



www.raulmourao.com



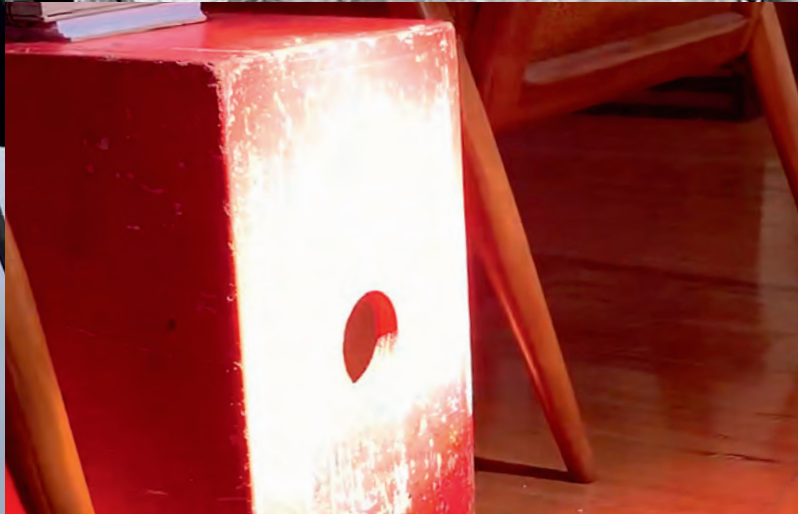
RAUL MOURÃO VOLUME 3

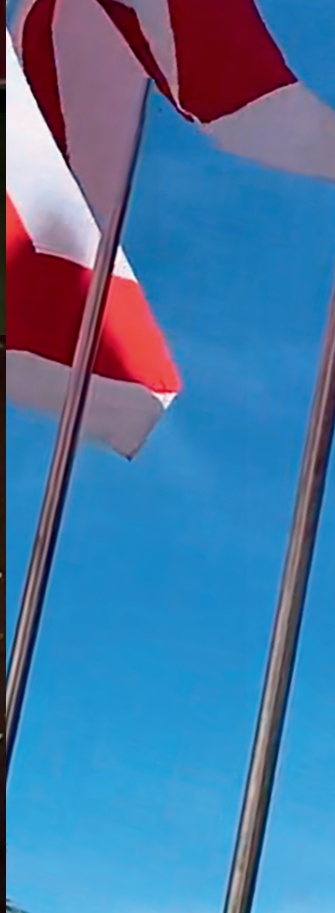


RAUL MOURÃO VOLUME 3









RAUL MOURÃO *VOLUME 3*

para minha mãe, Anita
e meu pai, Raul



1ª edição · Rio de Janeiro
Automatica Edições
2023

The first edition of VOLUME 3 was made possible with the support of the following:

A primeira edição de VOLUME 3 foi viabilizada com o apoio de:

Alexandre do Valle Menezes
Alexandre Roesler
Ana Carolina e | and Felipe de Siqueira Cavalcanti
Bruna T. Costa Furtado
Bruno Batista e | and Juliana Leite
Celma Albuquerque Galeria
Cintia Alzguir Botelho
Cota e | and Ricardo Botelho
Daniela Faria Tavares
Diógenes Queiroz
Família Danielian
Fernanda De Luca
Fernando Furtado
Fredie Didier Jr. e | and Renata Didier
Galeria Inox
Galeria Radiante
Gilberto Araújo
Jorge e | and Angélica Nóbrega
José Caetano Lacerda e | and Solange Montenegro
José Carlos Navarro - NAV Arquitetura
Lucas Gonzalez
Luiz Eduardo Frias de Oliveira
Lurdinha e | and Cláudio Piquet
Mara e | and Marcio Fainziliber
Marcus Vinicius Ribeiro
Mariano Marcondes Ferraz
Maurício Morato
Paula e | and Miguel Pinto Guimarães
Pedro Cecchi
Pedro e | and Carolina Nogueira
Rafael Lacerda
Raimundo José Nunes Pessoa
Raoni e | and Fernanda
Raphael Alcântara Lisboa Ferreira
Renata e | and Mateus Elias
René Machado
Rhanine Pessoa
Roberto Alban Galeria
Rossano Oltramari e | and Fernanda Camino
Sérgio Leão
Simon Fuller
Tania Coslovsky
Telma e | and Rômulo Nogueira
Tiago Rezende

Raul Mourão - Introduction

Today is Saturday July 16th 2022, my father Raul's 84th birthday. I'm here in the Lapa studio with my assistant Marcos Pavão checking out the new covers sent over by the designer Aleksandro Souza. Exactly 9 years ago, the series of books entitled *Volume* took its first steps.

On July 11th 2020, the book *Volume 2* was released virtually in a live conversation between myself and the poet Eucanaa Ferraz.

We were partially isolated and the book launches didn't take place in physical bookstores. That same day I started working on the text of this *Volume 3* that you have in your hands.

This is a book produced during the COVID-19 pandemic in a context of death, fear, pain, isolation and masks. A book-magazine that once again brings together recent and old exhibitions, guest artists and excerpts from the old *bRog*, all mixed together to produce a record. A report of things experienced in the studio, in the rooms of galleries and museums, and in the streets. Pieces of life and art mixed together on the pages of old paper.

Yesterday it was very windy. In the morning the street where I live was covered in branches and leaves. The world is as heavy as ever. I picked up a branch for Joshua Callaghan and Barrão who are going to open the exhibition FALA COISA at the Carpinteria in September. Politicians ask for votes for the city and on social networks. My friend Arjan Martins always says his weapon is the paint-brush. Now the sky is clear. It's time to bring *Volume 3* into the world. More books. Fewer weapons.

Introdução

Hoje é sábado, dia 16 de julho de 2022, aniversário de 84 anos do meu pai, Raul. Estou aqui no ateliê da Lapa com meu assistente Marcos Pavão avaliando as novas capas enviadas pelo designer Aleksandro Souza. Há exatamente nove anos, a série de livros intitulada Volume dava seus primeiros passos.

No dia 11 de julho de 2020, o livro Volume 2 foi lançado virtualmente, em uma live-conversa com o poeta Eucanaa Ferraz. Estávamos parcialmente isolados e os lançamentos de livros não aconteciam em livrarias. Naquele mesmo dia, comecei a trabalhar no roteiro deste Volume 3 que você tem em mãos.

Um livro realizado sob o signo da pandemia de Covid-19 – uma rotina de morte, medo, dor, isolamento e máscaras. Um livro-revista que novamente reúne exposições recentes e antigas, artistas convidados e trechos do antigo bRog, tudo misturado produzindo memória. Um relatório de coisas vividas no ateliê, nas salas de galerias e museus e nas ruas. Pedacos de vida e arte embolados nas páginas do velho papel.

Ontem ventou forte. A rua onde moro amanheceu cheia de galhos e folhas. O mundo está pesado como nunca. Catei galhos para Joshua Callaghan e Barrão, que vão inaugurar juntos a exposição FALA COISA, na Carpinteria, em setembro. Políticos pedem votos pela cidade e nas redes. Meu amigo Arjan Martins sempre diz que a arma do pintor é o pincel. Agora o céu está limpo. Hora de colocar Volume 3 no mundo. Mais livros. Menos armas.

Introdução

INTRODUCTION 3

Raul Mourão

Prefácio

FORWARD 6

Noemi Jaffe

EXPERIENZA

LIVE CINEMA #4 8

Bernardo Oliveira, 15 + 1: SUSPECT SPLASH REMIX · 15 + 1: JORRO SUSPEITOS REMIX

SETABALANÇOJANELA

ARROWSWINGWINDOW 92

Eucanaã Ferraz, seta balanço janela

Introdução à teoria
dos opostos absolutos

INTRODUCTION TO THE ABSOLUTE OPPOSITES THEORY 108

Guilherme Wisnik

Fora / Dentro

OUTSITE / INSIDE 136

Isabel Sanson Portela

THE NEW BRAZILIAN FLAG 162

Líliã Moritz Shwartz, On the art of occupying the void: The New Brazilian Flag series ·

Da arte de ocupar o vazio: a série The New Brazilian Flag

VIVA REBEL 202

Fernanda Lopes, REBEL VIVA · REBEL VIVA

Cabeça vazia

EMPTY HEAD 224

Gustavo Prado, If you ask me what my country is ·

Se me perguntares o que é a minha pátria,

Entrevista

INTERVIEW LENORA DE BARROS 252

Camila Bechelany, Fred Coelho, João Bandeira, Luiza Mello e | and Raul Mourão

LAURA LIMA 282

Laura Lima e | and Tania Rivera, Literal Ballet · Balé literal

BROG 354

Organização Frederico Coelho

Gustavo Prado, A retrospective of Cindy Sherman at MoMA -GP/NY #2·

A retrospectiva de Cindy Sherman no MoMA -GP/NY #2

Raul Mourão, General Meeting · Assembleia Geral

Interview · Entrevista > Felipe Scovino >

Contemporary Archive · Arquivo Contemporâneo

Contributors



1



2

Colaboradores



3



4



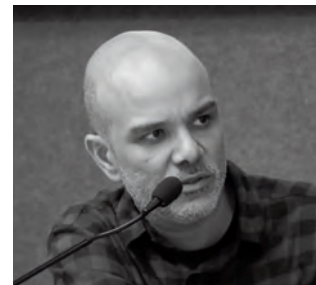
5



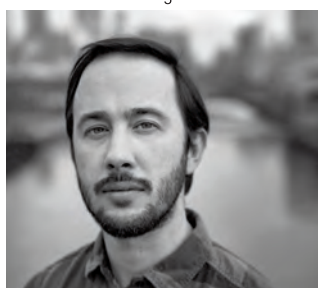
6



7



8



9



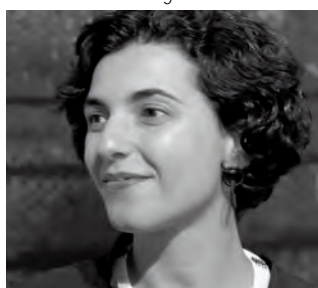
10



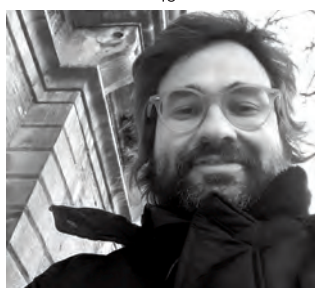
11



12



13



14



15



16

1. Noemi Jaffe 2. Bernardo Oliveira
3. Eucanaã Ferraz 4. Guilherme Wisnik
5. Isabela Sanson Portela 6. Lilia Moritz
Schwartz 7. Fernanda Lopes 8. Fred Coelho
9. Gustavo Prado 10. Lenora de Barros
11. Laura Lima 12. Tania Rivera 13. Camila
Bechelany 14. Felipe Scovino 15. Luiza Mello
16. João Bandeira

Noemi Jaffe - Forward

Following two volumes on his work, and about the aesthetics and ethics of his process, Raul Mourão presents this third volume in partnership with *Automatica Edições*. As with the previous texts, the reader will discover here how Raul always works in a state of dialogue, whether with the city, with politics or with other artists, in relation to a production that encompasses the period from 2018 to the end of 2021, and which reconstitutes and updates older works.

