quanto seus críticos. Poucos trabalham sob a ilusão de que sua arte mudará o mundo direta ou imediatamente. Rudolf Baranik apontou que a arte pode não ser a melhor ferramenta didática disponível, mas pode ser uma parceira poderosa para o enunciado didático, falando sua própria linguagem (e, aliás, infiltrando-se subversivamente em interstícios onde o didatismo e a retórica não podem passar). Com o aprofundamento e ampliação da prática artística ativista nos Estados Unidos durante os últimos cinco anos, essa parceria está recebendo mais consideração de grupos políticos, bem como do mainstream. Também é fundamental lembrar que o ativismo de base começa em casa. Tendemos a esquecer que a organização dentro da comunidade artística também é "eficaz". Artistas sozinhos não podem mudar o mundo. Nem alguém sozinho. Mas podemos escolher fazer parte do mundo que está mudando. Não há razão para que as artes visuais não sejam capazes de refletir as preocupações sociais de nossos dias tão naturalmente quanto romances, peças de teatro e música.

Quanto à cooptação, quanto mais sofisticados se tornam os artistas ativistas, mais eles são capazes de fazer arte que funcione em vários níveis. Eles podem fazer [p. 345] obras de arte específicas para públicos e situações específicas, ou podem tentar *assobiar e chupar cana ao*

mesmo tempo, com uma obra afetando o público de arte de uma maneira e o público em geral de outra. Tentarão fazê-lo sem sacrificar a complexidade ou a estética e sem serem assimilados e manipulados pela cultura dominante. A arte que não está confinada a um único contexto sob o controle do mercado e do gosto da classe dominante é muito mais difícil de neutralizar. E muitas vezes é bastante eficaz quando visto dentro das próprias cidadelas do poder que critica. Cuidado com os artistas que desnudam seus dons.

Como a arte ativista raramente é ensinada nas escolas, há poucos modelos conhecidos e é importante que os existentes sejam tornados o mais visíveis possível. Por exemplo, a série de fotomontagem colorida de Carole Condé e Karl Beveridge, que fiz após processos colaborativos com metalúrgicos sindicalizados e trabalhadores automotivos no Canadá, oferece ao alto público de arte, arte tecnicamente brilhante e original sobre vidas e questões desconhecidas, enquanto no local de trabalho as mesmas obras são ferramentas de organização, reforçando a solidariedade, bem como contando histórias mutuamente significativas. Tais obras podem não estar à venda, ou podem ser vendidas e ainda permanecer no setor público, na medida em que continuam a existir em outros contextos e são "compradas". E se o establishment privado gosta de possuir espelhos pouco lisonjeiros ou acha que sua propriedade neutraliza o efeito político da obra, eles estão, no entanto, apoiando mais oposição. Dado o capitalismo, não é uma má troca.

II. Poder

O poder da arte é subversivo e não autoritário, encontrando-se em sua conexão da capacidade de fazer com a de ver – e depois em seu poder mostrar aos outros que eles também podem fazer algo com o que veem... e assim por diante. A arte potencialmente poderosa é quase por definição opositora – aquela obra que sai dos canais prescritos e é vista sob uma nova luz. Apesar da imagem pública da arte de impotência ativa e manipulabilidade humilhante, um número crescente de ativistas dentro e fora da esfera cultural está começando a confrontar seu poder potencial. No entanto, a cultura que é potencialmente poderosa não é necessariamente a cultura que aqueles no poder cultural pensam que será ou deve ser poderosa.

O poder é geralmente interpretado como controle - controle sobre as próprias ações e as dos outros. O mito da impotência da cultura decorre de uma incompreensão da base de autoridade e de autenticidade da arte. A arte é sugestiva. Os movimentos que ele inspira

geralmente são emocionais. No mundo da arte, um artista poderoso é aquele cujo nome pode ser usado. Nome, não arte. ("Eu comprei um Starr", como "Eu comprei um pedaço de Starr", perigosamente perto de "Eu comprei Starr."). Ou talvez seja mais correto dizer que o poder do artista está separado do poder do objeto. Uma vez que os objetos de arte tinham poder literal - mágico, poder político - e o artista compartilhava disso porque era necessário para a comunidade. (Quem precisa de artistas hoje? Para quê? Quem decidiu que o objeto de arte teria uma função tão limitada?).

Se o primeiro ingrediente do poder da arte é sua capacidade de comunicar o que é visto - da luz em uma maçã às causas subjacentes da fome mundial (from the light on an apple to the underlying causes of world hunger), o segundo é o controle sobre os contextos sociais e intelectuais em que ela é distribuída e interpretada. O verdadeiro poder da cultura é unir visões individuais e [p. 347] comunitárias, fornecer "exemplos" e "lições objetivas", bem como os prazeres do reconhecimento sensível. Ironicamente, aqueles artistas que tentam transmitir seus significados diretamente são frequentemente acusados de serem propagandistas, e sua acessibilidade é, portanto, limitada àqueles que não têm medo de se posicionar. A capacidade de produzir visões é impotente a menos que esteja conectada a um meio de comunicação e distribuição.

O realismo político é geralmente rotulado como propaganda. No entanto, racismo, sexismo e classismo não são invisíveis nesta sociedade. A questão de porque eles devem ser geralmente invisíveis nas artes visuais ainda é uma batata quente demais para pegar. Por estar tão inserida no contexto, a arte ativista muitas vezes escapa dos críticos de arte que não são nem o público-alvo nem tão conhecedores das questões e lugares quanto os próprios artistas se tornaram. As formas múltiplas e prolongadas também podem ser confusas, porque a inovação no mundo da arte internacional é entendida como marca registrada, estilística e de curto prazo, voltada para o breve período de atenção do mercado. Convencionalmente, os artistas não devem ir tão longe a ponto de provocar mudanças de atitudes; eles devem apenas embelezar, observar e refletir os locais, pontos turísticos e sistemas do *status quo*.

Os artistas têm um tipo de controle sem precedentes sobre sua própria produção, mas a maioria o perde imediatamente na fase de pós-produção. Perdem o controle não só do objeto, mas de seu objetivo. Quando uma obra de arte está fora das mãos do artista, ela sai do controle em vários sentidos. O contato, ou a conexão (descrita por alguns artistas - não apenas mulheres - como uma conexão umbilical ou parental) com uma obra pode ser perdida neste momento.

Como uma criança, a obra é abandonada a uma existência independente em um mundo que pode transformá-la para além de sua identificação – enquadrando-a erradamente, pendurando-a em maus lençóis, mistificando-a, despojando-a de sua ideologia ou, inversamente, usando-a para provar outros pontos políticos³. Nesta fase, o artista entrega o poder do objeto ao negociante, museu ou novo dono, voltando ao estúdio, a novas obras sobre as quais ainda tem a ilusão de controle.

Alguns dos que insistem que a arte é impotente sentem que seu poder está justamente nessa impotência – que a arte escapa das pressões sociais por estar acima de tudo ou abaixo de tudo. Há alguma verdade nisso, mas tende a incentivar a irresponsabilidade. Outros vêem o poder como ele é definido pela cultura dominante - em termos de dinheiro, prestígio, cobertura da mídia e a possibilidade de dizer às pessoas o que fazer - definições que, por definição, excluem noções convencionais de arte, mas não necessariamente arte ativista.

Isto ajuda a olhar para aquelas lutas de poder em que a maioria dos artistas se envolve apesar de si mesmos. Pergunte a si mesmo: quem é mais poderoso? É o famoso artista mainstream cujo trabalho é visto por milhares em museus e ocasionalmente por milhões na revista Time, que desfruta de todos os símbolos de poder [p. 348] concedidos pelo alto estabelecimento de arte (subsídios, vendas, exposições, artigos, prêmios)? Ou é o artista relativamente desconhecido nesses círculos (geralmente de inclinação conservadora) cujo eleitorado pode ser maior e que pode ser igualmente rico, mas a quem é negado o toque validador da varinha de "qualidade" por aqueles que estão no poder cultural? Ou é o artista da mídia de massa que atinge milhões diariamente, mas cujo nome é desconhecido para aqueles que ele está alcançando? Ou é a artista militante feminista ou socialista que escolheu a invisibilidade no mundo da arte em favor de uma visibilidade limitada, mas autodeterminada, no "mundo real" da comunidade, escolas, manifestações e outros públicos específicos? Ou poderia mesmo ser o humilde "artista popular" e amador cujo público são seus vizinhos, cuja arte reflete vozes inaudíveis e vidas invisíveis dentro das pequenas arenas onde essas vozes são ouvidas e essas vidas familiares?

III. Fontes

A arte ativista de hoje é o produto de circunstâncias externas e internas. Mesmo que a maior parte da arte não seja diretamente afetada pela situação social externa, a maioria dos

artistas como pessoas são. As políticas internas e externa do governo e as consequentes ondas de financiamento e desfinanciamento burocráticos obviamente afetaram o mercado, as estruturas expositivas e educacionais dentro das quais toda a arte opera. Internamente, a arte ativista de hoje é o produto de três campos separados de artistas que se uniram por volta de 1980, em um momento de crescente conservadorismo, crise econômica e medo crescente da Terceira Guerra Mundial. Esses três campos tinham preocupações semelhantes, mas estilos e contextos muito diferentes, e apenas intercomunicação esporádica. Eram eles: (1) artistas experimentais ou de vanguarda trabalhando na comunidade *mainstream* ou "alta arte", (2) artistas progressistas ou chamados "artistas políticos" trabalhando juntos ou dentro de organizações políticas, muitas vezes simultaneamente dentro e fora do mundo da arte *mainstream*; e (3) artistas comunitários que trabalham principalmente fora do mundo da arte com grupos de base.

Embora essa situação seja paralela a graus menores em outros lugares dos Estados Unidos e em outras partes do mundo, este ensaio se concentra em minha própria experiência local na cidade de Nova York. Essa experiência tem sido muitas vezes alimentada por redes com outras partes do país e do mundo (especialmente Inglaterra e Austrália, fontes de alguns de nossos principais modelos de arte ativistas). No entanto, toda a história desse movimento ainda não foi escrita e, no momento, provavelmente se limitaria àquelas áreas onde a experiência urbana, a consciência política e uma cena artística bastante saudável se sobrepõem.

Para o bem ou para o mal, tudo começa no *mainstream*, onde artistas mais e menos experimentais tendem a se identificar diretamente com pessoas oprimidas e rebeldes como artistas, mas não em suas obras de arte. Artistas *mainstream* ou potencialmente *mainstream* provavelmente desconfiam da atividade em grupo, que muitas vezes é vista como enfraquecendo a expressão individual e prejudicando carreiras. Embora haja pouco entusiasmo ou conhecimento sobre o ativismo artístico nesse meio, há apoio genuíno, ainda que ocasional, a boas causas.

Artistas "políticos" são incorretamente assumidos como criaturas exclusivamente de esquerda, como se a anarquia e a neutralidade do establishment não fossem também "políticas". (Uma definição sucinta de um artista não-político: "É apenas uma outra [p. 349] maneira de dizer: 'Minha política é de outra pessoa'⁴). Para os propósitos atuais, descrevemos um artista político como alguém cujos assuntos e, às vezes, contextos refletem questões sociais, geralmente na forma de críticas irônicas.

Embora artistas "políticos" e "ativistas" sejam muitas vezes as mesmas pessoas, a arte "política" tende a ser socialmente preocupada e a arte "ativista" tende a ser socialmente envolvida - não tanto um juízo de valor quanto uma escolha pessoal. A obra do primeiro é um comentário ou análise, enquanto a arte do segundo funciona dentro de seu contexto, com seu público. Durante a década de 1970, artistas "políticos" e "ativistas", trabalhando com grupos feministas ou grupos organizados de artistas dissidentes (como a Art Workers' Coalition, o Artists Meeting for Cultural Change, o Anti-Imperialist Cultural Union) eram tradicionalmente alienados do mainstream, embora os graus individuais de beligerância e isolamento variassem, dependendo do tipo de organização que estava acontecendo dentro do mundo da arte em qualquer época.