This third volume on, about and with the work of Raul Mourão is, in some way, different from the previous two. Like the others, it is formed of hybridisms, variations, compositions and contradictions. But, unlike the others, it was gestated during the pandemic, which is totally antipathetic to Raul's practice of creating conversations and works in partnership. This reconstitution of his and his colleagues' works was performed in a state of recollection, causing some of the works presented here to gain added significance, and even more acutely political meanings, rendering serious what was once only ironic. At a time when art, education and culture have suffered attacks that are unprecedented in the country's history, and after almost two years living with a disease that has killed hundreds of thousands of people, particularly the most vulnerable, it was inevitable that this volume would present content that flourishes not only on the lines, but also between the lines of what is seen in the works, what is heard in the conversations and what is read in the texts that compose it.

Ricardo Piglia, an Argentine writer, says that a story is expressed both by what it explicitly says and by what it omits. Literary words are those which, once set down on paper, instantly acquire double meanings, which at times reveal and at times hide what they "mean", and which invite the reader to read what is being presented, but mainly what is hidden between the lines.

Standing before Raul Mourão's plastic works, I, as a writer, see what I see, but perhaps, and essentially, what I don't see. It is as if there, in the bottle supporting the geometric metal structure; in the gigantic or minimal structures themselves; on the signposts; in the Brazilian flag with the missing circle; on the goalposts of the football pitch; in the windows; in the ironic logos, the entire city, the contents of the bottle, the game, the landscape, the country itself, the interior of the houses, the function of signaling and commercial purpose had been removed. It's as if we saw and touched not only what remains, but also what is missing, through the skeleton path removed from context. Seeing the goalposts, I see, by allusion, abstraction and irony, a critical and aesthetic reading of the football game itself. Seeing the hollowed-out flag, I see Brazil, but mainly Brazil extirpated from itself by a destructive government. These are expressive metonymies which resemble the whole but which also speak for themselves. "Hi, I'm part of it, but you can see me as the whole. I am form and function, arrival and departure, rest and presence, goal and goalless draw." On removing the city, which justifies the violent presence of so many

Prefácio

Após dois volumes sobre sua obra e sobre a estética e a ética de seu trabalho, Raul Mourão apresenta este terceiro volume em parceria com a Automatica Edições. Como nos anteriores, aqui também o leitor vai acompanhar a forma como Raul trabalha sempre em estado de diálogo, seja com a cidade, com a política ou com outros artistas, agora numa produção que vai de 2018 até o final de 2021, não sem deixar de reconstituir e atualizar trabalhos mais antigos.

Este terceiro volume sobre, no e com o trabalho de Raul Mourão é, em certa medida, diferente dos dois anteriores. Como os outros, é todo composto de hybridismos, variações, composições e até de contradições. Mas, diferente dos demais, foi gestado durante o tempo da pandemia, que em tudo se opõe à prática de Raul, de criar conversas e trabalhos em parceria. Essa reconstituição de trabalhos seus e de seus colegas foi realizada em estado de recolhimento, fazendo com que algumas das obras apresentadas ganhassem significados adicionais, com sentidos ainda mais agudamente políticos e tornando grave o que antes era somente irônico. Num momento em que a arte, a educação e a cultura vêm sofrendo ataques inéditos na memória do país, e depois de passar por quase dois anos sob uma doença que matou centenas de milhares de pessoas, mas principalmente os mais vulneráveis, era inevitável que este volume trouxesse conteúdos que vicejam não só nas linhas, mas também nas entrelinhas do que se vê nas obras, se ouve nas conversas e se lê nos textos que o compõem.

Ricardo Piglia, escritor argentino, diz que uma história se expressa tanto por aquilo que ela conta explicitamente, como por aquilo que ela omite. As palavras literárias são aquelas que, uma vez colocadas no papel, instantaneamente adquirem sentidos duplos, que ora revelam, ora escondem o que "querem dizer" e que convocam o leitor a ler o que está sendo apresentado, mas principalmente o que se oculta nas entrelinhas.

Diante dos trabalhos plásticos de Raul Mourão, eu, que sou escritora, vejo o que vejo, mas talvez, e fundamentalmente, o que não vejo. É como se ali, na garrafa que sustenta a estrutura metálica geométrica; nas próprias estruturas gigantescas ou mínimas; nas placas de sinalização; na bandeira brasileira em que falta o círculo; nas traves de um jogo de futebol; nas janelas; nos logotipos irônicos, tivessem sido retirados a cidade inteira, o conteúdo da garrafa, o jogo, a paisagem, o próprio país, o interior das casas, a função de sinalizar e o objetivo comercial. É como se vissemos e tocássemos não somente o que fica, mas também o que falta, pela via do esqueleto deslocado de contexto. Vendo as traves, vejo, por alusão, abstração e ironia, uma leitura crítica e estética do próprio jogo de futebol. Vendo a bandeira esburacada, vejo o Brasil, mas principalmente o Brasil extirpado de si mesmo por um governo destruidor. São metonímias expressivas, que lembram o todo, mas que falam também por si. "Olá, sou parte, mas pode me olhar como se eu fosse tudo. Sou forma e função, chegada e partida, resto e presença, gol e zero a zero." Retirando a cidade,

bars, walls and gates, we ask ourselves: what purpose do they then serve? They allow us, precisely, to see it, to see it with other eyes, different from those which, used to the absurd, have become unused to recognizing it. It is as if, along with the city, we have also lost the dimension of violence and, with the city removed, we become aware of it. Everything that is, simultaneously isn't, in a play of senses and meanings that also places us in, and removes us from, the scene. Raul Mourão's objects, drawings, paintings and sculptures affirm their presence in affirming absences and, as with nostalgia, much exists due to what we are reminded doesn't exist.

However, on removing the city and the house, structures remain which, modified by Raul, are beautiful: they sway and hang in the void but do not fall; they sustain the seemingly unsustainable; they welcome the impossible. And here is the surprise: how the city, even while ugly is beautiful; just as the signs that lead to nowhere are colorful and bright; just as color, texture, tension, matter and space, when brought together, "mean" to me, that I am present: come with us, you are also a presence. And so I can also become body, movement, dislocation and suspension, in a process where I too draw from myself out of myself, and am only alluded to: bodies looking at each other in space.

In a text by Lília Schwarz and Gustavo Prado, in conversations about the work of Lenora de Barros, in excerpts taken from his *bRog*, by the guest artist of this edition, Laura Lima, in conversation with Tania Rivera, and on revisiting group and solo exhibitions by Raul Mourão, including the exhibition at the Nara Roesler Gallery in New York, the reader not only learns about, but is invited to interact with, what is and what is not contained in this third volume. This is not a book created to allow the reader to get to know Raul's work, but is part of the work itself – always in a state of relationship and, to be more direct, in intimate conversation with it.

que justifica a presença violenta de inúmeras grades, muros e portões, nos perguntamos: para que então eles servem? Servem, justamente, para que possamos vê-la, revê-la com outros olhos, diferentes daqueles que, habituados ao absurdo, se desacostumaram de reconhecê-lo. É como se, com a cidade, perdêssemos também a dimensão da violência e, com a cidade subtraída, nos déssemos conta dela. Tudo o que está simultaneamente não está, num jogo de sentidos e significações que também nos coloca e nos retira de cena. Os objetos, desenhos, pinturas e esculturas de Raul Mourão afirmam sua presença ao afirmar ausências e, como com a saudade, existem muito em função do que lembram não existir.

Entretanto, tirando a cidade e a casa, restam estruturas que, modificadas por Raul, são belas: se equilibram no vazio, pendem, mas não caem, sustentam o aparentemente insustentável, convidam ao impossível. E vem a surpresa: como a cidade, mesmo feia, é bonita; como os sinais que não levam a nada são coloridos e brilhantes; como cor, textura, tensão, matéria, espaço, quando reunidos, "querem dizer" a mim, que estou presente: venha ficar conosco, você também é uma presença. E, assim, eu também posso me tornar corpo, movimento, deslocamento e suspensão, num processo em que também eu me extraio de mim e sou somente aludida: corpos se entreolhando no espaço.

*Em texto de Lília Schwarz e Gustavo Prado, em conversas sobre a obra de Lenora de Barros, em trechos extraídos de seu *bRog*, a partir da artista convidada desta edição, Laura Lima, em conversa com Tania Rivera e revendo exposições conjuntas e individuais de Raul Mourão, incluindo a exposição na Galeria Nara Roesler em NY, o leitor não somente acompanha, mas é convidado a interagir com o que está e com o que não está neste terceiro volume. Este não é um livro feito somente para conhecer a obra de Raul, mas é parte da própria obra – sempre em estado de relação e, para ser mais direta, de franco bate-papo.*

EXPERIENZA LIVE CINEMA #4

2019, RIO DE JANEIRO, OM.ART

+

Between June 29 and August 4, 2019, Raul Mourão and Cabelo presented the exhibition *Experiencia Live Cinema #4* at the studio *OM.art* (Rio de Janeiro). Long-time friends – they met at the drawing workshops of the *Escola de Artes Visuais do Parque Lage* in 1988 – the two have been working collaboratively since Raul curated the exhibition *MC Fininho e DJ Barbante no Baile Funk (Gentil) Carioca*, in 2011. In this exhibition, the two artists brought together works in different media, such as sculptures, photographs, objects and projections, produced individually and, in one case, as a duo. On the threshold between exhibition and performance, the show also created other layers of dialogue through the participation of invited artists: Chelpa Ferro, Lenora de Barros, Lucia Koch, Marcos Chaves, Crackboysjr and Cia Kawin. Also as part of the program of *Experiencia Live Cinema #4*, conversations, open to the public, were held with the philosopher Bernardo Oliveira, the artist Aleta Valente and the researcher Fred Coelho.

+

Entre 29 de junho e 4 de agosto de 2019, Raul Mourão e Cabelo apresentaram no studio OM.art (RJ) a exposição Experiencia Live Cinema #4. Amigos de longa data – se conheceram nas oficinas de desenho da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 1988 –, os dois vêm trabalhando de forma colaborativa desde que Raul assinou a curadoria da exposição MC Fininho e DJ Barbante no Baile Funk (Gentil) Carioca, em 2011. Em Experiencia Live Cinema #4, os dois artistas reuniram obras em diferentes suportes, como esculturas, fotografias, objetos e projeções, assinadas individualmente e também uma obra assinada em dupla. No limiar entre exposição e performance, a mostra criou também outras camadas de diálogo a partir da participação dos artistas convidados: Chelpa Ferro, Lenora de Barros, Lucia Koch, Marcos Chaves, Crackboysjr e a Cia Kawin. Ainda dentro da programação da exposição, foram realizadas conversas abertas ao público com o filósofo Bernardo Oliveira, a artista Aleta Valente e o pesquisador Fred Coelho.



Vista parcial da exposição
Partial view of the exhibition

1st suspect

At the risk of seeming mad, I hereby declare: my suspicions regarding all relativism. Ferocity in such a modest sense, crestfallen, directed at the collection of atrocities that defines the Age of Acceleration. I hate you, theory, you bring me down. Criticism and critical intervention need to return to a certain iconoclasm, Fabio tells me. And he continues, with the characteristic anger of the repressed: to go beyond management and arrive at gestation — coitus, cuts, tears, jets, leaks, sounds of gelatinous flesh, slasher stridency. Abnormal childbirth. The opposite of the expansion of the truth, this criticism results in a sort of densification, of "invagination", the unfolding that thickens and enlarges the field and spatters events on the walls (Cf. Bacurau, Mendonça & Dornelles, 2018). As we observe this gesture — that of cutting a dense portion of living, pulsating flesh, unlike dead meat — we glimpse the limits of the two associated procedures: the necrographic act of aiming at the abscessed counter-edification through abstraction — the collective act, the life forms, become a nodule, cystogenesis; or experience as an act of constant reinvention, of the trivialization of renewal: ecdysis — metamorphosis at each step, the rain of dead skin draining from your armpits, like a waterspout, or gush. You say cure; I say razor-wire: criticism today requires a delicate brutality, as well as an interstitial presence between role and life.

2nd suspect

Redistributing the machines of abstract production in such a way that new obstacles can be interposed along the paths by which abstraction operates: academic and institutional systems of production, public and private curatorial circuits. Abstraction here is function — for example, the passage of time itself is abstracted to revive secular stories — an invitation for them to bathe in malaise and wonder at the harmonious fan that flaps through contemporary theory. New themes emerge, objects are rediscovered, found concepts restored, regrouped and reinvented. The machine of the imprisoned imagination - inadvertently - in the dispersed soup of an experience that is strictly aesthetic, because, above all, it is receptive, empathic and giving. Donating a private property to build a university does not sound like a limitation for any aesthetic gesture to you, but never for the violence of the donating gesture! The gesture that penetrates and twists. The gesture that returns, invisible! Prometheus of the future, sad suspicion. The mystery is thus preserved in style, something which, nevertheless, is not disassociated from the layers and the systems — even when it surreptitiously introduces a scummy stone into the gears.

1º suspeito

Dou de louca e declaro: suspeição sobre todo o relativismo. Ferocidade em sentido tão modesto, cabisbaixo, direcionado ao conjunto de atrocidades que delinea a Era da Aceleração. Te odeio, teoria, você me bota pra baixo. A crítica e a intervenção crítica precisam voltar a certa iconoclastia, me diz o Fábio. E continua, com a típica ira dos represados: ir além da gestão e chegar à gestação — coito, cortes, rasgos, jatos, vazamentos, sons de carne gelatinosa, estridência slasher. Parto anormal. Oposto da ampliação da verdade, esta crítica resultaria em uma sorte de adensamento, de "invaginação", desdobramento que adensa, amplia o campo e espirra acontecimento nas paredes (Cf. Bacurau, Mendonça & Dornelles, 2018). Conforme acompanhamos este gesto — o de cortar uma densa porção de carne viva e pulsante, diferente da carne morta —, entrevemos os limites dos dois procedimentos associados: o ato necrográfico de, por meio da abstração, visar a contraedificação abscessiva — o ato coletivo, as formas de vida viram nódulo, cystogenia —; ou a experiência como ato de reinvenção constante, de banalização da renovação: ecdise — metamorfose a cada pernada, chuva de pele morta esvaindo de suas axilas, como tromba d'água, jorro. Você diz cura; eu digo fio de navalha: a crítica hoje requer, além de uma presença intersticial entre o papel e a vida, uma fina brutalidade.

2º suspeito

Redistribuir as máquinas de produção abstrata de tal maneira que se possa interpor novos obstáculos pelos caminhos através dos quais se opera a abstração: sistemas de produção acadêmica e institucional, circuitos curatoriais públicos e privados. A abstração aqui é função — por exemplo, abstrai-se a própria passagem do tempo para reviver histórias seculares, convite para que venham se banhar no mal-estar e no maravilhamento diante do leque harmônico que atravessa a teoria contemporânea. Novos temas surgem, objetos são reencontrados, achados conceituais resgatados, reagrupados, reinventados. A máquina da imaginação aprisionada — desavisadamente — na sopa dispersa de uma experiência que se deseja estritamente estética, pois, sobretudo, receptiva, empática, doadora. Ceder uma propriedade privada para que se construa uma universidade não te soa como um limite para qualquer gesto estético, mas nunca para a violência do gesto doador! O gesto que penetra e revira. O gesto que retorna, invisível! Prometeu do porvir, palpito infeliz. O mistério resguarda-se, então, no estilo, algo que, contudo, não se desassocia das camadas e dos sistemas — mesmo quando se trata de introduzir, sub-repticiamente, uma pedrinha escrota na engrenagem.

3rd suspect

His face is turned towards the past. The last angel in history has acquired the form and secret formula of the Anglo-centered superhero. He represents an angel who seems to want to escape from something he is staring at. The scene is the cinema: his eyes are wide open, his mouth dilated, his wings open. He ignores the nature of colonization, colonial nature. Even considering the possibility of using technological fossils as tools to build a future —THE BLUES, or as Capila says, the "BANZUL", the example of the drums that communicate — here technology is still tied to the progressive and progressing threads, molded on the unregulated practice of a sold-out science and its ideological tentacles. Iron Man warned us: it's a trick! Iron Man is not made of iron. Where we see a chain of events, he sees a dizzying and beautiful catastrophe, which like any catastrophe, remains unique in its most immediate features. It accumulates tirelessly, ruin upon ruin, and disperses them at our feet. It is in the apology of the space race and its technical and cultural apparatus that this record lives. Even when arguing for a shuffling of temporality, the anglophone algorithmic imposition demarcates its imaginary as colonial mythology, so that if we take the components of this imaginary to their logical extreme, we will find there the preeminence of some privileges coating the black anti-colonial struggle — he would like to stop to wake up the dead and join the fragments.

4th suspect

Caribbean and Latin colonial nature is permeated by imaginaries other than colonial ones, linked to mechanical panaceas — spaceships, robots, electronic nannies, nanotechnology, AI., NASA, what a load of NOTHING, get out of my way, I want to pass by. A storm blows from paradise and attaches itself to his wings with such strength that he can no longer close them. (The design of the training dataset is the most critical and vulnerable component of neural network architecture.) This storm drives him irresistibly into the future, to which he turns his back, while the mountain of ruins grows towards the sky. (The neural network is trained to recognize patterns in previous data with the hope of extending this capability to future data). This storm is what we call progress. (But, as has already happened several times, if the training data show a racial, gender, or class bias, the neural networks will reflect, amplify, and distort this bias.) Sing with me again:

Facial recognition systems that were trained on the databases of white people's face failed miserably to recognize blacks as human beings.



Cabelo
Vitrine
Display
2019
técnica mista
dimensões variáveis
mixed media
variable dimensions

Raul Mourão
The New Brazilian Flag #3
2019
tecido
fabric
135 x 197 cm





12

Cabelo e | and Raul Mourão
Balanço Lapa 71
Lapa 71 Swing
2019

*aço 1020 com resina sintética, tecido,
serigrafia, vidro e fotografia digital
sobre cerâmica*

1020 steel with synthetic resin, fabric,
screen print, glass and digital
photograph on ceramic
45 x 50 x 25 cm

5th suspect

A trumpet plays: This is a problem called "overadjustment": given the abundance of computing power, a neural network will display a tendency to learn too much, that is, to fixate on a superspecific pattern: it is therefore necessary to remove some of its results to relax its recognition momentum. The issue of "apoopenia" can be considered as similar to overadjustment, as in the psychedelic landscapes of Google DeepDream, where neural networks "see" patterns that do not exist or, rather, generate patterns against a noisy background. Excessive adaptation and apoopenia are examples of the intrinsic limits of neural computing: they show how neural networks can spiral paranoically around patterns rather than help to reveal new correlations.

6th suspect

Trance is an ecstatic function, but it is never explicit in the NATA (Afro-Diasporic Black People in Anglo-Saxon Territory), but in the NACA (Afro-Diasporic Black People in the Caribbean) and the NAAL (Afro-Diasporic Black People in Latin America).

7th suspect

The comparison between the griot and the storyteller - the idea of narrative, as it seeks to produce a causal chain — always in search of an antiquarian historicity, a Western obsession, shared by pan-Africanism — compromises the type of relationship that occurs in trance, which is governed by other temporalities. Narrative experience is important and there are many "narratives", in forms and manners. Trance, however, possesses nothing of "narrative"; its system of causality obeys other forces. Why did Narrative acquire this captive and privileged place in the great family of cognition? Because it institutes, it drives us towards the field of authority, mastery and mediation. The community experience destroys the great family, narrativity unfolds in other orders, operations and connections (authorship makes no sense, while at the same time it does). Mrs. Valentini blows the firewood using WhatsApp: "Sanctified people possess methodological rigor, theoretical refinement, self-criticism, a sense of limitations and procedure..." The multiple threads of the most complex narrative will not come close, numerically, to the visible and invisible map that the trance describes. Narrative connects a network, the starting point never settles on the sad figure of a "transmitter": the artist, on disc or on the stage, in the urban reference... The sharing, the operation of engagement, is posterior, above and besides, below and even lower!

3º suspeito

O seu rosto está dirigido para o passado. O último anjo da história adquiriu a forma e a fórmula secreta do super-herói anglocentrado. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. A cena é cinema: seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. Ele ignora a natureza da colonização, a natureza colonial. Mesmo considerando a possibilidade de usar fósseis tecnológicos como ferramentas para construir um futuro — THE BLUES, ou, como diz o Capila, o "BANZUL", o exemplo dos tambores que comunicam —, aqui a tecnologia ainda é aliada dos encadeamentos progressivos e progressistas, plasmados sobre a prática desregulada de uma ciência vendida e de seus tentáculos ideológicos. O Homem de Ferro avisou: é golpe! O homem de ferro não é de ferro. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma estonteante e bela catástrofe, que, como qualquer catástrofe, resta única em suas feições mais imediatas. Acumula incansavelmente, ruína sobre ruína, e as dispersa a nossos pés. É na apologia da corrida espacial e do seu aparato técnico e cultural que mora esse registro. Mesmo argumentando um embaralhamento da temporalidade, a imposição algorítmica anglófona demarca seu imaginário como mitologia colonial, de tal forma que, se levarmos até as últimas consequências os componentes desse imaginário, encontraremos ali a proeminência de alguns privilégios revestindo a luta anticolonial negra — ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos.

4º suspeito

A natureza colonial caribenha e latina é atravessada por outros imaginários que não os coloniais, ligados às panaceias maquinárias — nave espacial, robô, babá eletrônica, nanotecnologia, AI. NASA, que NADA, sai da minha frente que eu quero passar. Uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. (O design do conjunto de dados de treinamento é o componente mais crítico e vulnerável da arquitetura de redes neurais.) Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. (A rede neural é treinada para reconhecer padrões em dados anteriores com a esperança de estender essa capacidade em dados futuros.) Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Mas, como já ocorreu várias vezes, se os dados de treinamento mostram um viés racial, de gênero e de classe, as redes neurais refletirão, amplificarão e distorcerão esse viés.) Cante comigo outra vez:

Sistemas de reconhecimento facial que foram treinados em bancos de dados de rostos de pessoas brancas falharam miseravelmente em reconhecer os negros como humanos.