Os artistas comunitários variam em graus de politização e, no passado, na maioria das vezes evitaram e foram evitados pelo mundo da alta arte. Eles trabalham naturalmente em grupos, na maioria das vezes como muralistas, artistas, professores ou artistas residentes em centros comunitários. Algumas artes comunitárias refletem sua situação local, outras estimulam a participação ativa em sua situação, outras criticam e mobilizam por mudanças nessa situação. Cityarts Workshop foi o grupo de artes comunitárias mais conhecido de Nova York na década de 1970, trabalhando principalmente na organização de projetos murais em bairros de toda a cidade.

Eu poderia continuar desenhando linhas até ter uma teia que fornecesse uma imagem mais precisa (se ainda mais contundente) do que as simplificações acima. Escolhi a categorização não para ser divisiva, mas porque parece necessário para compreender as três vertentes inter-relacionadas da arte ativista atual. Cada vez mais, eles se sobrepõem e são cada vez mais difíceis de distinguir uns dos outros. Por exemplo, os jovens artistas da New Wave que dirigem o ABC No Rio são caóticos e enérgicos na comunidade do Lower East Side, artistas experimentais ou artistas políticos? Ou um, ou todos os três, dependendo se alguém olha para seu estilo, sua intenção, seu conteúdo, seu efeito.

Talvez a natureza geral dessas quase-definições fique mais clara com um pouco de história interna para apoiá-las. A maioria de nós foi criada para ver a pintura e a escultura como impotentes para se comunicar, exceto em níveis especializados. Eles estavam separados não apenas do resto do mundo, mas do resto da cultura. Desde o final dos anos cinquenta, no entanto, o mundo das artes visuais tem estado cada vez mais aberto ao casamento (ou pelo menos a casos) com a música, a dança, o teatro, a filosofia, a ficção e, às vezes, a sociologia e a política.

Durante os últimos vinte anos, houve um reconhecimento gradual de que forçar os artistas a escolher entre meios e papéis rigidamente definidos, ou entre o mundo da arte e o mundo "real", é uma maneira clássica de manter todos em seus lugares. A divisão pela divisão do trabalho – ainda refletida em tabus remanescentes contra a interdisciplinaridade – é um vestígio do início dos anos sessenta, formalismo greenbergiano, em que um meio era claustrofobicamente [p. 350] entendido como "melhor" quando mais "refinado" – ou confinado – às suas características definidoras; por exemplo, a pintura é uma superfície plana e decorada e isso é tudo o que pode ser.

A arte ativista de hoje tem suas raízes nos anos sessenta, em rebeliões contra visões tão simplistas da arte. Vem não tanto dos punhos erguidos e das estrelas vermelhas da esquerda "revolucionária", mas das reações menos conscientemente subversivas contra o status quo que ocorreram no mainstream - principalmente na arte minimalista e conceitual. Esses Estilos contundentes e descaradamente não comunicativos abrigavam uma consciência política característica da época, da qual mesmo o mundo artístico isolado finalmente não conseguiu escapar. "Fabricação" e "desmaterialização" foram duas estratégias minimalistas e conceitualistas utilizadas, respectivamente, para compensar a mitificação e a mercantilização do artista e da obra de arte. Essas estratégias não funcionaram e não "tiraram a arte das galerias", mas prepararam o terreno para a preferência da geração da TV por informações e análises em detrimento da escala monumental e originalidade.

No final dos anos sessenta, o Protesto de Artistas e Escritores, a Coalizão dos Trabalhadores da Arte (A W C), a Coalizão Cultural de Emergência Negra e a Women Artists in Revolution (WAR) reuniram artistas com estéticas muito diversas e diferentes graus de sucesso e consciência política para protestar contra a Guerra do Vietnã e o racismo e sexismo no mundo da arte. As ações grupais, planejadas coletivamente por negros e brancos, europeus e latino-americanos, pintores e escultores, diferiam da agitação dos anos trinta e quarenta – a última grande onda da arte política nos EUA – em sua fusão de clichê e sofisticação. Os esquetes de rua anti institucionais do Guerrilla Art Action Group (GAAG) deviam algo ao Fluxus e à proto-performance art europeia; a fabricação de um cartão de membro do Museu de Arte Moderna abertamente estampado com o logotipo A WC foi inspirado no conceitualismo; as exigências retóricas feitas aos museus foram escritas por artistas que neles haviam mostrado⁵. Além disso, a contracultura geral gerou no mundo da arte uma nova onda de galerias cooperativas, pequenas editoras, exposições e publicações dirigidas por artistas, obras de rua,

arte postal, pequenas empresas de vídeo e cinema independente, o que permitiu que os artistas continuassem a falar e falar por si mesmos nos anos setenta.

Enquanto poucos artistas individuais usaram suas experiências políticas diretamente em seus trabalhos (embora vários tenham usado seu trabalho em suas experiências), todos que participaram aprenderam muito sobre como o mundo da arte funciona, sobre as relações entre o poder dos artistas e o poder institucional, e sobre as inter-relações entre as instituições culturais e aqueles que controlam o mundo⁶. Em 1971-1972, aqueles artistas que haviam participado do movimento antiguerra como uma aventura ou como uma necessidade temporária haviam voltado ao *mainstream*. O movimento de Libertação Negra [p. 351], que inspirara surtos estudantis e feministas, estava de volta à fervura, e o movimento de mulheres herdara o primeiro plano de raiva e processo de releitura radical. A arte feminista ampliou e aprofundou toda a noção de "arte política" ao incorporar o elemento da transformação pessoal, autobiografia, conscientização e social, o que levou eventualmente à noção ainda mais ampla de "o político é pessoal" - ou seja, uma consciência de como eventos locais, nacionais e internacionais afetam nossas vidas individuais.

Em meados dos anos setenta, as questões de raça, sexo e classe, embora pouco populares no mundo da arte, tinham chegado à West Broadway. Quando, em 1975, o Artists Meeting for Cultural Change (AMCC) foi formado para protestar contra a oferta irônica do Bicentenário do Whitney Museum (uma coleção particular da Rockefeller), veteranos do movimento antiguerra se juntaram a uma nova geração que havia sido educada nos anos sessenta por radicais universitários. Muitas vezes menos orientada para a ação do que a AWC, mas muito mais firmemente baseada na teoria política e na análise da mídia, a AMCC tornou-se principalmente um enorme grupo de discussão, vários de seus membros mais eloquentes sendo artistas conceituais que se voltaram para os meios reprodutivos de massa para transmitir suas mensagens sobre os papéis sociais da cultura e seus controladores. Assim como a AWC, a maior contribuição do grupo foi a conscientização da comunidade artística. Também foi importante a publicação de *The Anti-Catalog*, que olhou para a coleção Rockefeller com um olhar acadêmico, mas revisionista. Alguns membros da AMCC também estiveram envolvidos na publicação de *The Fox* e seu sucessor, *Red Herring*-veículos influentes para visões mais ou menos marxistas da arte e produção de arte. Outros membros ajudaram a fundar *Heresias: Uma Publicação Feminista sobre Arte e Política* em 1976.

Em 1977, a AMCC foi vítima de brigas internas e, por vezes, sectárias. Vários participantes viraram as costas inteiramente para o mundo da arte para se juntar à União Cultural Anti-Imperialista (AICU), liderada por Amiri Baraka. Na AICU, artistas de vanguarda trabalhavam diretamente com (em vez de) pessoas negras e "comunidades" em seu próprio território, em formas diferentes daquelas sancionadas ou toleradas pelas incursões do mundo da arte na "divulgação"⁷. De fato, na última década, uma parcela maior do mundo da arte do que é geralmente reconhecido tem lutado contra seu isolamento. Uma teoria prática da cultura (às vezes tocando no chamado "pós-modernismo") está lentamente emergindo de vários ângulos. A arte visual é apenas parte dela – ou, por uma vez, faz parte dela. O pluralismo muitas vezes cauteloso dos anos setenta, vindo em cima das rebeliões subdesenvolvidas dos anos sessenta, forneceu solo mais fértil para o crescimento do que qualquer um de nós percebeu na época. Em 1979-80, um impulso alimentado em parte pela política e em parte pelo estilo começou a se reunir em Nova York. Isso também estava acontecendo em outros lugares da América do Norte, embora não estivéssemos muito cientes mutuamente.

IV. A partir de 1980...

Em 1980, algumas veteranas da AMCC, da AICU e do movimento feminista, muitas agora na casa dos trinta anos, começaram a restabelecer o contato com as periferias do mundo da arte por meio do multigeracional *Political Art* [p. 353] *Documentation/Distribution* (PADD). Ao mesmo tempo, uma geração majoritariamente mais jovem começou a criar um novo estilo de dissidência baseado na colaboração e uma imersão intercultural na cultura pop (e punk). A hostilidade do *mainstream* em relação à arte com qualquer foco social evidente começou a ruir quando ficou claro que a nova energia não era apenas desesperadamente necessária, mas já estava ressoando nos metrô, no South Bronx, no Lower East Side, e na crescente percepção do que *Reaganomics* faria com o país - e com seus artistas. Ao mesmo tempo, aqueles ativistas culturais comunitários, que vinham fazendo murais e trabalhando com os desprivilegiados desde os anos sessenta, e que eram totalmente invisíveis no mundo da arte, começaram a atrair nova atenção através da associação com os grafiteiros e uma cultura latina recém-visível. Apesar do declínio da atividade organizada no "Third Word" e nas comunidades feministas, seus modelos ativistas não foram esquecidos. Grupos como o *Taller Boricua* no *barrio*, *JAM* no centro da cidade, o *AIR* no Soho e o *Basement Workshop* em Chinatown, disponibilizaram a arte hispânica, negra, feminista e asiática para aqueles dispostos a "sair do seu caminho".

Um fator-chave nesses desenvolvimentos, especialmente entre os artistas mais jovens, foi a cultura punk, importada da classe trabalhadora britânica e americanizada em uma rebelião

de classe média mantendo uma vaga necessidade de mudança social. Ao mesmo tempo, uma complexa fusão de “alta” e “baixa” cultura estava ocorrendo, surgindo de conexões entre arte de escola de arte, o rock e a cena de clubes, murais, teatro de rua, performance, documentário, fotografia e vídeo, e grupos feministas, de libertação racial e trabalhistas. Um movimento cultural de esquerda de base vinha crescendo silenciosamente a partir da palha arada, do ativismo dos anos sessenta. Foi catalisado pelo influxo de jovens artistas combatentes, desiludidos e/ou idealistas, bem treinados e ambiciosos, mas insatisfeitos com a estreiteza e o elitismo do mundo da arte no qual deveriam se misturar perfeitamente como seus antecessores divulgados.

A cultura popular parece para muitos tipos diferentes de artistas a maneira óbvia de entender como a maioria das pessoas vê o mundo. Um populismo mais e menos informado subjaz à forma como a publicidade, o rock e o rap, os quadrinhos e a moda se infiltraram na "alta arte" no início dos anos oitenta. Uma visão mais ampla da função da arte levou, por sua vez, a uma rejeição mais ampla da política do neutralismo liberal - a fuga da responsabilidade social porque na arte "vale tudo, e os artistas são impotentes de qualquer maneira, certo?" Isso, por sua vez, levou alguns a rejeitar a noção socializada de que você tem que escolher entre arte e ação social, de que quem quer que a arte seja comunicativa e eficaz é um idealista, um péssimo artista, ou um vermelho perigoso⁸.

Rejeitando os espaços imaculados do Soho e as páginas lisas das revistas especializadas, muitos artistas mais jovens se uniram como Projetos Colaborativos (Colabs); Eles realizaram shows temáticos abertos em vitrines e espaços abandonados, e publicaram "zines" crus, granulados e de papel jornal, pioneiros em uma nova e caótica estética de exibição e distribuição independente. Também em 1979-80, a [p. 354] Fashion Moda foi fundada no sul do Bronx - não como um centro de arte comunitário ou um espaço alternativo de vanguarda (ambos parecidos), mas como um "conceito cultural" de intercâmbio (que, entre outras contribuições, ajudou o grafite a entrar no mundo da arte pela segunda vez em uma década). O Group Material, um jovem coletivo com políticas socialistas mais estruturadas, também abriu uma loja - na East 13th Street - e desenvolveu uma técnica de exposição vívida combinando didática e cultura de massa.

No dia de Ano Novo de 1980, um grupo da Colab ocupou extralegalmente um prédio abandonado na Delancey Street e realizou "The Real Estate Show", uma exposição coletiva sobre habitação, propriedade, desenvolvimento imobiliário. Isso levou à criação de outra galeria

de vitrine, a ABC No Rio, na Rivington Street. O PADD (com o qual trabalho) foi formado em 1979 para dar aos artistas uma relação organizada com a sociedade", para sustentar a cultura da esquerda (o que continua a fazer através de exposições) e para desenvolver um Arquivo de Arte Socialmente Preocupada, além de audiências públicas, um fórum mensal e duas publicações - Upfront e Red Letter Days. A Galeria 345 abriu durante este período para mostrar especificamente arte "política", e a Brigada de Cartazes de São Francisco que circulou nacionalmente é uma mostra "Anti-VVW 3" extremamente projetada e heterogênea, com trabalhos de cerca de cinquenta países.

Mostras temáticas, nas quais as obras individuais se misturavam à instalação geral, tornaram-se populares, e com elas veio uma onda de conteúdo abertamente político (muitas vezes bastante anarquista e desinformado). Colab começou essa carreira em 1979 com "The Manifesto Show", rapidamente seguido por "The Sex and Death Show", "The Dog Show" e "The Income and Wealth Show", chegando ao auge no extravagante "Times Square Show" no verão de 1980.

O Grupo Material teve a mostra "Alienação", a mostra "É um Gênero", "Facere/Fascis" (sobre moda) e "Arroz con Mango", uma mostra de "bens de arte favoritos" dos moradores do bloco da galeria. A Contemporary Urbicultural Documentation (CUD) especializou-se em arqueologia tópica (ou seja, recente), desenterrando e reconstruindo um tribunal do Bronx, um abrigo e um hospital psiquiátrico. O show "Morte e Impostos" da PADD aconteceu em toda a cidade: em banheiros, cabines telefônicas e vitrines, em paredes e no prédio da Receita Federal. O PADD também se concentra na arte de demonstração e na concepção de manifestações políticas como arte.

Através dessas atividades coletivas, muitos jovens artistas, chamados de "New Wave", alcançaram seus contemporâneos nos guetos, motivados menos pela consciência política do que por necessidades emocionais comuns. Ao fazer isso, eles trouxeram a arte do centro para o South Bronx e vice-versa; ainda mais sem precedentes, eles às vezes conseguiram trazer o público de arte do centro para o South Bronx (embora, neste caso, não muito vice-versa). Frágeis alianças interculturais começaram a ser formadas, às vezes resultando em um novo tipo de estrela da arte - o antigo (ou ainda ativo) grafiteiro acolheu e transformou parcialmente o mundo do chic da calha do centro (e, mais tarde, da cobertura-chique).

No início da década de 1980, coalizões provisórias também começaram a se formar entre os artistas de esquerda reagrupados e as gerações mais jovens, dentro ou através dos esforços do PADD e do Group Material. Inicialmente, a cultura de esquerda mais organizado desconfiava da "New Wave" como possivelmente exploradora, manipuladora, chique ou oportunista [p. 355], enquanto a própria esquerda era vista pela maioria dos artistas mais jovens como antiquada, moralista e retórica. Aos poucos, esses preconceitos foram sendo quebrados de ambos os lados. Uma renovada abertura da esquerda à cultura popular e aos elementos da vanguarda coincidiu com uma renovada (e sem dúvida temporária) abertura do *mainstream* a um certo grau de conteúdo político explícito. Ajudados pelas palhaçadas domésticas e militares do governo Reagan, a violência, o medo, a alienação e a sobrevivência tornaram-se tópicos universais, surgindo em inúmeros estilos e meios diferentes dentro dos muros do establishment da arte troiana.

À medida que mais artistas começaram a trabalhar diretamente no público, à medida que shows nas ruas e nos metrô, ou trabalhos dentro de edifícios abandonados se tornaram relativamente comuns (seguindo os grafiteiros e ativistas comunitários), uma nova arte subcultural híbrida foi formada. Sob as influências da música, da política e da cultura negra e hispânica, estranhos companheiros de cama se encontraram e se acasalaram. O East Village e o Lower East Side (Alhambra e Loisaida) foram e ainda são os principais centros de atividade. Essas comunidades em rápida mudança de economias mistas e etnias, onde os artistas estão em casa há mais de um século, estão agora ameaçadas pela gentrificação ou "Sohoização", não ironicamente provocada pelos próprios fenômenos discutidos acima. Da mesma forma, a "arte política" está sendo gentrificada pelo mundo da alta arte. No entanto, à medida que se torna mais respeitável, não se torna necessariamente eficaz, em parte porque artistas ativistas continuam a atravessar a barricada, oferecendo modelos para uma maior integração da arte e da mudança social.

Muito do trabalho ativista é colaborativo ou participativo e seu significado é diretamente derivado de seu valor de uso para uma determinada comunidade. As necessidades de uma comunidade fornecem aos artistas saídas e limites. Embora cruzar a cerca entre o *mainstream* e a divulgação seja uma forma de evitar a cooptação, não é uma posição confortável. A acessibilidade a "um público mais amplo" é um componente consciente, se não muitas vezes realizado, da arte ativista. Leva anos para desenvolver maneiras formalmente eficazes de trocar poderes com o público escolhido. Como muitos descobriram, é impossível simplesmente cair em uma "comunidade" e fazer uma boa arte ativista. A tarefa é especializada (embora não da

mesma forma que a alta arte) e exige disciplina e dedicação (como a alta arte). Estar fora de contato, sem análise ou desinformado é desastroso (talvez isso também, em uma arena diferente, valha para a alta arte). A intrincada qualidade estrutural que caracteriza a arte ativista resulta da complexidade da posição em que esses artistas se encontram, repleta de contradições econômicas, estéticas e políticas. O trabalho comunitário ou político pode e muitas vezes restringe a própria necessidade do artista de ir mais longe, ou mais adiante, para experimentar além dos limites da necessidade imediata. A taxa de burnout entre artistas plásticos que trabalham com grupos é alta porque as recompensas por tais atividades são vistas como totalmente separadas do desenvolvimento da arte e são menos propensas a serem apreciadas por colegas dentro do mundo da arte.

Por outro lado, ainda não vi um artista que se aventurou fora do mundo da arte para trabalhar em contextos desconhecidos voltar de mãos vazias. Tal experiência enriquece qualquer arte. Saindo da base de segurança de sua casa – o contexto em que foi treinado para agir – aprende-se muito não apenas sobre o mundo, [p. 356] mas sobre si mesmo, sua arte e seu imaginário, e seus efeitos comunicativos. Novos símbolos podem surgir dessas novas experiências. Uma arte que assume o ativismo como sua força motriz deve enfatizar a clareza de significado e comunicação. Mas isso não significa que tenha de ser simplista, o que implica uma abordagem condescendente em relação ao público. Além disso, o que pode parecer simples ou estereotipado para um público pode ser rico e significativo para outro que está mais envolvido em questões específicas⁹.

Desde 1980, um número crescente de conexões tem sido feito nacional e internacionalmente (Inglaterra, Canadá, Austrália, Cuba e Nicarágua têm desempenhado papéis) entre artistas visuais organizados e soeiaDy interessados e/ou trabalhadores culturais envolvidos. O sintoma mais recente e visível foi o Artists Call Against US Intervention in Central America - uma campanha única e diversificada em janeiro de 1984, quando o Artists Call mobilizou trabalhadores de todas as artes, com trinta e uma exibições e 1100 artistas participando apenas na cidade de Nova York. Outros milhares continuam a participar em cerca de trinta cidades nos Estados Unidos e no Canadá. Artists Call desafiou a noção de que os artistas eram apolíticos e ineficazes. Além de arrecadar dinheiro e aumentar a consciência sobre a crescente militarização da América Central pelo governo Reagan, incentivou a solidariedade internacional entre artistas, criou uma rede nacional contínua de artistas socialmente conscientes e forneceu um modelo para outros grupos culturais e profissionais. Talvez tão

importante quanto, Artists CaD ampliou o espectro de artistas que aprenderam sobre a situação centro-americana e que perceberam que tais questões poderiam fazer parte de sua arte¹⁰.

A organização e o trabalho em rede são elementos cruciais na arte ativista, apesar de não serem geralmente considerados parte do processo criativo. A arte cresce a partir da arte e das experiências de vida dos artistas, portanto, proporcionar uma atmosfera de acesso à arte e às ideias uns dos outros é um dos principais objetivos do ativismo cultural nos EUA hoje. A arte com conteúdo político ainda é abordada apenas de maneira superficial, se em grandes museus ou exposições itinerantes, nos meios de comunicação de massa e nas revistas de grande circulação - onde, se coberta, tende a ser enfiada em seções especiais ou neutralizada por escritores que ignoram ou ignoram seu conteúdo. Ao mesmo tempo, a arte visual tem sido igualmente negligenciada na mídia de esquerda, embora isso também pareça estar mudando um pouco. Por causa desse duplo preconceito, o número de boletins informativos e publicações dedicadas ou incluindo a cultura de esquerda tem crescido¹¹.

[p. 357]

A experiência na mídia alternativa afetou estilisticamente a própria arte, ao mesmo tempo em que ofereceu a possibilidade de reconstruir a comunicação como intervenção política. Imagens extraídas das (em sua maioria más) notícias da época e de técnicas ou estilos derivados ou comentando a mídia comercial são onipresentes em todo o espectro estético/político. Sua dependência (por razões estéticas e econômicas) de técnicas de reprodução em massa aliada à necessidade de se reconectar com a "vida real" resultou no que chamo de "jornalização da arte". Nas artes gráficas e na pintura inclui a garra e o grão da tradição do artista-repórter, não por acaso lembrando muita arte dos anos 1930, quando a situação política tinha paralelos sinistros com o desemprego maciço de hoje e as nuvens de guerra iminentes. A fotografia documental e o cinema, os quadrinhos e os livros ilustrados também foram ressuscitados como ferramentas-chave para o ativismo, mesmo quando suas próprias convenções e clichês estão sujeitos a um escrutínio maior. A mesma autoconsciência modernista que incentiva novos usos dos velhos radicalismos é evidente em outro ramo da jornalização da arte – aquele que desafia ou assume a hipocrisia e as mensagens subliminares de revistas lisas, filmes de Hollywood e comerciais de TV. Uma visão geral desse fenômeno revela alguns artistas que estão totalmente preocupados com o estilo midiático, divorciados de todo o conteúdo, exceto hermético ou ambíguo. Outros, que compõem o ramo mais à esquerda, formalista e ideologicamente consciente do pós-modernismo, concentram-se mais em teorias de representação e "canibalismo" de imagens

encontradas. (Isso lembra curiosamente o programa de arte conceitual de meados dos anos sessenta que desprezava a "mão do artista" e a introdução de "mais objetos no mundo"). Outros são populistas ou ativistas que veem as técnicas de cultura de massa como formas de alcançar mais pessoas com um gancho narrativo e uma familiaridade sedutora: manter a imagem, mudar a mensagem.

O aumento da sofisticação política da arte ativista e "política" dos anos 1980, em comparação com a dos anos 1960, deve-se ao desenvolvimento gradual de uma teoria da cultura de esquerda tecida a partir dos diversos fios aqui mencionados, uma teoria que reflete a atenção dada em 1984 à política eleitoral e à política de confronto. Alimentado pelo clima global de raiva e ansiedade, há um crescente reconhecimento à esquerda dos componentes míticos e psicológicos da ideologia e da arte. Artistas ativistas ainda estão tentando comunicar medos internos, comunitários e mundiais sobre o futuro (para não mencionar o presente) sem cutucar as pessoas até a morte com imagens de Big Bad Ronnie. Comunicar esses medos faz com que nós e os outros percebamos que não estamos sozinhos em nossa busca por um imaginário que combine os ingredientes da análise, da resistência e da esperança. Entre ingenuidade e experiência, compromisso pesado e consciência amanhecendo, tem que haver espaço para que muitas coisas diferentes aconteçam.