5º suspeito

Toca a trombeta: Este é um problema chamado “sobreajuste”: dada a abundância do poder de computação, uma rede neural mostrará a tendência a aprender demais, ou seja, fixar-se em um padrão superespecífico: é, portanto, necessário retirar alguns de seus resultados para tornar seu ímpeto de reconhecimento mais relaxado. Semelhante ao sobreajuste, pode ser considerado o caso de “apofenia”, como nas paisagens psicodélicas do Google DeepDream, nas quais as redes neurais “veem” padrões que não existem, ou melhor, geram padrões contra um fundo ruidoso. Adaptação excessiva e apofenia são exemplos dos limites intrínsecos na computação neural: mostram como as redes neurais podem espiralar paranoicamente em torno de padrões em vez de ajudar a revelar novas correlações.

6º suspeito

O transe é função extática, porém nunca explícita entre os NATA (Negros Afrodiaspóricos em Território Anglo-saxão), mas entre os NACA (Negros Afrodiaspóricos no Caribe) e os NAAL (Negros Afrodiaspóricos na América Latina).

7º suspeito

A comparação entre o griot e o storyteller: a ideia de narrativa, na medida em que procura produzir um encadeamento causal — sempre em busca de uma historicidade antiquária, obsessão ocidental, partilhada pelo pan-africanismo —, compromete o tipo de relação que se dá no transe, que é regido por outras temporalidades. A experiência narrativa é importante e são muitas as “narrativas”, em modos e maneiras. O transe, porém, nada possui de “narrativo”; seu regime de causalidade obedece a outras forças. Por que a Narrativa adquiriu este lugar cativo e privilegiado na grande família da cognição? Porque institui, nos impele ao campo da autoridade, da maestria, da mediação. A experiência comunitária quebra a grande família, sua narratividade se desdobra em outras ordenações, operações e conexões (autoria não faz sentido, enquanto, ao mesmo tempo, faz). Mrs. Valentini sopra a lenha pelo zap: “Povo de santo tem rigor metodológico, refinamento teórico, autocrítica, noção de limite e procedimento...” Os múltiplos fios da mais complexa narrativa não se aproximarão, numericamente, do mapa visível e do invisível que o transe descreve. A narrativa conecta uma rede, o ponto de partida nunca se assenta sobre a triste figura de um “emissor”: o artista, no disco ou no palco, na referência urbana... A partilha, a operação de engajamento, é posterior, acima e aos lados, abaixo e ainda mais abaixo!

8th suspect

The samba circle proposes another kind of network sharing: the transmission is encrypted and deciphered by a two-sided coin in the form of a question and answer. I, who play, feed the response of the public, who feeds me back. A network is formed and, if everything works out, it does not stop growing. As a result of the trance, something similar occurs in the Afro-religious ritual, pejoratively referred to as "disorder" by psychoanalysis. With the aguidavi in hand and the drum in front, the candomblé ogã reproduces pure elements, reconfiguring the atmosphere in loco. On the periphery of capitalism, the logic is different, notwithstanding that it interacts with various levels of technological thinking, the temporality of the use imposes equivocality. The time of the loser and the winner is the same: the time to win, to cross the Russian sea, to overcome: CRONOS is its dick.

9th suspect

The metaphor of the spaceship is revealing. It reveals a desire for escape, traced by forces escaping the end of the colonial world, into space — is it a by-product of an affective deficit of the black children who watched American TV in the 1950s and found themselves underrepresented? Perhaps there lies the key to interpreting the elements of the Afro-futurist imaginary, a certain kind of relationship to the idea of "telling stories" (an entire American tradition). And a certain kind of relationship with the television imaginary, its angels, kings, queens, princesses, flying saucers, monsters, vampires, etc. But the ship also seems to be the driving force for a journey that seeks, at the same time, a connection with forces that are as intuitive as they are unknown, which in the American case is the kind of sensation that relates to the concept of "ancestry". A force both ancestral and unknown, hacked by certain types of more complex technical objects, since they are located in first world countries. The rhythm isn't just about the batucada. There is the rhythm of life, the speech of Agawu, the black reaction of Bacurau, revealing the Brazilian catholic asshole.

10th suspect

Jetson Complex. The Jetsons are impossible among Africans.

8° suspeito

A roda de samba propõe um outro tipo de partilha em rede: a emissão é cifrada e decifrada por uma moeda de dois lados sob a forma de pergunta e resposta. Eu, que toco, alimento a resposta do público, que me realimenta. Uma rede é formada e, se tudo dá certo, não para de crescer. Em função do transe, algo parecido ocorre no ritual afro-religioso, preconceituosamente chamado "transtorno" pela psicanálise. Com o aguidavi na mão e o tambor à frente, o ogã de candomblé reproduz elementos acendrados, reconfigurando a atmosfera in loco. Na periferia do capitalismo, a lógica é diferente, por mais que se interaja com diversos níveis do pensamento tecnológico, a temporalidade do uso força à equivocidade. O tempo do looser e do winner, um só: o tempo de vencer, atravessar o mar russo, sobrepujar: CRONOS é seu pau.

9° suspeito

A metáfora da nave espacial é reveladora. Ela transparece um desejo de fuga, traçada por forças que escapam ao fim do mundo colonial, rumo ao espaço — subproduto de um déficit afetivo das crianças negras que assistiram à TV americana dos anos 50 e se viam sub-representadas? Talvez aí resida a chave para interpretar os elementos do imaginário afrofuturista, um certo tipo de relação com a ideia de se "contar histórias" (toda uma tradição norte-americana). E um certo tipo de relação com o imaginário televisivo, seus anjos, reis, rainhas, princesas, discos voadores, monstros, vampiros etc. Mas a nave também parece ser a energia condutora para uma viagem que busca, ao mesmo tempo, a conexão com forças tão intuitivas como desconhecidas, o que, no caso norte-americano, é o tipo de sensação que remete ao conceito de "ancestralidade". Uma força ao mesmo tempo ancestral e desconhecida, hackeada por certos tipos de objetos técnicos mais complexos, pois localizados em países de primeiro mundo. O ritmo não se resume à batucada. Há o ritmo da vida, a fala de Agawu, o black react de Bacurau, desnudando o brasileiro catholic asshole.

10° suspeito

Complexo de Jetson. — Os Jetsons são impossíveis entre os africanos.



Cabelo
 Ovo Coral
 Coral egg
 2018
esmalte sintético sobre fibra de vidro e resina
 synthetic varnish on glass fiber and resin
 50 x 40 x 40 cm

Raul Mourão
 Seta de Rua - ELC #1
 Road arrow - ELC # 1
 2019
acrílica sobre tela
 acrylic on canvas
 210 x 100 cm (*díptico*) (diptych)

Raul Mourão
 Magnum
 2018
aço 1020 com resina sintética e vidro
 1020 steel with synthetic resin and glass
 57 x 50 x 20 cm

Raul Mourão
 4 águas
 4 waters
 2018
aço 1020 com resina sintética, vidro, madeira e acrílico espelhado
 1020 steel with synthetic resin, glass, wood, and mirrored acrylic
 35 x 36 x 36 cm



18

Cabelo
 Firestoned
 2019
 acrílica sobre tela
 acrylic on canvas
 100 x 280 cm

Cabelo
 Black Flaming Egg
 2018
 tinta acrílica sobre fibra de vidro e resina
 acrylic paint on glass fiber and resin
 135 x 79 x 79 cm

Cabelo
 Cosmo Sk8 White Dwarf Stars in Globular
 Cluster NGC 6397
 2012
 espelhos, madeira, rodas de skate e
 impressão a laser
 mirrors, wood, skateboard wheels, and
 laser print
 118 x 130 x 90 cm

11th suspect

The point is that this metaphor of the spaceship not only indicates a specific imaginary around the term "science fiction", but also seems to refer to a feeling of incompleteness, the impossibility of putting in motion a process that can only take place with the effective ejection of this spaceship into the cosmos. This impossibility, which the NATA experience as an immanent incompleteness, and which gave them the structure to create music and the NATA culture, reminds us of the impossibility of trance. And this seems to me to be the most involuntary metaphor of the Afro-futurist universe in the Anglo-Saxon territory: the possible horizon of a journey into space, materialized in the testimonies of black astronauts, takes the issue to the environment of space exploration, which, contradictorily, retains its colonial aspect. But it may also refer to an impulse to travel in the cosmos that is never complete because the black American did not bring with him or preserve the high-tech trance.

11º suspeito

A questão é que esta metáfora da nave espacial não só indica um imaginário específico em torno do termo "ficção científica", como também parece remeter a um sentimento de incompletude, a impossibilidade de pôr em andamento um processo que só pode se efetuar com a efetiva ejeção dessa nave espacial para o cosmos. Essa impossibilidade, que os NATA experimentam como uma incompletude imanente, e que lhes deu estrutura para criar a música e a cultura NATA, nos remete à impossibilidade do transe. E esta me parece ser a metáfora mais involuntária do universo afrofuturista em território anglo-saxão: o horizonte possível de uma viagem ao espaço, materializada nos depoimentos dos astronautas negros, leva a questão para o ambiente da exploração espacial, que, contraditoriamente, conserva seu aspecto colonial. Mas também pode remeter a um impulso de viajar no cosmos que nunca se completa porque o negro norte-americano não trouxe consigo ou não preservou a alta tecnologia do transe.



Raul Mourão
Fenestra
2019
acrílica sobre tela
acrylic on canvas
200 x 300 cm

Cabelo
White Flaming Egg
2018
tinta acrílica sobre fibra de vidro e resina
acrylic paint on glass fiber and resin
137 x 79 x 79 cm



20

Cabelo
FUMA — branco e vermelho
FUMA - white and red
2019
acrílica sobre tela
edição única
acrylic on canvas
single edition
188 x 264 cm

Raul Mourão
Já fui pote #3
I was once a pot #3
2018
aço 1020 com resina sintética, vidro e tijolo
de concreto
edição única
1020 steel with synthetic resin, glass, and
concrete brick
single edition
49 x 60 x 35 cm



Raul Mourão
seta sobre seta
arrow on arrow
2019
site specific
dimensões variáveis
variable dimensions

12th suspect

I, thus, perceive, the insistence on the image of the spaceship as an expression of non-adaptation, as a metaphor of escape, escape from an impossible present (violence and racism are not going to change, it's better to get out...). Ishmael Reed provides the password: the discourse of the whites expresses a desire to send the NATA back to Africa (a discourse that in some way ends up being received by black militancy with the opposite meaning: returning could be positive — he would like to return home but cannot. There is no escape from this time, or from this space."); while the same idea does not persist between the NACA and the NAAL, since the local elite prefers to keep them as segregated as they are overworked and useful. For the NATA, the present time is the future, because machines can reproduce crystallized, differential gestures in a collection of matter which, unlike the current order, works. For the NAAL and the NACA, the present time is a range of possibilities that exceed any functionalism and embrace the absence of telos. There is no afro-futurism without a multidimensional view of the presence.

13th suspect

The appropriation of a specific universe of the white imaginary of science fiction — either reversing its colonial direction, or parodying it as Octavia Butler does (who uses the black body itself as a metaphor for the spaceship, even though the trance here is something risky and dangerous, and not an element of "purification"). The Afro-Diasporic trance connects with the forces of nature, in a process that I understand as the psycho-physiological high technology of producing a decrease in resentment of all sorts and the expansion of the power to act and think. A sad lament searching for something that has been lost, that cannot be found.... It is trance that provides us with the perspective of a new life, the perfect sense of uncoupling from the metropolis. Against the NATA, is the Diop machine.