O grau em que uma arte ativista se integra às crenças do artista é crucial para sua eficácia. Muita arte progressista e ativista bem-intencionada não reflete verdadeiramente a experiência vivida pelo artista, e muitas vezes a [p. 358] experiência vivida pelo artista tem pouca semelhança com a da maioria das outras pessoas. Trabalhar com organizações de inquilinos, grupos feministas, radicais ou de solidariedade, sindicatos ou nas forças-tarefas culturais de muitos pequenos partidos de esquerda, ou com grupos ambientalistas, pacifistas e antinucleares oferece acenos para se conectar com aqueles que estão interessados. Outra opção é ver o eu em mudança como um símbolo de mudança social, usando histórias pessoais (não necessariamente próprias) para iluminar eventos do mundo e visões maiores. Nesse processo, identificações locais, étnicas, de gênero e de classe podem aumentar as obsessões individuais. O extraordinário filme afro-brasileiro *Jom* mostra o griot (contador de histórias, historiador, xamã, artista) como a espinha dorsal da consciência política cotidiana na comunidade, a fonte de continuidade através da qual o poder é mantido ou perdido.

Gosto de ficar me lembrando que a raiz da palavra radical é a palavra "raiz". *Grassroots* não significa propagação apenas - espalhar a palavra - mas baseia-se no fato de que cada lâmina

de grama tem suas próprias raízes. Poder significa ser capaz - a capacidade de agir vigorosamente com "força, autoridade, poder, controle, espírito, divindade. E a palavra "ofício" vem do inglês médio e significa força e poder, que mais tarde se tornou "habilidade". Nem a palavra "art" nem a palavra "cultura" têm essas conotações combatentes. Arte originalmente significava "unir ou se encaixar", e "cultura" vem do cultivo e crescimento. Um artista pode funcionar como um jardineiro preguiçoso que corta as ervas daninhas como uma ação de retenção temporária. Ou pode ir abaixo da superfície para as causas. A mudança social pode acontecer quando você rasga as coisas pelas raízes, ou - para combinar metáforas - quando você volta às raízes e distingue as ervas daninhas das flores e vegetais... os cavalos de Tróia dos quatro cavalos do Apocalipse.

ANEXO B – TRADUÇÃO DO TEXTO *DEBATED TERRITORY* (LACY, 1995)

LACY, Suzane. **Território em debate:** por uma linguagem crítica para a arte pública. *In.: Mapping the terrain: nem genre public art.* Tradução: Dóris K. Rocha da Costa.

[p. 171]

Recebi uma ligação de mamãe e papai enquanto eles se sentavam em frente à televisão em Wasco. Eles estavam assistindo a reportagem sobre o julgamento por obscenidade de Dennis Barrie, diretor do Cincinnati Contemporary Arts Center, por exibir as fotografias de Robert Mapplethorpe. Mapplethorpe era um artista ou um pornógrafo? Mais tarde, eles me enviaram recortes do jornal local sobre The Umbrellas do artista Christo, que estava localizado a poucos quilômetros de sua casa em uma pequena comunidade agrícola no Vale Central da Califórnia. A julgar pelo tom dos artigos, a população local, após perguntas logo no início, parecia pronta para acreditar que Christo era de fato um artista, embora não se encaixasse em seus preconceitos.

O que fazem os artistas modernos? Mamãe e papai têm suas opiniões. A mídia os tornou conhecedores de poltronas em um momento de tremenda transição no papel de artistas visuais. Seja por meio da arte de estúdio (para um público específico do mundo da arte) ou da arte pública (para um público popular mais amplo), os artistas alcançaram um nível de visibilidade pública não experimentado em várias décadas, se é que nunca. Isso é, em parte, uma consequência de um maior nível de visibilidade pessoal na cultura em geral. De um suposto "direito de saber" sobre a vida de políticos, à revelação de segredos de família, incluindo abuso conjugal e incesto, a vida privada assumiu o caráter de patrimônio público através da mídia. Os artistas visuais não são exceção, e muitos se catapultaram para o destaque nacional da noite para o dia em virtude das controvérsias em torno de seus trabalhos. O que os artistas fazem e o que "devem" fazer constitui um território de debate público no qual buscamos um paradigma ampliado para o meio da arte em nossos tempos.

A discussão é elaborada. Nas escolas de arte, os professores discutem sobre o lugar do artesanato, o assunto (subject matter), os locais de exposição e a relação entre o novo gênero de arte pública e as formas de arte mais tradicionais. O mundo da arte luta contra o multiculturalismo e suas implicações para diferentes [p. 172] públicos e para a arte. A arte pública tornou-se um sistema de galerias alternativas altamente competitivo no qual os artistas

são colocados em contato com um público amplo e diversificado, trazendo suas próprias contribuições para o debate.

Confrontos ocorrem – fazemos perguntas que, neste país, não são feitas aos artistas visuais desde o New Deal, quando o apoio do governo aos artistas evoca um diálogo sobre o serviço da arte à sociedade. Uma das questões centrais das recentes controvérsias sobre censura é, de fato, sobre o direito público e a responsabilização privada. As pessoas devem financiar, através do National Endowment for the Arts, obras de arte que ofendam a "sensibilidade pública"? Nossa curiosidade foi estimulada: o que é arte pública, como ela é feita, por quem e para quem?

Dentro da crítica de arte, a arte pública desafiou a ilusão de uma arte universal e introduziu discussões sobre a natureza do público – seus quadros de referência, sua localização dentro de várias construções da sociedade e suas variadas identidades culturais. A introdução de múltiplos contextos para as artes visuais apresenta um dilema legítimo para os críticos: que formas de avaliação são apropriadas quando os locais de recepção da obra e a premissa de "audiência" praticamente explodiram? Quando os artistas decidiram abordar Mamãe e Papai em Wasco como um público em potencial, a própria crítica teve que mudar, já que a natureza do significado é percebida de forma tão diferente por vários públicos.

Uma solução temporária tem sido enfatizar a escrita descritiva. Alguns escritores assumiram um papel mais participativo com os artistas no processo da obra, sentindo que recontextualizar a obra dentro de outros quadros de referência – o contexto social mais amplo prescrito pela questão – é uma resposta crítica apropriada (Sua abordagem, por mais valiosa que seja, levanta a questão da avaliação no cerne da crítica de arte). Outros críticos aplicam de forma simplista critérios herdados dos primeiros artistas praticantes de novas formas de arte pública a trabalhos que são bem avançados em conceito, intenção e complexidade. É evidente que a crítica não alcançou a prática.

Nos casos ao longo deste século em que a arte saiu dos limites dos locais de exposição tradicionais, ou mesmo permaneceu dentro deles e desafiou a natureza e o significado social da arte, a análise tem sido um terreno contestado e politizado. Até que uma abordagem crítica seja realizada, [p. 173] este trabalho permanecerá relegado a um status de *outsider* no mundo da arte, e sua capacidade de transformar nossa compreensão da arte e dos papéis dos artistas será neutralizada com segurança.

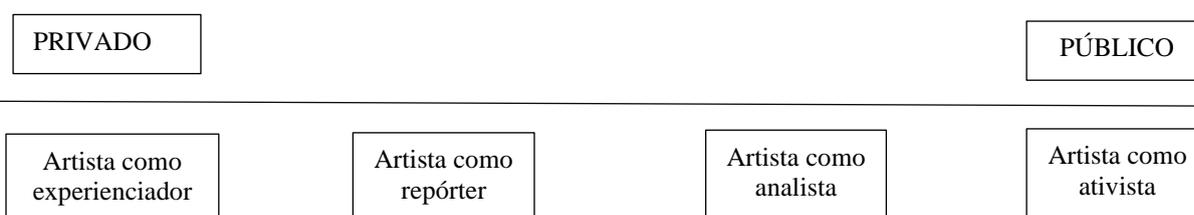
Equívocos e pensamentos confusos abundam. O que é necessário neste momento é uma crítica mais sutil e desafiadora, na qual pressupostos – tanto os do crítico quanto os do artista – sejam examinados e fundamentados dentro dos mundos da arte e do discurso social. Noções de interação, audiência, intenções dos artistas e eficácia são usadas muito livremente, muitas vezes sem interrogação suficiente e quase nunca dentro de esquemas conceituais abrangentes que diferenciam e lançam sentido sobre a prática do novo gênero de arte pública. O que se segue são discussões sobre essas noções, juntamente com sugestões para ampliar nossa abordagem crítica.

INTERAÇÃO

As tentativas atuais de lidar criticamente com novas formas de arte pública frequentemente assumem um partidarismo não examinado com o público por meio de uma ideia vagamente constituída de interatividade. Em um artigo recente na *Art Papers*, uma escritora criticou a noção de engajamento do público em *Culture in Action*, uma série de projetos de arte em comunidades de Chicago, porque, como ela disse, se os artistas realmente quisessem ser interativos, eles teriam usado tecnologia de vídeo interativo!¹ Na verdade, a interação não pode ser medida exclusivamente pela metodologia ou mídia do artista, ou por outros critérios comumente usados, como tamanho do público.

O que poderia implicar uma análise crítica mais complexa? Ao olhar para esse aspecto do novo gênero de arte pública – a qualidade interativa que, por definição, é característica – um esquema mais abrangente poderia incorporar todos os itens acima, juntamente com a intenção do artista e o significado da obra para seus públicos. Por exemplo, o diagrama abaixo representa um modelo no qual um contínuo de posições é representado. Estes não são papéis discretos ou fixos, mas são delineados para fins de discussão, permitindo-nos investigar mais cuidadosamente as estratégias estéticas. A qualquer momento, um artista pode operar em um ponto diferente do espectro ou pode se mover entre eles.

[p. 174]



Subjetividade e Empatia: o artista como experimentador

Na arte mais tradicional, pensa-se que a experiência do artista está representada em um objeto visual; tal subjetividade, de fato, é tida como fundamental para a arte. A performance e a arte conceitual ajudaram a isolar o processo da arte, às vezes até substituindo o processo pelo objeto. Para investigar quais habilidades interativas os artistas visuais podem trazer para a agenda pública e avaliar como eles podem se relacionar com um público maior, poderíamos começar aqui, com um dos elementos mais básicos da arte: o ser experienciador.

Em agosto de 1991, sentei-me por sete dias em um quarto de hospital abandonado no Roswell Park Cancer Center, no norte do estado de Nova York, mapeando as conversas privadas que tive com pacientes, enfermeiros, médicos, cientistas e administradores. A obra situava-se na interação entre mim, como artista, e os membros da comunidade, emoldurada pelo quarto do hospital e alimentada pela necessidade humana de refletir sobre o sentido da vida e do trabalho. Nesta e em inúmeras outras obras que se dão em grande parte no domínio da experiência, a artista, como antropóloga subjetiva, adentra o território do Outro e apresenta observações sobre pessoas e lugares por meio de um relato de sua própria interioridade. Dessa forma, o artista torna-se um canal para a experiência do Outro, e a obra uma metáfora para a relação.

Embora tendamos a considerar a subjetividade como não política, uma das principais contribuições do pensamento feminista nas últimas duas décadas é que a experiência individual tem profundas implicações sociais. A experiencição tem sido manipulada a serviço da publicidade e da política, por exemplo, onde produtos e políticos estão ligados ao desejo e aos valores. A experiência privada perdeu uma autenticidade no setor público que a arte pode, pelo menos simbolicamente, nos devolver. Fazer de si mesmo um canal de expressão de todo um grupo social pode ser um ato de profunda empatia. Quando não há [p. 175] uma solução rápida para alguns de nossos problemas sociais mais urgentes, pode haver apenas nossa capacidade de sentir e testemunhar a realidade que acontece ao nosso redor. Essa empatia é um serviço que os artistas oferecem ao mundo.