14th suspect

Moreover, there is the immense culture of the NACA (Afro-Diasporic Black People in the Caribbean) and the NAAL (Afro-Diasporic Black People in Latin America). As we know, in these regions, black populations negotiated the technologies, knowledge and worldviews they brought from their places of origin in very different ways. For the trance peoples, there is a non-teleological cosmological view: cosmology provides the moral and ethical horizon. Whereas, among the NATA, pan-Africanism and its modulations always concern the relationship between "origin" and "return", generally in a pathological idealization (because it is devoid of its most valuable artifacts). Christianity permeates both visions, since between the NACA and the NAAL, the impact is shared communally.

12º suspeito

Percebo, assim, a insistência na imagem da nave espacial como expressão de não-adequação, como metáfora da fuga, fuga de um presente impossível (a violência, o racismo, não vão mudar, melhor vazar...). Ishmael Reed dá a senha: o discurso dos brancos manifesta o desejo de mandar os NATA de volta pra África (discurso que em certa medida acaba sendo acolhido pela militância negra com o sinal reverso: retornar poderia ser positivo — ele gostaria de voltar pra casa, mas não pode. Não há escapatória deste tempo, deste espaço); enquanto a mesma ideia não persiste entre os NACA e os NAAL, pois a elite local prefere mantê-los tão segregados quanto laboriosos e úteis. Para os NATA, o tempo presente é o futuro, pois as máquinas podem reproduzir os gestos diferenciais cristalizados em um conjunto de matéria que, ao contrário da ordem vigente, funciona. Para os NAAL e os NACA, o tempo presente é um leque de possibilidades que extrapolam qualquer funcionalismo e abraçam a ausência de telos. Não há afrofuturismo sem que se acolha uma visão multidimensional da presença.

13º suspeito

Apropriação de um universo específico do imaginário branco da ficção científica — seja revertendo seu direcionamento colonial, seja parodiando-o como o faz Octavia Butler (que usa o próprio corpo negro como metáfora da nave espacial, embora o transe ali seja algo arriscado e perigoso, e não um elemento de "purificação"). O transe afrodiaspórico conecta com as forças da natureza, em um processo que entendo como a alta tecnologia psicofisiológica de produzir a diminuição do ressentimento de toda sorte e a ampliação da potência de agir e pensar. Um lamento triste de busca por algo que se perdeu, que não se consegue achar... É o transe que nos fornece a perspectiva da vida nova, a perfeita sensação de desacoplamento da metrópole. Contra os NATA, a máquina-Diop.

14º suspeito

Por outro lado, há a imensa cultura dos NACA e os NAAL. Como se sabe, nessas regiões as populações negras negociaram de maneiras muito diferentes as tecnologias, conhecimentos e cosmologias que trouxeram do seu local de origem. Para os povos do transe, há uma visão cosmológica não-teleológica: a cosmologia fornece o horizonte moral e ético. Ao passo que, entre os NATA, o pan-africanismo e suas modulações sempre remetem à relação entre "origem" e "retorno", geralmente uma idealização patológica (pois desprovida de seus mais caros artefatos). O cristianismo atravessa ambas as visões, sendo que, entre os NACA e os NAAL, o impacto é partilhado comunitariamente.

Firestoned



Cabelo
Firestoned
2019
acrílica sobre tela
acrylic on canvas
100 x 280 cm

Cabelo
Black Flaming Egg
2018
tinta acrílica sobre fibra de vidro e resina
acrylic paint on glass fiber and resin
135 x 79 x 79 cm

Raul Mourão
Tijolo #4
Brick #4
2018
aço 1020 com resina sintética e tijolos de barro
1020 steel with synthetic resin and mud
bricks
62 x 40 x 25 cm



15th suspect

The act of washing beer bottles becomes painful as the process of drunkenness becomes more necessary. Prefer the song to the function, make lemons from lemonade. NACAs and NAALS experience what Milton Santos called the "Lower Circuit": "the circuit could also be well defined by Lavoisier's formula: "Nothing is lost, nothing is created, everything is transformed."

15º suspeito

O ato de lavar garrafas de cerveja torna-se penoso conforme o processo de embriaguez se faz mais necessário. Prefira a canção à função, da limonada faça o limão. NACA e NAAL vivem o que Milton Santos chamava de "circuito inferior": circuito inferior também poderia ser bem definido segundo a fórmula de Lavoisier: "Nada se perde, nada se cria, tudo se transforma."



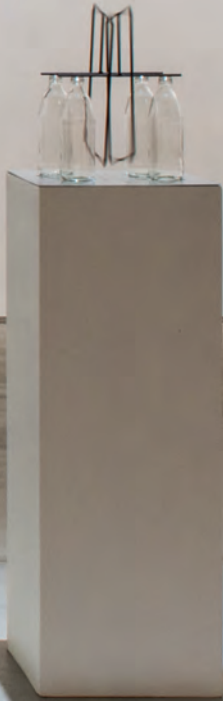
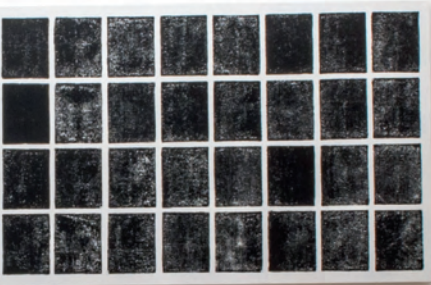
The old newspaper becomes packaging, the piece of wood is turned into a chair, cans into water containers or flower pots etc. This also occurs with clothes that pass from the father to son, from older brother to younger brother, if not already bought second-hand in the construction of houses all kinds of abandoned or low-costs materials are used. Many commercial and household utensils are products of recycling and the life of a part, appliance or motor can be prolonged by the ingenuity of craftsmen. The high average life of vehicles is perhaps the most striking example of this miraculous capacity for restoration that is one of the greatest characteristics of poor economies, as opposed to the waste of the rich, modern economies.

O jornal usado torna-se embalagem, o pedaço de madeira se transforma em cadeira, as latas, em reservatórios de água ou em vasos de flores etc. Isso ocorre também com as roupas que passam do pai para o filho, do irmão mais velho para o irmão mais novo, se já não foram compradas de segunda mão. Na construção das casas, aproveitam-se todos os tipos de materiais abandonados ou vendidos a baixo preço. Muitos utensílios comerciais e domésticos são produtos de recuperações, e a vida de uma peça, aparelho ou motor pode ser prolongada pela engenhosidade dos artesãos. A idade média tão elevada dos veículos talvez seja o exemplo mais surpreendente dessa miraculosa capacidade de recuperação que é uma das maiores características das economias pobres, em oposição ao desperdício das economias ricas e modernas.

Cabelo e | and Raul Mourão
Fireworks
2019
acrílica sobre tela
acrylic on canvas
50 x 512 cm

Cabelo
X-Terminator
2019
óleo sobre linho, impressão a laser sobre
papel e extintor de incêndio
oil on linen, laser print on paper, and fire
extinguisher
106 x 77 x 46 cm







28

Raul Mourão
 51'57" + 32'47"
 2010
 aço 1020 e resina sintética
 1020 steel and synthetic resin
 304 x 216 x 286 cm

Cabelo
 Bandeira BRAS\$\$IL ft. crackboysjr #1
 BRAS\$\$IL ft. crackboysjr flag #1
 2019
 acrílica sobre tela
 acrylic on canvas
 60 x 110 cm

Cabelo
 Cosmo Sk8 White Dwarf Stars in Globular
 Cluster NGC 6397
 2012
 espelhos, madeira, rodas de skate e
 impressão a laser
 mirrors, wood, skateboard wheels, and
 laser print
 118 x 130 x 90 cm

Epilogue

A controversial hypothesis: in trance cultures, the journey by its very nature transforms the technical traffic: among the NATA, obtaining the equipment, the means, to be able to use them in a varied way; among the NAAL and the NACA, when the objects themselves are not made from rudimentary materials, the operations arise from improvisation, recycling, the treatment of pre-formed materials, deforming them, a twist that translates into an increase in reality. These are attitudes determined by a mode of use, the tools recreate and expand the range of action of the technologies that circulate within the limits of an ethics that does not regulate pittance.

Samples: Lusísa Valentini, André Capilé, Kofi Agawu, Beatriz Nascimento, Fábio Andrade, Matteo Pasquinelli, Fred Moten, Walter Benjamin, Tantão and Octavia Butler.

Epílogo

Hipótese polêmica: nas culturas do transe, a viagem transduz pela própria natureza do trânsito técnico: entre os NATA, obter o equipamento, os meios, para poder utilizá-los de maneira variada; entre os NAAL e os NACA, quando não se fazem os próprios objetos com materiais rudimentares, surgem as operações em torno da gambiarra, do reaproveitamento, do tratamento de materiais pré-formados, deformados, uma torção que se traduz em acréscimo de realidade. São atitudes direcionadas por um modo de uso, as ferramentas recriam e ampliam o raio de ação das tecnologias que circulam dentro dos limites de uma ética que não regula mixaria.

Samples: Luísa Valentini, André Capilé, Kofi Agawu, Beatriz Nascimento, Fábio Andrade, Matteo Pasquinelli, Fred Moten, Walter Benjamin, Tantão e Octavia Butler.









Firestoned



Cabelo
Firestoned
2019
acrílico sobre tela
acrylic on canvas
100 x 280 cm

Cabelo
Black Flaming Egg
2018
tinta acrílica sobre fibra de vidro e resina
acrylic paint on glass fiber and resin
135 x 79 x 79 cm



Cabelo
Obrigado Volte Sempre
Thank you Do come again
2015
projeção de vídeo
video projection
9'56"

Firestoned











Raul Mourão
Cinzeiro
Ashtray
2019
projeção de vídeo
vídeo projection
1'08"









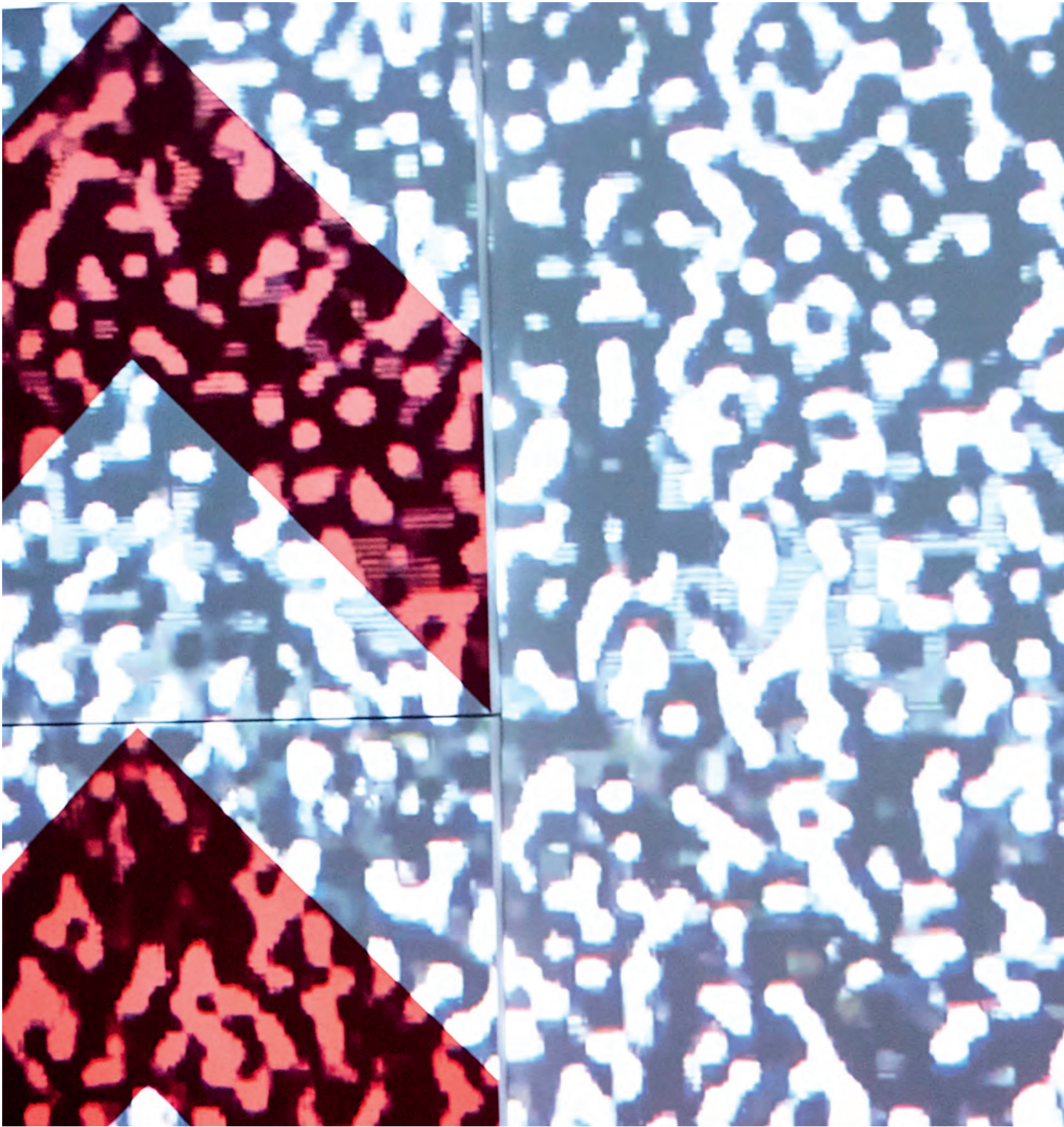
Cabelo
Cosmo Sk8 White Dwarf Stars in Globular
Cluster NGC 6397
2012
*espelhos, madeira, rodas de skate e
impressão a laser*
mirrors, wood, skateboard wheels, and
laser print
118 x 130 x 90 cm



Raul Mourão
4 águas
4 waters
2018
aço 1020 com resina sintética, vidro,
madeira e acrílico espelhado
1020 steel with synthetic resin, glass,
wood, and mirrored acrylic
35 x 36 x 36 cm



















54

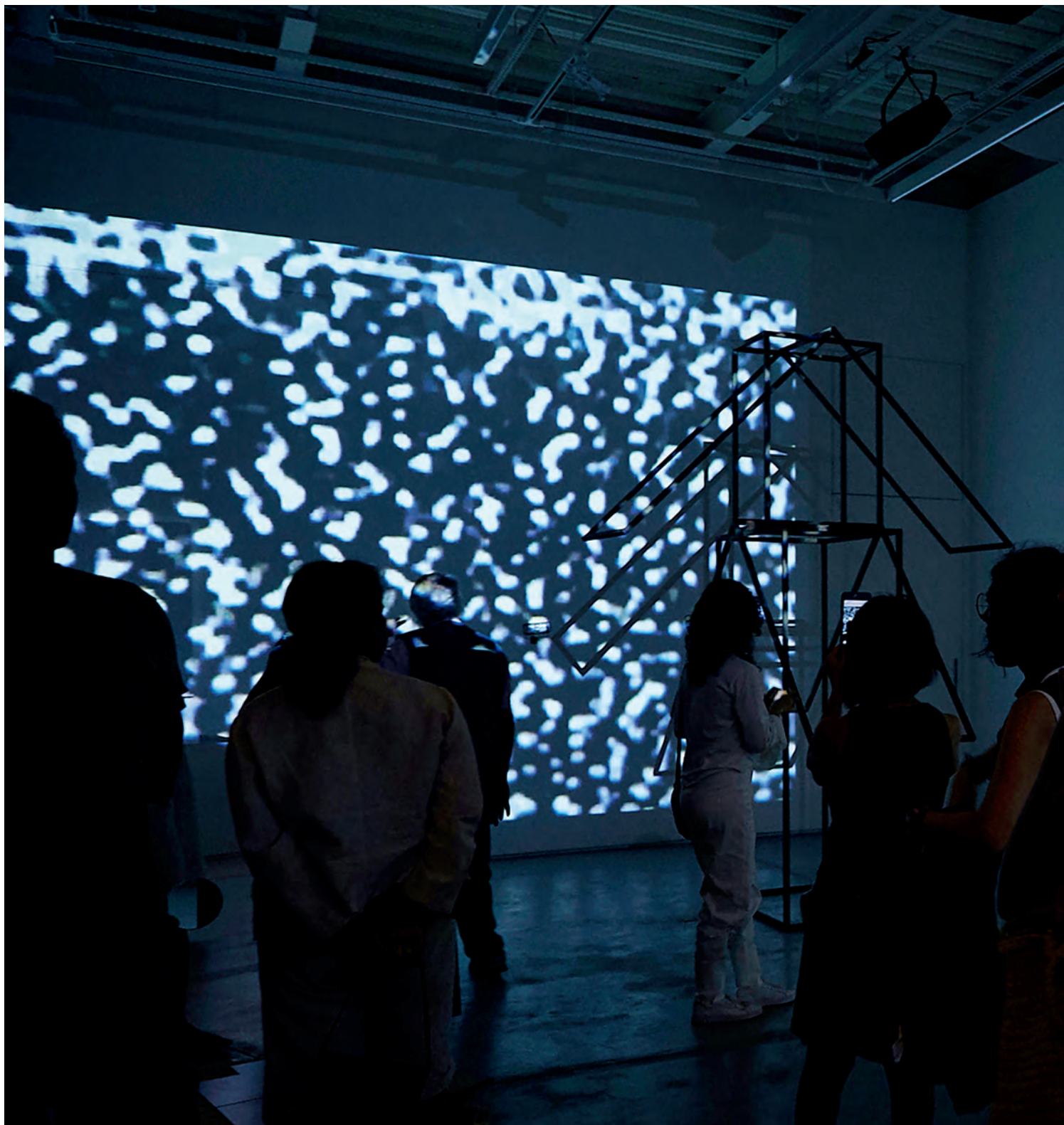
Cabelo
Obrigado Volte Sempre
Thank you Do come again
2015
Projeção de vídeo
Video projection
9'56"

Cabelo
Lightning Egghead Pygmy
2019
*led, aço, peruca, esmalte sintético sobre
fibra de vidro e resina*
LED, steel, wig, synthetic varnish on glass
fiber and resin
92 x 266 x 197 cm



Raul Mourão
Terno Voador
Flying Suit
2019
1'18"

Raul Mourão
Cinzeiro
Ashtray
2019
Projeção de vídeo
Video projection
1'08"

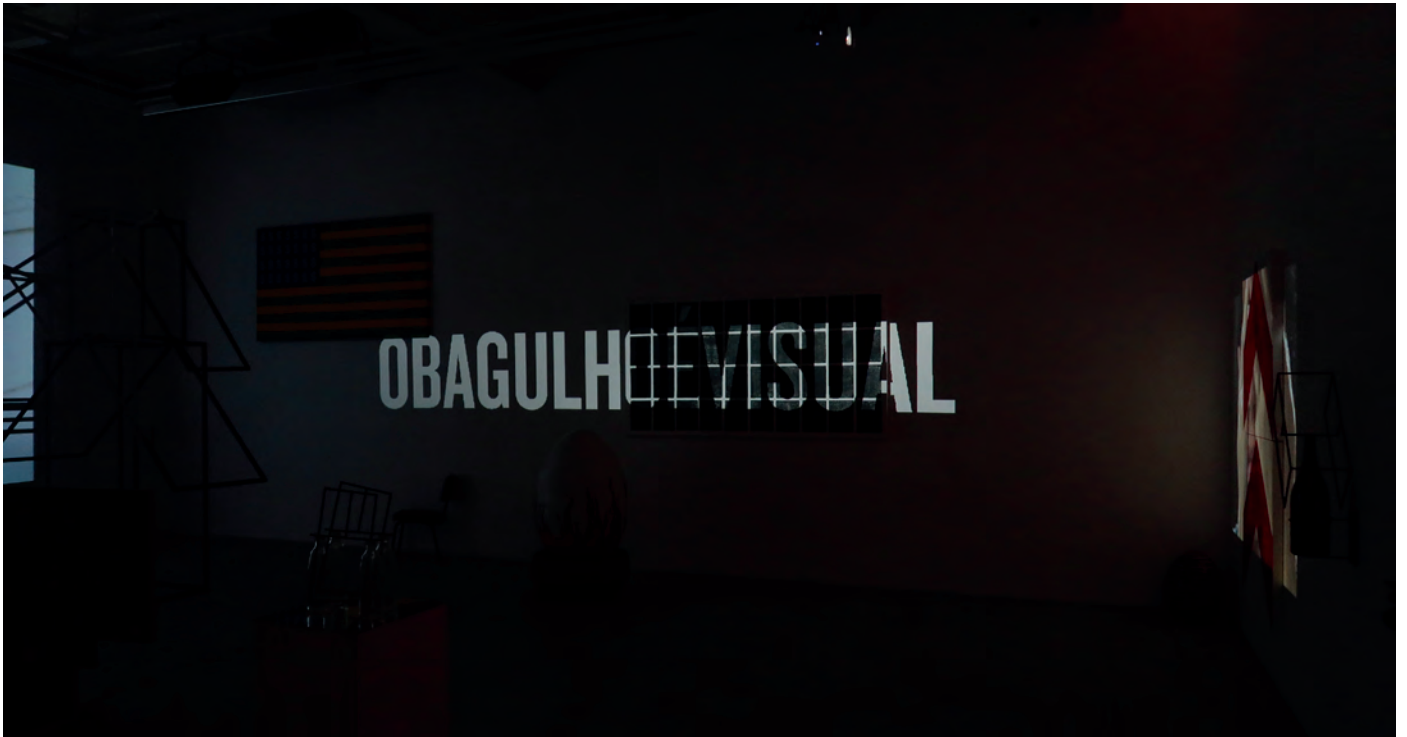




Raul Mourão
Cão/Leão
Dog/Lion
2002
vídeo DV
DV video
54'
direção | directed by Raul Mourão e | and
Paola Vieira
fotografia | photography: Fernando Oliveira
edição | editing: Leonardo Domingues



Lenora de Barros
Estudo para Facadas
Study for Stabs
2012
Projeção de vídeo HD | HD video projection
1'32" loop
câmera por | camera Ruy Teixeira
edição por | edited by Felipe Pereira Barros
som por | sound by Dan Zimmerman



Esperiéza Live Cinema #4
convida | invites Leonora de Barros
6 de julho de 2019 | July 6th, 2019