Informação revelada: Artista como Repórter

No papel de repórter, o artista não se concentra apenas na experiência, mas no relato da situação; ou seja, o artista reúne informações para disponibilizá-las a outras pessoas. Ela nos

chama a atenção para algo. Podemos dividir essa prática de apresentar informações em linhas de intencionalidade. Alguns artistas afirmam simplesmente "refletir" o que existe sem atribuição de valor; outros "relatam", implicando uma seleção mais consciente e menos aleatória de informações.

O relato pode ser comparado ao enquadramento estético. Roland Barthes, ao comentar Diderot, explica com analogias do teatro e da pintura como o enquadramento intencional é inerentemente político: "Para contar uma história, o pintor tem apenas um instante à sua disposição, o instante em que vai imobilizar na tela, e assim deve escolhê-la bem"². O que será visto é o que o artista terá visto, e assim a imagem escolhida é um instante em que o significado histórico e político da informação relatada pode ser lido em um único olhar. Dessa forma, pode-se dizer que o artista, como repórter, se envolve com um público não apenas para informar, mas para persuadir. Talvez por isso, quando os artistas entram pela primeira vez na arena sociopolítica, muitas vezes adotam esse papel.

O relato implica uma seleção consciente, embora não necessariamente uma análise, da informação. Na Amazônia, a artista performática Rachel Rosenthal dramatiza a destruição da floresta tropical sul-americana e a matança de seus habitantes. A força desse solilóquio é sua raiva implacável, transmitida em um encantamento teatralmente coreografado dos nomes dos povos nativos, árvores e espécies animais desse ambiente em rápida desintegração. Nenhuma resposta é posta (na verdade, há alguma resposta apropriada além de parar?), exceto a crença do artista de que, depois de experienciar, revelar informações é o próximo passo compassivo.

[p. 176]

Situações e Soluções: Artista como Analista

Da reportagem, ou apresentação de informações, à análise é um passo curto, mas a mudança implícita no papel de um artista é enorme. Nos dois primeiros modos de trabalho – experimentador e repórter – vemos uma ênfase nas habilidades intuitivas, receptivas, experienciais e observacionais do artista. À medida que os artistas começam a analisar situações sociais por meio de sua arte, eles assumem para si habilidades mais comumente associadas a cientistas sociais, jornalistas investigativos e filósofos. Tais atividades posicionam os artistas como contribuintes para o esforço intelectual e deslocam nossa atenção estética para a forma ou o significado de seus construtos teóricos.

Reportar é seguido, inevitavelmente, de uma análise. Em meados dos anos oitenta, fotógrafos contemporâneos dos Estados Unidos e de outros países passaram naturalmente da simples observação de desastres ambientais para a teorização política. Em 1986, eles formaram a Atomic Photographers Guild para perseguir projetos relacionados a questões nucleares. Por exemplo, *Bravo 20* de Richard Misrach: *The Bombing of the American West*, apresenta uma proposta irônica para converter um local de teste de bombas em um parque nacional.

Quando um artista adota a posição de analista, o apelo visual da imagética é muitas vezes suplantado pelas propriedades textuais da obra, desafiando assim as convenções da beleza. Sua análise pode assumir seu caráter estético a partir da coerência das ideias ou de sua relação com as imagens visuais e não através das imagens em si. Dessa forma, a arte de análise recorre à história da arte conceitual durante os anos sessenta, quando os artistas exploraram a desmaterialização da arte como objeto e sua rematerialização no mundo das ideias.

Construindo Consensos: Artista como Ativista

O último passo ao longo do continuum proposto é o da análise ao ativismo, onde o fazer artístico é contextualizado dentro de situações locais, nacionais e globais, e o público torna-se um participante ativo. Martha Rosler explorou a cidade de Nova York como artista-analista, mas pode-se dizer que seu trabalho se transforma em ativismo. Se você morava aqui... *The City in Art, Theory, [p. 177] and Social Actions*³, um conjunto de exposições, simpósios, fotografias e escritos patrocinados pela Dia Art Foundation, em Nova York, reuniu o trabalho de artistas e ativistas que lidam com a atual crise das políticas habitacionais urbanas americanas. As obras consideraram como os artistas se viram diretamente no meio da especulação imobiliária e de políticas habitacionais míopes. Uma análise sobre moradia e falta de moradia foi pontuada por intervenções propostas e reais que serviram de modelo para o ativismo.

Ao buscarem se tornar catalisadores de mudanças, os artistas se reposicionam como cidadãos-ativistas. Diametralmente oposta às práticas estéticas do artista isolado, a construção de consensos implica inevitavelmente o desenvolvimento de um conjunto de habilidades não comumente associadas ao fazer artístico. Para se posicionar em relação à agenda pública, o artista deve atuar em colaboração com as pessoas e com a compreensão dos sistemas e instituições sociais. Estratégias inteiramente novas devem ser aprendidas: como colaborar, como desenvolver públicos multicamadas e específicos, como cruzar com outras disciplinas, como escolher sítios que ressoem com o significado público e como esclarecer o simbolismo

visual e de processo para pessoas que não são educadas em arte. Em outras palavras, artistas-ativistas questionam a primazia da separação como postura artística e empreendem a produção consensual de sentido com o público.

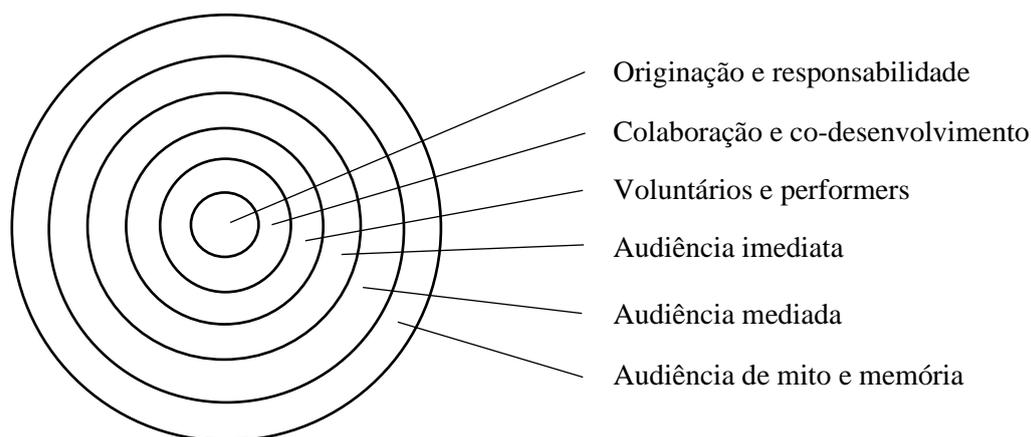
Ao esquema anterior (ou a qualquer outro desenvolvido pela crítica), acrescentar-se-ia então uma discussão de questões como tamanho do público, uso de mídias e metodologia dos artistas, contextualizando essas avaliações dentro de uma análise mais específica da interatividade da obra.

AUDIÊNCIA

Tradicionalmente, consideramos a relação entre obra de arte e público como uma díade, com mais ou menos troca entre os dois. Alguns querem que a comunicação proceda do artista, através da obra de arte, para um público receptivo. Em vários momentos da história da arte a passividade desse público foi desafiada, por exemplo, durante "happenings" expressionistas abstratos, quando o público e seu movimento [p. 178] pelo local da obra foram considerados parte da arte. Os artistas públicos hoje sugerem que a comunicação é de mão dupla, alguns chegando a propor que o espaço entre artista e público é, de fato, a obra de arte.

Os críticos contemporâneos, seguindo o exemplo da prática artística, começaram a decompor o público, na maioria das vezes ao longo das linhas identitárias específicas de gênero, raça e, menos frequentemente, classe. Mas a relação do público com o processo de trabalho não é claramente articulada, o interesse não é simplesmente a composição ou identidade do público, mas em que grau a participação do público forma e informa a obra – como ela funciona como parte integrante da estrutura da obra.

Um possível construto avaliativo pode ser ver o público como uma série de círculos concêntricos com membranas permeáveis que permitem movimentos contínuos para frente e para trás. Não hierárquica na intenção, tal descrição permite decompor o público em um modelo centrado na noção de interatividade, que, na seção anterior, teve como premissa o papel do artista.



Se representarmos a gênese da obra como um ponto no centro do círculo, irradiando para fora – como as ondas causadas por uma rocha em uma lagoa – estariam os indivíduos ou grupos de pessoas que assumem diferentes graus de responsabilidade pela obra. Gênese e responsabilidade estão emparelhadas nesse modelo, o centro igualando o ímpeto criativo. Desse centro, cuja base varia de obra para obra de arte, emergem imagens e estruturas (embora não necessariamente o significado – que é completado pela audiência). O centro dos círculos são aqueles sem os quais a obra não poderia existir. No caso de Houston Conwill, Estella Conwill Májozo e Joseph De [p. 179] Pace, por exemplo, suas obras públicas interativas são impulsionadas centralmente pela energia criativa dos três colaboradores.

O próximo círculo fora do centro inclui os colaboradores ou co-desenvolvedores, acionistas que investiram tempo, energia e identidade no trabalho e que participam profundamente de sua propriedade. Muitas vezes estes consistem em artistas e membros da comunidade, e sem a sua contribuição o trabalho não iria para a frente. No entanto, neste nível de envolvimento, a perda de um único membro, embora talvez grave em implicação para a obra, não alterará drasticamente seu caráter essencial.

É importante enfatizar aqui que tais divisões são um tanto arbitrárias e usadas para esclarecer nosso pensamento sobre audiência. Na realidade, aqueles no centro e no primeiro

anel concêntrico nem sempre são tão claramente definidos e, mais importante, em um trabalho participativo em funcionamento ativo, o movimento entre os níveis de engajamento é projetado no sistema. Quanto mais responsabilidade assumida, mais central é o papel dos participantes na geração do trabalho. Os parceiros colaborativos tornam-se mais ou menos centrais à medida que o trabalho encontra a sua forma.

O próximo nível de participação seriam os voluntários e artistas, aqueles sobre, para e com quem o trabalho é criado. No projeto de Danny Martinez para a Cultura em Ação, esse nível seria representado pelos ônibus lotados de membros da comunidade que desfilaram por dois bairros de Chicago. Seriam incluídos os membros da comunidade e representantes de várias organizações que se voluntariaram para organizar o desfile.

Outro anel do círculo é formado por aqueles que têm uma experiência direta da obra de arte. Tradicionalmente chamado de audiência, são as pessoas que assistem a uma apresentação ou visitam uma instalação. Por causa das propriedades de convite abertas de uma obra de arte baseada na comunidade e do tempo envolvido na sua criação, aqueles que assistem à apresentação ou exposição final são muitas vezes mais engajados do que, por exemplo, os frequentadores de museus. Entre aqueles que visitam o Memorial dos Veteranos do Vietnã de Maya Lin todos os anos estão muitos veteranos e suas famílias que trazem para a parede um nível profundo de engajamento experiencial (e respondem em grande parte pelo sucesso do trabalho). Entre o público do Little Tokyo Project, de Sheila Levrant de Bretteville, estarão aqueles que viveram e trabalharam lá e cujas palavras e experiências são memorializadas no concreto sob seus pés.

[p. 180]

Os efeitos da obra muitas vezes continuam além da exposição ou performance de arte pública interativa, e são ampliados no público que experimenta a obra por meio de relatórios, documentações ou representação. Esse público inclui pessoas que leem sobre a obra em jornais, assistem na televisão ou assistem a exposições documentais subsequentes. Elas ampliam o alcance da obra e são, dependendo da intenção do artista, mais ou menos integrantes da construção da obra. Pelo menos uma parte desse público carrega a obra ao longo do tempo como mito e memória. Nesse nível, a obra de arte torna-se, na literatura da arte ou na vida da comunidade, uma possibilidade comum.