Firestoned

60

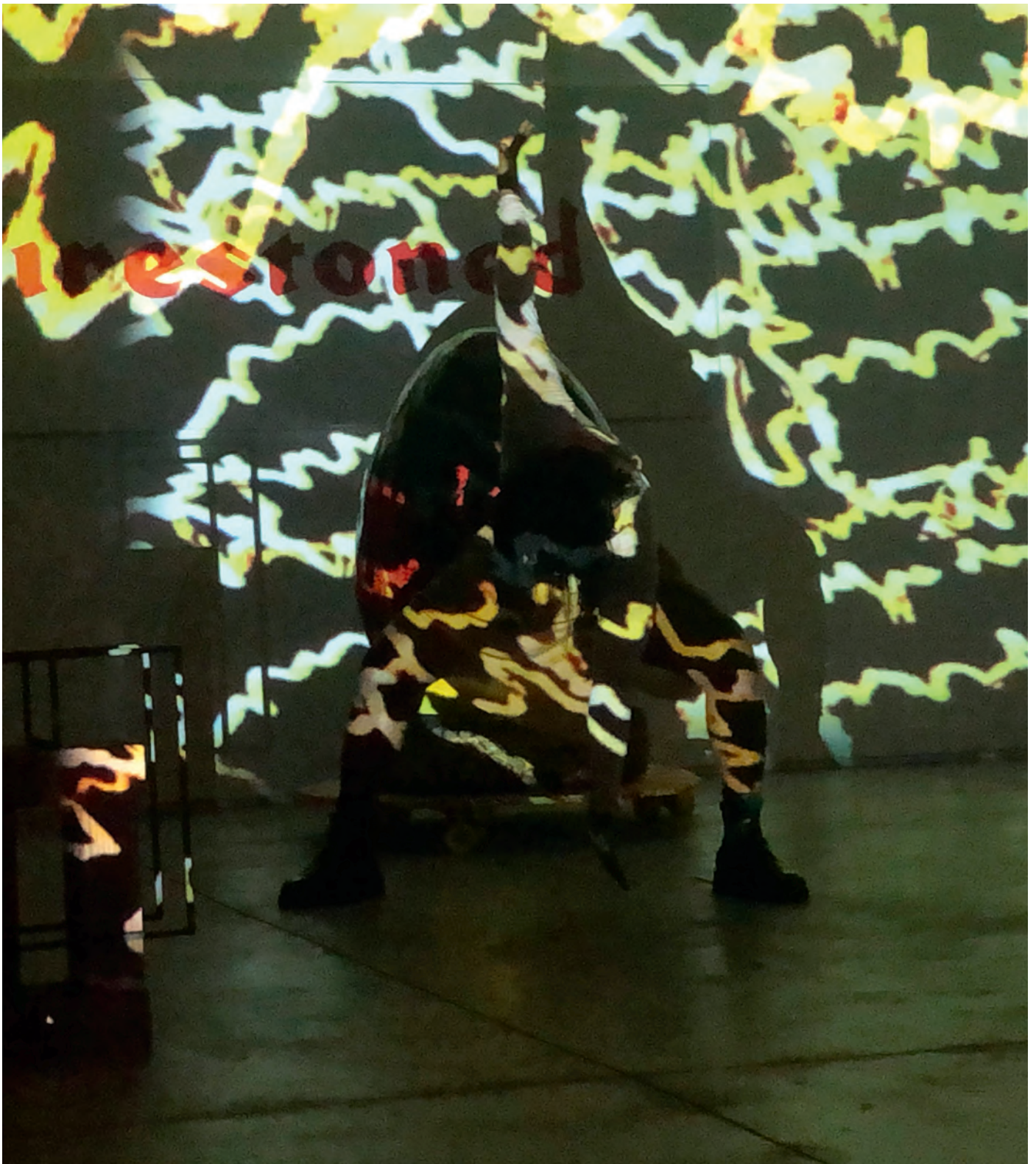
Lenora de Barros
VOLUME MORTO
DEAD VOLUME
2015

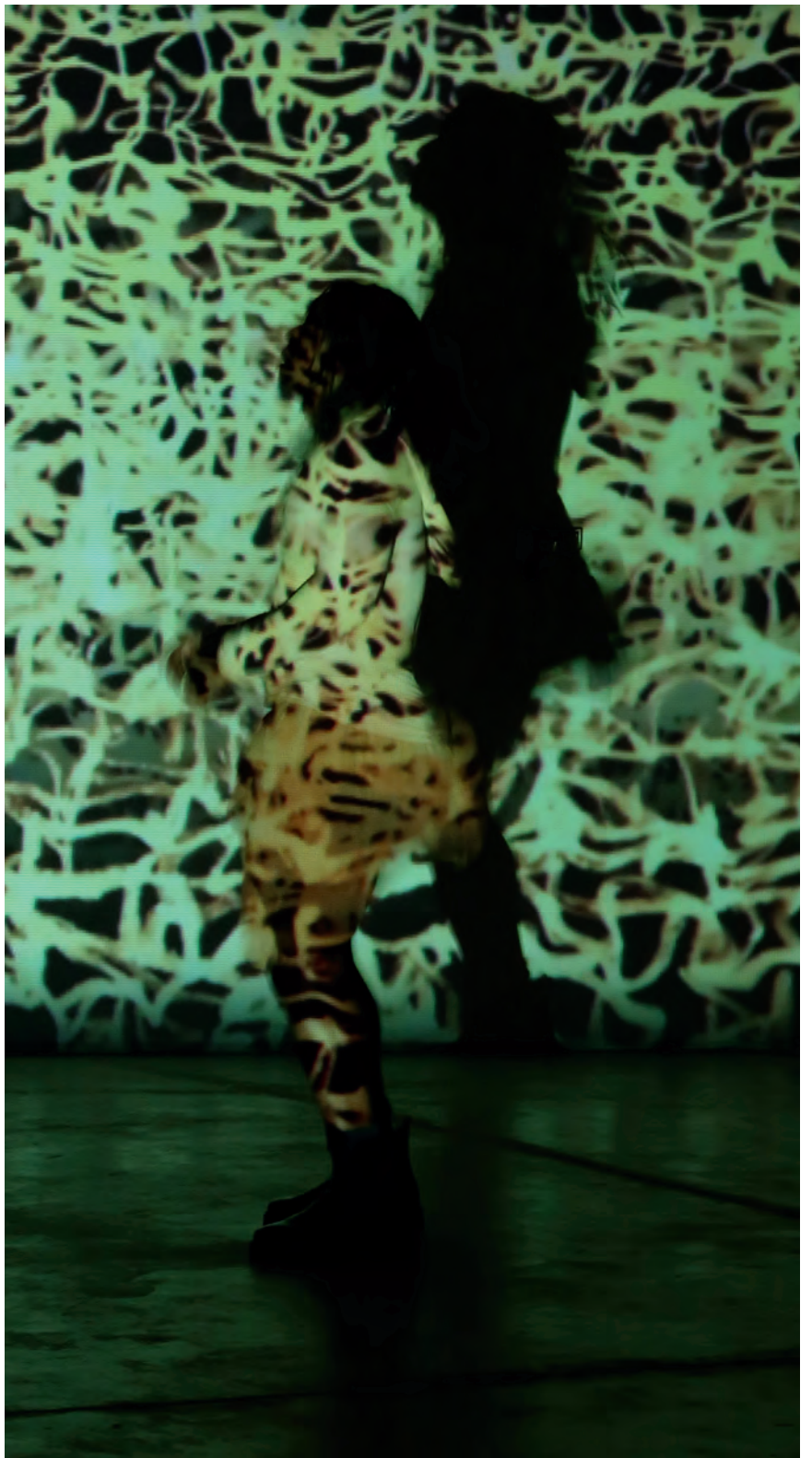
produzido por | produced by Ricardo
Kugelmas
vídeo por | video by Marcia Beatriz Granero
câmera por | camera by Fabio Bardella
som por | sound by Gustavo Vasconcelos
Broadway 1602 NY
Galeria Millan, SP