Fundamental para a construção do público acima é a sua natureza flexível e fluida. Em nenhum momento o nível de participação é fixo e, dependendo dos critérios estabelecidos ao longo do trabalho, os participantes transitam entre os níveis. Quem observa uma performance do Departamento de Pobreza de Los Angeles (LAPD) pode ser inspirado a participar de um workshop e servir como "figurante" em uma performance. Pelos critérios da LAPD, que incluem disposição para dedicar tempo e um certo nível de habilidade teatral, alguém do público poderia se mover progressivamente em direção ao centro da geração e da responsabilidade. Em obras públicas de grande escala, muitas das quais existem por longos períodos de tempo, o movimento inverso também ocorre, como quando circunstâncias ou interesses da vida movem os participantes para um círculo externo no qual eles podem permanecer engajados e informados membros do público. Esse modelo cobra a construção do público com atividade e não simplesmente identidade.

Esses modelos de engajamento do público são naturalmente úteis apenas se encorajarem a complexidade apropriada ao considerar a noção de interação. Mas, através desse escrutínio, uma implicação importante é revelada: a função educativa do novo gênero arte pública. Muitas vezes, essa arte apresenta informações ou conteúdos específicos para fundamentar suas reivindicações pedagógicas, mas também podemos perguntar que aprendizagem resulta das formas interativas da obra e se a própria estrutura, incluindo papéis de artista e público, prevê o sucesso da intenção educativa.

[p. 181]

INTENÇÃO

Se a crítica segue a prática artística, embora muitos exemplos contemporâneos possam mostrar o contrário, então, particularmente quando a arte muda de forma, as construções críticas devem levar em conta a expressão de intenção do artista. Arlene Raven sublinha a potencial discrepância entre intenção e resultados quando pergunta: "A intenção do artista de fazer o bem significa que o trabalho é, de facto, bom?"⁴ O problema é que os propósitos declarados dos artistas não expressam os múltiplos níveis, inclusive inconscientes, em que a arte opera. Talvez mais dúbio quando avaliam o "sucesso" de seu trabalho, as expressões de intenção dos artistas são, no entanto, sinais para direções futuras na crítica, porque a intenção sugere contextos reais ou potenciais para a arte. A intenção prenuncia critérios de avaliação. Mais importante, a

intenção estabelece os valores estabelecidos dentro da obra, e os valores reunidos são a construção de sentido do artista.

Agora entramos em um terreno familiar para a teoria da arte. Que perguntas a obra de arte faz da própria arte? Como ela entra ou desafia o discurso contemporâneo? Que perguntas faz à vida? Nessa interrogação, encontramos os vieses filosóficos e políticos do artista, o que ele acredita ser verdade sobre as pessoas, a cultura e a ação. Supondo que possamos, no mínimo, comentar sobre sistemas de crenças e significado dentro da obra, que papel desempenha uma questão como a "profundidade"? Ou seja, a obra é um acréscimo substantivo e significativo à vida cultural ou intelectual? Isso contribui para o nosso entendimento?

Com essas perguntas surge um dilema particular para os críticos de arte pública de novos gêneros: pode, ou como pode, um sistema de crenças materializado ser avaliado? O uso deliberado do "bem" por Raven ressalta nossa vulnerabilidade em combinar nossas crenças com as do artista, comparando e mantendo como boa qualquer mutualidade. Um crítico valoriza a contemplação e o outro a atividade; um defende a política de esquerda e o outro o fundamentalismo de direita. De fato, embora toda arte represente a compreensão de significado dos artistas, as intenções, muitas vezes culturalmente intervencionistas, de alguns artistas ameaçam a postura de "objetividade" pela qual a crítica tenta endeuçar a arte.

[p. 182]

Com uma franqueza nascida da necessidade, os críticos que escrevem sobre essa obra muitas vezes reconhecem de antemão sua defesa apaixonada da visão de mundo incorporada na obra que descrevem. Se optarmos por não ignorar a questão das intenções dos artistas (muito arriscadas à beira da mudança na prática artística – os artistas muitas vezes nos levam a novas e imprevisíveis direções), então talvez a crítica partidária seja a abordagem mais honesta. Os críticos devem inevitavelmente entrar na discussão pessoal e filosoficamente ao abordar trabalhos que pretendem um sentido social. Da mesma forma, as crenças e intenções do público em relação à arte e seus sujeitos passam a fazer parte do quadro total.

EFICÁCIA

Um critério avaliativo herético aos pressupostos comuns sobre arte é a efetividade. A arte é assumida como eficaz se for bela, apesar das diferentes construções culturais de beleza, e se cumprir funções de revelação ou transcendência. Uma vez que se afasta dessa ideologia

herdada, a crítica de arte esbarra diante de pressupostos críticos não examinados. A arte pública é eficaz, como sugere Arthur Danto, quando reflete alguma harmonia fundamental de forma ou perspectiva? É eficaz quando o público entra em ação ou é alterado de alguma forma? À medida que formas, intenções e estratégias para fazer arte se afastam da tradição e, na arte pública, à medida que o público muda, se multiplica e se torna mais complexo, a consideração crítica da eficácia permanece relativamente não examinada.

Enraizada em vagos preceitos sociológicos, ou mais precisamente, sociométricos, a resposta crítica ao novo gênero de arte pública sugere, mas não entrega de fato, medição. A escala às vezes é considerada uma medida de eficácia, assim como uma mudança hipotética na composição do público. Esses pressupostos, na verdade, levam a perguntas provocativas que devem ser respondidas para desenvolver uma crítica apropriada para essa arte. Será que, por exemplo, a exposição de arte pública proposta por Mierle Laderman Ukeles em uma estação de transferência marítima em Nova York (Flow City) é mais ou menos bem-sucedida do que o Projeto de Cultura em Ação de Mel Ziegler e Kate Ericson? Em um caso, o trabalho potencialmente envolveria uma grande audiência pública; no outro, um pequeno punhado de pessoas foi realmente afetado. Uma obra realizada é mais eficaz do que uma proposta? [p. 183] O número de pessoas envolvidas é um critério de sucesso? Um trabalho é mais eficaz se uma comunidade é mobilizada para algum fim? Importa qual é o fim, quais são as ações? E se, como no caso da escultura de John Ahearn para uma praça no sul do Bronx, a comunidade se mobilizar contra a obra em si? A forma, a eloquência ou o apelo visual têm precedência sobre a acessibilidade da obra aos moradores da comunidade?

Os próprios artistas participam de uma fusão de arte e sociologia. Ao contrário dos sociólogos, no entanto, nossas medidas são muitas vezes assumidas em vez de declaradas. Enquanto um sociólogo pode medir o número de vezes dentro de um determinado período em que um assunto foi referido na mídia, na arte adivinhamos a distribuição de ideias⁵. Não fazemos pesquisas para determinar em que medida a arte muda as crenças ou práticas de seus constituintes. De fato, também não avaliamos cuidadosamente as ações estimuladas por uma obra de arte. Assumimos uma série de efeitos causais, muitas vezes com base em noções políticas não examinadas.

Supomos, por exemplo, que o LAPD é eficaz na mudança de ideias sobre os sem-abrigo, mas como avaliamos isso? Aceitamos os relatos subjetivos desses poucos moradores de rua? Ávidos por mudanças, trocas e impactos, os artistas muitas vezes se agarram à experiência de

um ou mais indivíduos, contada em narrativas que atestam o efeito da obra. Saltamos da experiência individual para pressupostos muito maiores. Se a vida de três pessoas, segundo a sua própria contagem, é afetada, se a vida de trinta pessoas é afetada após o trabalho, podemos tirar alguma conclusão sobre a escala ou a duração da mudança? Tais avaliações devem ser tomadas como um componente da compreensão, uma peça de um quebra-cabeça maior, mas devem ser exploradas com mais cuidado.

Noções de mudança percebidas com base em modelos políticos e sociológicos e extrapoladas de relatos pessoais experienciais são necessárias, mas insuficientes para avaliar novos gêneros de arte pública. Sua obra também funciona, como toda arte, como representação ou modelo. O trabalho pode, por exemplo, hipotetizar a colaboração potencial entre as pessoas, em vez de demonstrar a interação real. Pode sugerir uma possibilidade de cooperação e intercâmbio que não existe atualmente, ou pode ser um modelo para os próprios artistas, esticando os limites, incorporando novas formas, dando permissão para a invenção. É possível que a arte pública processual-orientada [p. 184] seja mais poderosa quando, como na maioria das formas de arte visual, opera como um símbolo. A relação entre os efeitos demonstráveis e o impacto de uma metáfora tem de ser abordados uma vez que essa obra tenta funcionar simultaneamente dentro de tradições sociais e estéticas.

Recebi uma ligação da mamãe e do papai em Wasco. Embora nossa política seja mundos à parte, meu pai – um humanista simpático e amoroso, mas apenas ligeiramente à esquerda de Jesse Helms em algumas questões sociais – acredita profundamente no potencial expressivo e comunicativo da arte. Na verdade, papai é um pintor de paisagens a óleo. Representante de um dos muitos novos públicos de arte, meus pais da classe trabalhadora servem como um ponto de contato para mim ao considerar os conflitos em nossos valores, nossos profundos pontos de concordância e o papel potencial da arte em um exame de significado. A intersecção da "alta arte" com públicos ampliados exige um exame rigoroso de nossas premissas e o desenvolvimento de novas habilidades e estratégias. A introdução de mamãe e papai em um discurso hermético exige uma mudança na crítica de arte.

O que fazem os artistas públicos? Inevitavelmente devemos entender a relação desta obra com o que se chama de "vida real". A arte como profissão, ensinada em escolas de arte e exposta em museus, criou uma divisão paradoxal entre sua prática e seu locus público. O enquadramento conflituoso que figura com destaque nas polêmicas artísticas recentes é, em parte, produto do modelo modernista do artista, sozinho em seu ateliê, o artista cria através de

uma luta que, em vários momentos, coloca o indivíduo contra a natureza, a cultura, a sociedade ou o próprio mundo da arte. Poder-se-ia argumentar que essa tradição heroica serve à integridade de uma prática de estúdio intensamente privada, que ainda pode ter algum valor na manutenção da expressão pura e individualista que permite aos artistas servir à sociedade a partir de um ponto de vista de observador externo. Mas no ateliê do setor público, na cultura da visibilidade, tais convenções da prática artística são desafiadas. Meu pai sabe disso. O público de seu trabalho – família, vizinhos e amigos – está intimamente ligado às suas intenções comunicativas e expressivas.

O extenso corpo de trabalho artístico das últimas três décadas no compêndio deste livro, no mínimo, expande o repertório dos artistas para [p. 185] incluir uma relação mais íntima e engajada com o público. No máximo, ilustra que o modelo modernista não é mais viável em um mundo multicultural e globalmente interconectado, que os artistas visuais estão, como sugere a teórica Suzi Gablik, lutando para encontrar novos papéis mais apropriados ao nosso tempo. A questão é: a crítica pode corresponder ao escopo dessa empreitada?

Notas

1. Susan Snodgrass, "Culture in Action," *Art Papers* 17, no. 6 (1993), pp. 7—11.
2. Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein," in (New York: Hill and Wang, 1977),
3. *If You Lived Here ... The City in Art, Theory, and Social Activism, Discussions in Contemporary Culture* no. 6, ed. Martha Rosler and Brian Wallis (Seattle: Bay Press, 1991).
4. Arlene Raven, "Doing or Making Good," *The Village Voice*, May 3, 1988.
5. Em outubro de 1982, levantei várias dessas questões na coluna "Speakeasy" da *New Art Examiner*.

ANEXO D – LISTA PUBLICADA NO JORNAL DO DIA (1984)

Amazônia, segunda limpeza simbólica da Salgedeira

Amazônia, o Movimento de Defesa do Ambiente Natureza, de Chapada dos Guimarães, realiza a segunda limpeza simbólica da área de Salgedeira...

Da primeira vez, artistas e pessoas da comunidade recolheram centenas de latas de bebidas das nascentes no sopé da serra...

Naquela oportunidade, foram feitas várias manifestações literárias e criação do Parque Nacional de Chapada. Uma das mais representativas foi a pintura de paisagens...

MOVIMENTO O movimento cresceu de lá para cá e recebeu importantes adesões. Liderados por Bete Fonteles, cantor, compositor e artista plástico...

- Journalistas em maior número: MUITOS dos participantes deste movimento estarão presentes na limpeza simbólica de Salgedeira. Alguns nomes da lista extensa do Movimento de Defesa do Ambiente Natureza: DUNGA RODRIGUES - professora e música (maior de 70 anos); Aventura em Mato Grosso); IYENS CUTABANO SCAP - médico; ADIR SODRÉ - artista plástico; HAMILTON LETTNO - assistente social; ALAMIR SATER - cantor e compositor; GERVANE DE PAULA - artista plástico; LUIS CARLOS RIBEIRO - advogado, veterinário e ator; ROMULO DE CARVALHO NETO - diretor-imprensa Univercidade UFMT; FOTÓGRAFO: DALVA DE BARROS - artista plástica; TETE ESPINDOLA - cantora e compositora; SEVERINO REINO - cinegrafista; ELISA SILVA - assistente social; MARIA LUIZA TAASSI - jornalista; REGINA PEVA - artista plástica; BISMARCK DUARTE DINIZ - professor e advogado; GILBERTO FRAGA DE MELLO - ator e tec. em assuntos internacionais; NELE AYVOUB GRUNWALD - desenhista industrial; JOAO MARIANO DE OLIVEIRA - geógrafo e professor da UFMT; IVAR LUIZ BUSSATTO - jornalista da OPAN; VIVIANE LUCAS ARAÚJO - assessora parlamentar; MARIA DA GLORIA ALBUQUERQUE - jornalista; KAZUHO SAITO - dep. estadual; MAURILIO BARCELOS - artista plástico; ALFREDO CARLOS MARTINS - engenheiro civil; EDIR PINA DE BARROS - antropólogo e professor da UFMT; IDEVAR JOSÉ SARDINHA - historiador e indigenista; MARIA DE FÁTIMA GOMES COSTA - historiadora e professora da UFMT; BENEDITO NUNES - artista plástico; ELIAS DOS SANTOS BIGGIO - laboratorista; CARLOS ALBERTO ROSA - historiador e representante do SPHAN em Colaba; BENE FONTES - artista plástico, compositor; HERTOR QUEIROZ DE MEDIEDOR - professor, ator e produtor; NEUZA BINI ROSA - historiadora e professora da UFMT; JOAO SEBASTIAO COSTA - artista plástico; CARLOS ALBERTO DE ARAÚJO - estudante; JOAQUIM DE SOUZA GONCALVES - economista; PLO TOLEDO - cantor, compositor e músico; AMAURI LOBO - ator e compositor; JOAO - cantor e compositor; ANTONIO CARLOS LIMA - poeta; GILDA LUCIA BALEIRO - advogada; VALMIR DAVTAS DA SILVA - jornalista; JOSE CALIXTO - jornalista; MAGNO JORGE - fotógrafo e jornalista; JOSUE MOREIRA - publicitário e artista plástico; MATHEO KURAMOTTI - empresário; LAV MEDEIROS - músico; MAGDA CINTRA - bailarina e atriz; EDVDES MARIA VILA - secretária bilíngue; CAROLINA JOANA DA SILVA - professora de Ecologia da UFMT; SERGIO HENRIQUE GUIMARAES - engenheiro civil; TEREZA MARTA PIZZOTTI - historiadora e professora; PEDRO PAULO CAZEMIRO NOGUEIRA - engenheiro eletrônico e Prof. da UFMT; NEY MATOGROSSO - cantor; INILÍ AYVOUB GIGLIO - arquiteta - presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil - São Paulo; MARI BUDVALI HONSI - indigenista; MARTA CATUNDÁ - artista plástica; LOURDES MANGUR AYVOUB - assistente social; FRANCISCA NOGUEIRA - secretária; JANDIRA MARIA PEDROLO - arquiteta; VANESSA TRAMAÑO COSTA - professora particular; LUIZ E LUCIANA - cantoras e compositoras; LUIZ FERNANDO BORGES DA FONSECA - fotógrafo - produtor visual; HUBERTO ESPINDOLA - artista plástico; ALINE FIGUEIREDO - crítica de arte e historiadora; CARLOS MEDEIROS - promotor cultural; NEI LATORALDO - ator de TV, teatro e cinema; MARILIA BEATRIZ DE FIGUEIREDO LETTE - poeta - coordenadora de cultura; DARCY M. DE OLIVEIRA, biólogo, professor de Zoologia da UFMT; ROBERTO BORGES MONTENEGRO - biólogo e professor de Botânica da UFMT.



Rafael Ueda (Centro) - "Sou a favor da construção da nova ponte, porém, com uma ressalva: a ponte de ferro deve ser retilhada, mas que se construa ali a estrutura planejada. A ponte de ferro pode e deve ser aproveitada em outro local. A gente não pode ir retirando a ponte de ferro assim, em ter um planejamento para colocá-la num outro local, mais apropriado e livre dos transtornos do trânsito pesado".



Sebastião Gomes da Silva (Aeroporto) - "Aqui deve ser organizado para o trânsito de pedestres. As duas pontes de concreto (uma já existente e a outra será construída na duplicação da avenida Fernando Cordeira da Costa) não terão comidões de dar segurança a pedestres e ciclistas. E acho que devem trabalhar também os animais de trabalho (cabeleiros). Agora, a ponte velha não deve ser destruída, é retilhada a cidade".



Pedro Silvino Peixoto (Bairro Dom Aquino) - "Acho que a ponte do Corlipo, deve ser demolida sim. Isso deve ser feito para construção da nova ponte de concreto. Esse negócio de patrimônio histórico não funciona. Aquela ponte é muito velha, é estranha, trazia problemas demais para o trânsito. Está toda enterrada. Só se recuperassem para a paisagem apenas de pedestres. Não existe outra solução para ela: ou retilha ou vai abaixo".

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, Jornal do dia (1984) na Hemeroteca Digital Brasileira, disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/581577/4165.

ANEXO E – LANÇAMENTO DO MAPN EM DESTAQUE NO JORNAL *DIÁRIO DO PARÁ* (1987)

DIÁRIO DO P

ARTS RAFAEL COSTA

O movimento nacional de artistas pela Natureza

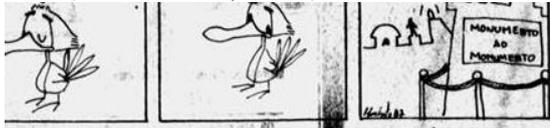
Bené Fonteles, artista plástico paraense, comandou na abertura da 19ª Bienal Internacional de São Paulo o lançamento do poster/manifesto de criação do Movimento Nacional de Artistas Pela Natureza, cujo texto é o seguinte: "O Movimento Nacional de Artistas Pela Natureza é a união de artistas plásticos de todo o País, incluindo ainda a solidariedade de críticos, jornalistas, colecionadores, instituições, publicações, organizações culturais, museus e galerias em defesa da natureza brasileira e em busca de uma consciência ecológica para o equilíbrio planetário. Lutamos pelo respeito às reservas indígenas; contra a ocupação indevida e irracional de toda a Amazônia e do Pantanal Matogrossense; pela criação e preservação de parques nacionais; contra o funcionamento e instalação de usinas nucleares; contra o uso indevido de agrotóxicos na agricultura; a favor de uma reforma agrária urgente e justa; por rios limpos e ar puro; pelo alimento cada vez mais integral e livre de produtos químicos; pelo mar com baleias e sem manchas de óleo e demais detritos, principalmente atômicos.

Nossa consciência de cidadãos da Terra sonha com uma sobrevivência mais digna dos que ainda estão preparando o caminho dos que hão de vir. Pela "Arte de Viver com qualidade de Vida". O Poster, ilustrado com xilogravuras do artista plástico Rubem Griko, premiado com a viagem ao exterior no Salão Nacional de 1983, teve a sua impressão inicial de sete mil cópias patrocinada pela Casa de Cultura de Culabá. Esse movimento conta com a adesão dos mais expressivos artistas plásticos nacionais, como Anna Bella Geiger, Tomie Ohtake, Cláudio José Tozzi, Aldemir Martins, Thomaz Ianelli, Iberê Camargo, Fayga Ostrower, Renina Katz, Gilberto Salvador, Glauco Pinto de Moraes, João Câmara, Mário Cravo Junior, Juracy Dórea, Wesley Duke Lee, Lucieno Figueiredo. No plano regional, registra a participação de Emmanuel Nassar, Aloísio Carvão e Ronaldo Moraes Rego e dos amazonenses Roberto Evangelista, Otoni Moreira Mesquita, Sérgio Cardoso e Jair Jacqmont, além da solidariedade do Museu da Universidade Federal do Pará.

Coletivas

José (Luiz) Correa realiza individual de pinturas na Galeria Theodoro Braga, do Centur, na avenida Gentil Bittencourt, nº 650. Claros são os sintomas de evolução, em relação a mostra realizada anteriormente. Mas, habitualmente, não se recomenda a realização de individuais no mesmo ano e na mesma cidade, para que cada projeto seja cuidadosamente planejado e executado, e não se encontre o público saturado. Não raro, um evento interfere no outro e, como agora, os novos caminhos padecem de falta de unidade. A mostra poderá ser visitada até 15 de outubro. **** A individual de Ailixa, nome artístico de Alexandre Silva dos Santos Filho, permanecerá na Don Pablo Galeria de Arte (avenida Magalhães Barata, nº 842) até 24 de outubro **** No MAM – São Paulo, até o final de novembro, O Panorama da Arte Brasileira, tendo como suporte o papel (desenho, gravura e instalações). Desse importante Salão participam Váldir Sarubi, Ubirajara Ribeiro, Marcelo Grassman, Renina Katz, Alex Cerveny, Evandro Carlos Jardim e Mira Schandel, entre outros. *** Interessante o concurso "Arte de Rua" – Círio de Nazaré, promovido pela Coordenadoria de Comunicação Social da PMB. Como a premiação será posterior a realização da pintura mural, mais conveniente seria, também, um estímulo financeiro a cada artista selecionado. *** Já em circulação o convite da mostra de pinturas de Wanderley Costa, AMAZONIA – COR E MAGIA, cujo vernissage será no próximo dia 6, às 20:30h, na Galeria de Lojas do Hilton Hotel. A apresentação (bem cuidada) convite traz a assinatura do artista plástico Jaime Bibas.

ANEXO F – MATÉRIA SOBRE A EXPOSIÇÃO ARTISTAS PELA NATUREZA EM (BRASÍLIA, 1987) NO JORNAL CORREIO BRAZILIENSE



NO E CORDEIROS



Os de José Sabóia podem ser vistos a partir de hoje na Performance

Adem presidio hoje



Apesar de nova, a banda Cordoeiros de Deus tem um trabalho ágil e contagiante

Marciano. A banda participa do disco Rock, uma coletânea com as dez selecionadas entre as sessenta e sete bandas do Festival de Bandas Eletrônicas de Brasília em dezembro de 1986. O grupo será tocado em vários locais: Gran Circo-Lar; Circusampa do Congresso; Teatro do Sesc; Teatro Galpão; e Demais; Rampa Acústica e da Cidade; Boate New

Aquarius; apresentações nas salões: Taguatinga, Guará Sobradinho e Ceilândia, quatro apresentações no Circo Voador no Rio de Janeiro no projeto Cinco Verões no Rio e na Cruzada Contra a Aids, O Marciano encerra suas atividades deste ano com essa apresentação para os internos do NCB. Compõem o Marciano: Roberto, na guitarra; Marcelo, no baixo; Geraldo, nas teclas; Humberto, na bateria; e Rogério, vocal e letras.

MÚSICA

CHORINHO

DE DO CHORD – Apresentação nas sextas e sábados, a partir das 21h30. Atrações: Reco do Batinheirinho do Pandeiro, Chiquinho, Alencar Sete Corvidos especiais a cada dois dias, Alencar Sete Corvidos especialmente instalado no Reco-Lar.

VOZ BARES

DEMAIS – (706 Norte) – show de Verônica e banda I Si Dar. Muito balanço para ir indo cair na dança. A partir de 21h.
URA FINA (209 Norte) – 18 Jazz, forró e MPB com ano). Daniel Jr. (piano, violão), Almir Formigão (bateria) e Turma do Mistura. A partir das 21h30.

OTELLO SCOTH DRINKS – (107 Norte) – As sextas e sábados, show de Fred Braziliense e Paulo Sérgio. A partir das 21h30.
JANGADEIRO (715 Norte) – As sextas, show da cantora mineira Fatel, acompanhada pelo guitarrista Márcio Durães e Vladimir, na bateria. No repertório, músicas populares dos melhores compositores do gênero. A partir das 21h30. Aos sábados, feijoadas musicais.
CAVAQUINHO – Segunda-feira: música sertaneja, com Sírio Franco e Toninho; terças e quintas, MPB, com Ceará e Roosevelt; quarta-feira, chorinho e samba, com Alencar, Evandro, Marcelo e Beto; sextas e sábados, MPB e chorinho com Alencar, EH, ET e Valdeci, Castilho, Ceará e Roosevelt. O Cavaquinho fica na 409 Sul. A programação musical começa depois das 20h00.

INICIADA



CARENTES

O Grupo Assistencial Recanto de Maria – REMA, estará realizando o bazar beneficente Rayto de Sol com a finalidade de ajudar no enxoval dos recém-nascidos carentes. No bazar haverá brinquedos, copos, cozinha, utilidades etc. Este evento será realizado na Escola-Parque da Entrenquadras

PINTURA

Em exposição, a luta em prol da natureza

Se um artista se instalasse, com telas e pincéis, às portas do plenário da Constituinte e ali buscasse inspiração, é certo que a obra não mostraria mais do que uma natureza morta. Afinal, enquanto os políticos dedicam todo o tempo dos debates a uma definição sobre o mandato presidencial e o sistema de governo, temas como educação, ecologia e meio ambiente são deturpados, sempre, para segundo plano.

No entanto, fora das paredes do Congresso Nacional, instituições, intelectuais, jornalistas, artistas têm se mobilizado para realizar movimentos com o objetivo de chamar a atenção dos Constituintes para estas questões que, em importância/relevância, nada detram a dever a temas como a reforma agrária, a ordem econômica e a ordem social. Agora mesmo, a Galeria do térreo da Fundação Cultural do Distrito Federal está recebendo a exposição Artistas pela Natureza que, mais do que uma mostra de pinturas, é uma denúncia contra o ataque à vida.

O Movimento Nacional de Artistas pela Natureza inclui a solidariedade de mais de 200 artistas plásticos de projeção nacional e internacional, além de críticos, jornalistas, colecionadores, instituições, publicações e organizações culturais, museus e galerias. Juntos, eles pretendem propor a busca de uma consciência ecológica em defesa da natureza.

"Lutamos pelo respeito às reservas ecológicas; contra a ocupação indevida e irracional de toda a Amazônia e do Pantanal Matogrossense; pela criação e preservação de parques nacionais; contra o funcionamento e instalação de usinas nucleares; contra o uso indevido de agrotóxicos na agricultura; a favor de uma reforma agrária urgente e justa; por rios limpos e ar puro; pelo alimento cada vez mais integral, livre dos aditivos químicos da indústria alimentícia; pelo mar com banhistas e sem manchas de óleo ou demais detritos. Pela Arte de viver com qualidade de vida". Um texto que vem assinado por artistas do destaque de Tomie Oshioke, Emmanuel Nassar, Thomas Ianelli, Marcelo Grassmann, Iberê Camargo, Glauco Rodrigues, Franz Krájerich, Rubens Gerchman, Mario Cravo Junior e Neto, Humberto Espinola, Rubem Valentin, Carlos Scilar, Jo-ão Câmara e Sírio Franco, entre muitos outros.

A idéia de unir esforços dos artistas pela preservação da natureza surgiu na casa de cultura da Prefeitura de Curitiba. Desde então, tem se ampliado e recebido o aval de todas as capitais do País. Em Brasília, por exemplo, a mostra Artistas pela Natureza está integrando obras de Naura Timm, Cosme Coelho Rocha, Luiz Gallina, Wagner Hermuche, Waldir Jagmin, Cathleen Sidkin e Rômulo Andrade. As pinturas poderão ser vistas apenas até o dia 22 próximo.



GALERIAS

PLANTAS ORNAMENTAIS – Na loja Raízes (CLS 497) abertura da exposição de Rosendo das Plantas que mostrará, até hoje, ao público brasileiro o seu trabalho com troncos, cipós, galhos e folhas do cerrado. Um trabalho original de um artista criativo que trabalhou ao lado de Burt Marx em Brasília.
ARTISTAS PELA NATUREZA – Coletiva de Carlos Terrana, Cosme Coelho Rocha, Cathleen Sidkin, Filiz Karan, Luiz Augusto Girafa, Luiz Gallina, Naura Tim, Ralph Ghere, Rômulo Andrade, Sérgio Bessa, Waldir Jagmin e Wagner Hermuche. Na Galeria Térreo – Teatro Nacional. Até 22 de dezembro.
LYGIA SABÓIA DE FREITAS – Mostra de desenhos da artista plástica e professora de litografia do Departamento de Desenho da Universidade de Brasília. Na Itaguajeraia – SCS Q. 03 Bl. A nº 03. Fone: 2175127. Até 30 de dezembro.
TOMIE OSHIOKE – A artista plástica, considerada a mais importante pintora do País, está expondo na Galeria Espaço Capital (405 Sul), sua mais recente série de gravuras em metal. Ela encerra, aqui na cidade, um ciclo de dez exposições em galerias das principais capitais brasileiras. São sessenta trabalhos onde a artista reafirma sua posição ímpar no cenário artístico nacional. O preço de cada é R\$ 16.000,00. A exposição pode ser visitada até 31 de dezembro, de segunda a sexta-feira, das 13h00 às 19h00. Sábado, das 10h00 às 18h00.
VILMA LACERDA – Objetos, natureza e figuras humanas numa pintura de surrealismo estético. Cores suaves, com predominância do azul em suas várias nuances, e tons pastéis. A artista plástica já realizou dezenas de mostras individuais em Brasília e pelo País. Na ECT, Galeria de Arte – Q. 64 N.1. Ed. Apolo, SCS. A mostra pode ser visitada até 31 de dezembro, das 9h00 às 19h00.
A VIELA DO ARTISTA – ALTE SOBRE ARTE: A VERSÃO CON-

TEMPORÂNEA DAS MISSOES – Projeto Cultural Iochpe em apoio a Projeto Missões 30. A A o s / S P H A N / P R O Memórias/Estado do Rio Grande do Sul. Exposição no foyer da Sala Villa-Lobos. Teatro Nacional. Até hoje.
COLETTIVA DE GRAVURAS – Trabalhos de Pietrina Checacci, Rosanna Katz, Ostrower, Darci Guibermi, Barbara Xumala, Wagner Hermuche, Antunes, Volpi, Márcio Novais. Tamanhos vários, um bom presente de final de ano. Primeira Galeria de Arte – SCLN 403, Bl. A Lot 05. Aberta das 9h às 18h.
MINAS: HOMEM, NATUREZA CONSTRUÍDO – Mostra de pinturas de Ana Amélia Camargo, Fatma Pena e Eliana Rangel. Até amanhã, na Galeria do 1º Andar, Teatro Nacional. Aberta de segunda a sexta-feira das 10h00 às 20h00 e aos sábados das 14h00 às 18h00.
CONSTITUINTES – Exposição de retratos em óleo-sobre-tela de senadores constituintes, do artista plástico gaúcho Urbano Vilela. F Hall do anexo II do Senado Federal – Praça dos Três Poderes – a amanhã.
A VIDA DE JESUS CRIST ATRAVÉS DOS SELOS – Coleção filatélica pertencente ao acervo do Museu Postal e Telegráfico da ECT. Montagem em homenagem ao Natal/87. Abordagem completa do Tema de anunciação, nascimento, da vida a morte posição na Sala de Mostras Temporárias, do Museu Postal da ECT – SCS, Ed. Apolo, 1º e 2º de Janeiro. Aberto de terça a sexta-feira, das 10h00 às 20h00, e sábado e domingo, das 14h00 às 18h00.
JANETTY LAIS – Pinturas, cujo tema principal é mulher, retratada dentro de um clima sedutor envolvendo a natureza. Mostra no Espaço Cultural do Ministério da Indústria do Comércio – Esplanada dos Ministérios, até hoje. Visitas das 9h às 12h30.
MARCOS ANTONIO COSTEROS



No trabalho do Marciano Sodomila, um som simples

PARIS/SEVERIANO
O MAIOR COMPLEXO DA AMÉRICA LATINA
COM SOM DOLBY
PROJEÇÃO XE
& UM AMPLO ESTACIO
HOJE nos cines PÁ
PARK 1 F
SUPERMAN
LIVRE
PARK 3 F
KEVIN COSTNER GENE HACKMAN

ANEXO H – MANIFESTO AOS RIOS DE ÁGUAS SUJAS



MANIFESTO AOS RIOS DE ÁGUAS SUJAS

EU manifesto aos rios brasileiros que passam em nossas vidas, os pecados ecológicos cometidos por omissão e permissão:

Ao contaminar seus cursos com esgotos domésticos, industriais e agrotóxicos;

Ao desmatar suas margens favorecendo o desbarrancamento e assoreamento, assim como as nascentes, secando o agir dos seus importantes afluentes;

Ao explorar e caçar predatóriamente sua rica fauna e flora, extinguindo o fluir das espécies;

Ao deixar na miséria a vivência e o saber secular de suas populações ribeirinhas;

Por não participar ativamente de nenhum movimento de cidadania que proteja seus mananciais;

Por não ter consciência de que cada vez que uso indevidamente a água das torneiras, estou colaborando para sua pilhagem mais rápida e segura;

Por contaminar o lençol freático com o uso excessivo de detergentes não biodegradáveis e outras químicas na utilização doméstica e profissional.

EU manifesto aos rios minha vontade humana de ser um com eles:

De amar seus férteis percursos, valorizando a Vida de suas vidas não só com pensamentos e palavras, mas com o aval consciente de minha obra em qualquer atividade que eu exerça.

MOVIMENTO ARTISTAS PELA NATUREZA

ANEXO I – FOLDER DIGITAL DE DIVULGAÇÃO DE *ENCONTRO DAS ÁGUAS II*


Glênio Lima

ENCONTRO DAS ÁGUAS II

UMA ESCULTURA COM ÁGUAS BRASILEIRAS
NO ANO INTERNACIONAL DE COOPERAÇÃO PELA ÁGUA



André Santangelo	Talvez Mário Simões
André Nascimento	Marlene Almeida
Barroncas	Marcello Grud
Carlos Meigue	Regina Vater
Gervane de Paula	Rômulo Andrade
Elyeser Szturm	Ronaldo Moraes Rego
Glênio Lima	Selma Parreira
José de Quadros	Silvana Ieal
José Rufino	Ton Bezerra
Lia do Rio	Xico Chaves
Luiz Gallina	Zuarte
Maria Tomaselli	

Curadoria:
Bené Fonteles
Uma iniciativa do

MOVIMENTO ARTISTAS PELA NATUREZA

MUSEU DA REPÚBLICA
Abertura dia 22 de março às 20 hs.
Até 28 de abril de 2013

APOIO:










REALIZAÇÃO:

EXPOSIÇÃO "ÁGUA E COOPERAÇÃO NO SÉCULO XXI"
AQUA21
projetoaqua21@gmail.com

Fonte: José Rufino, *Pinterest*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/332773859939224607/>.