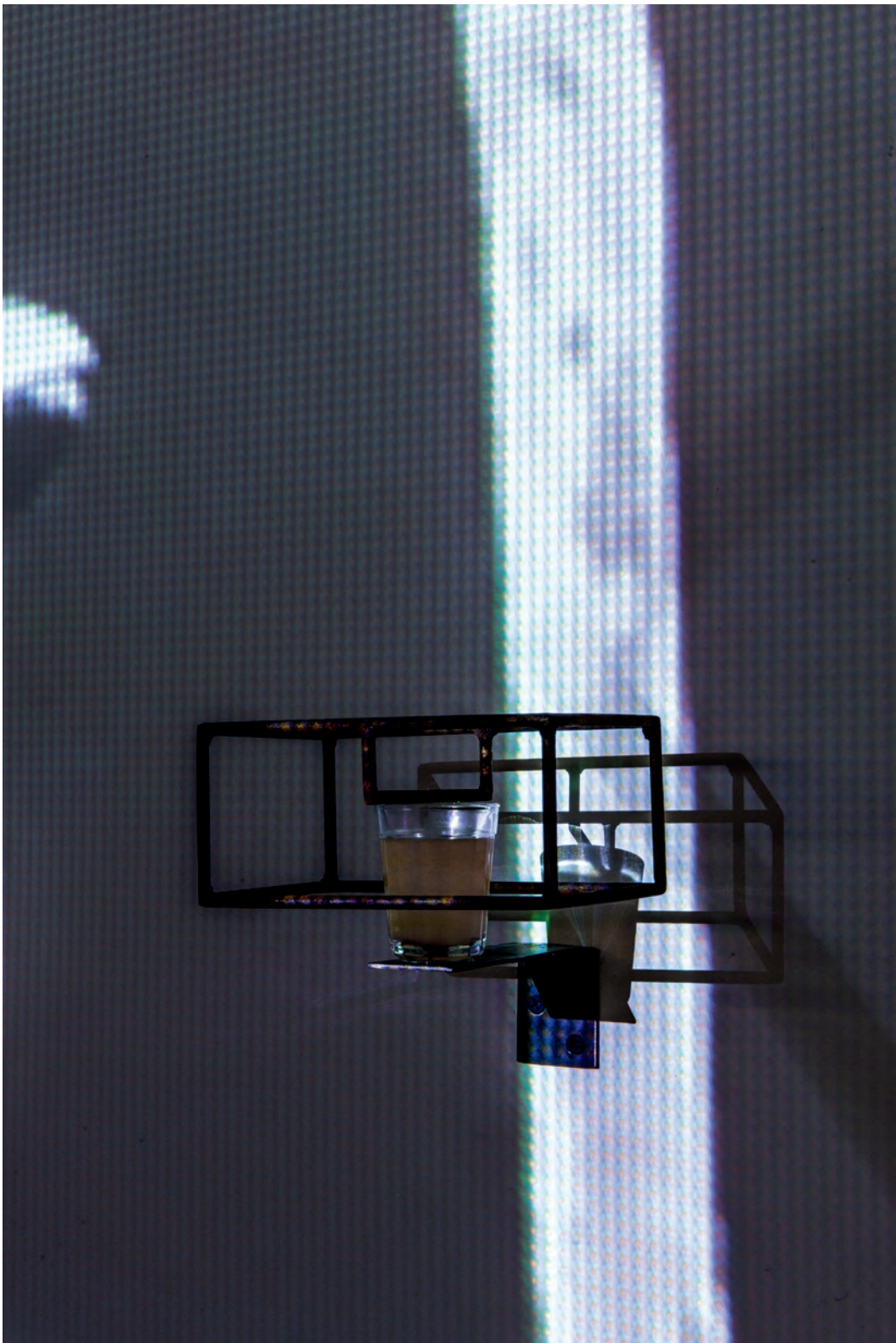






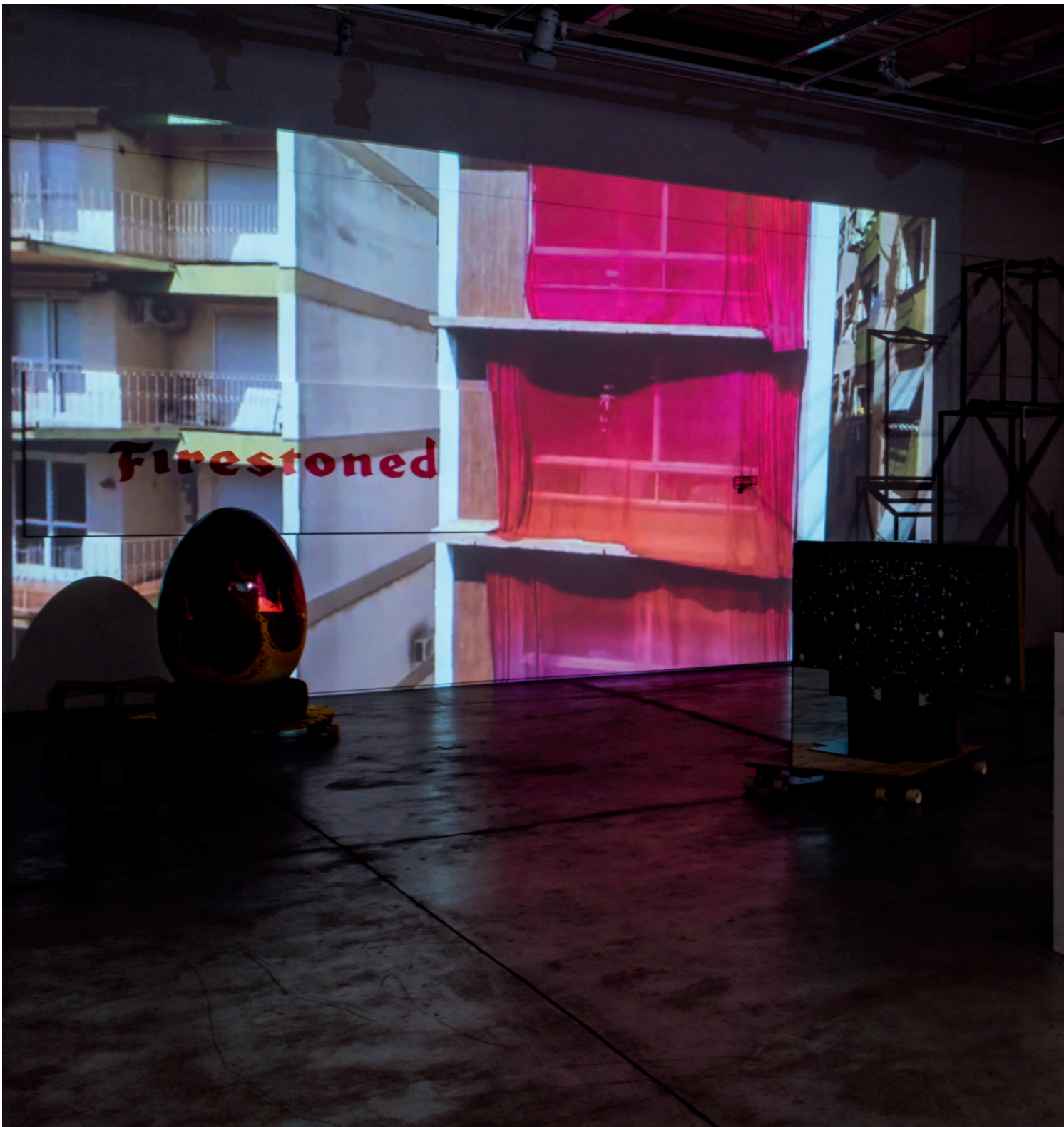








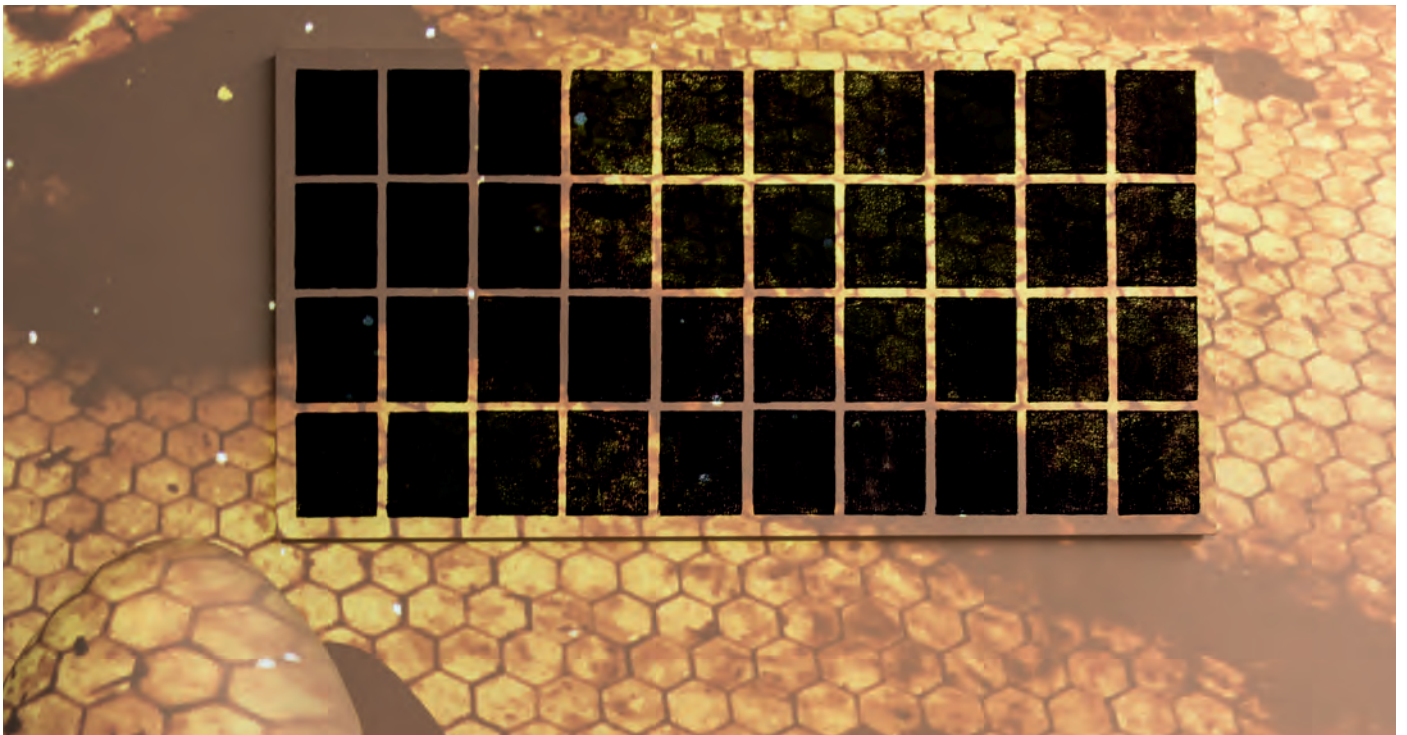
Projeção de vídeo | Video projection
Lucia Koch







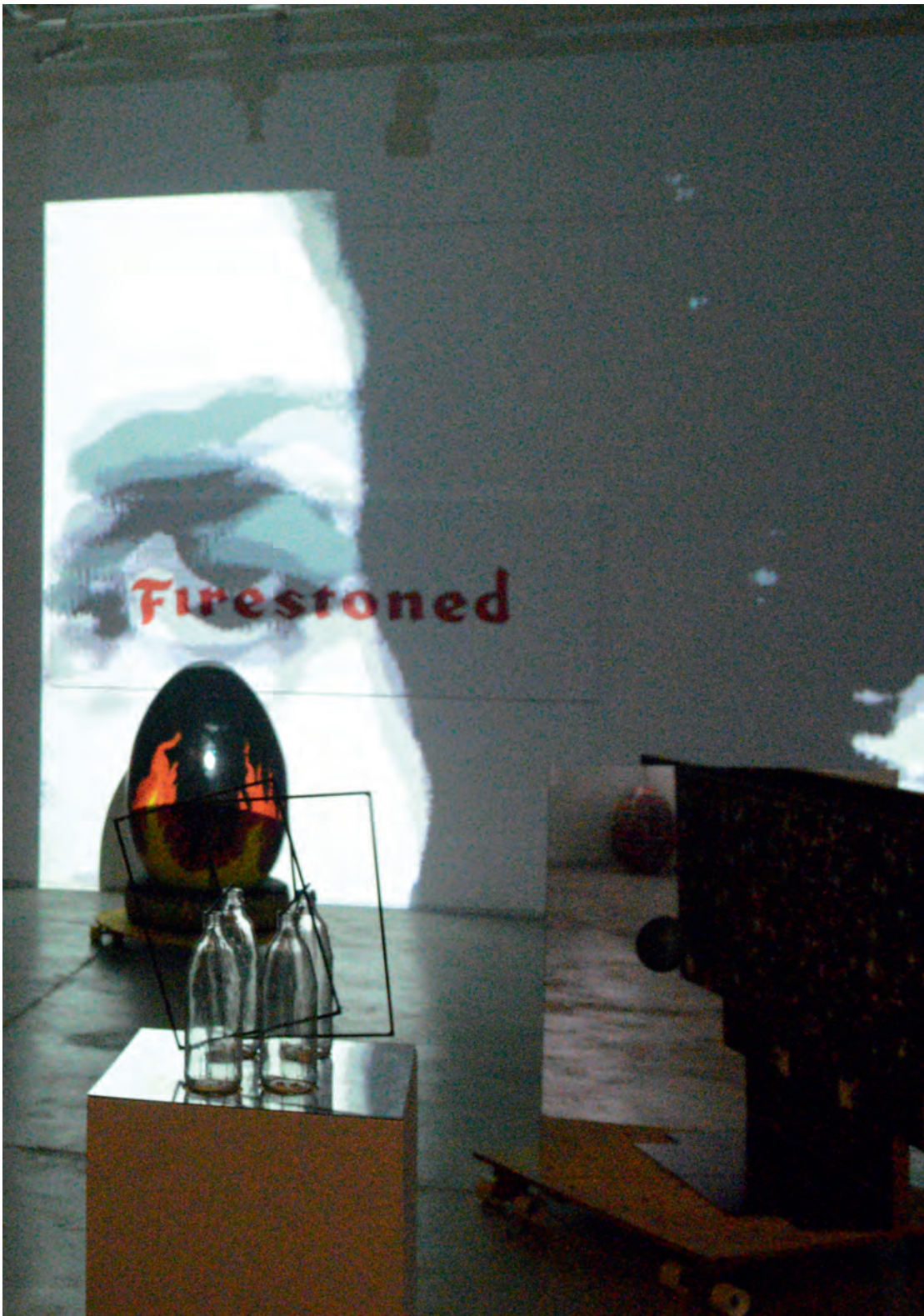




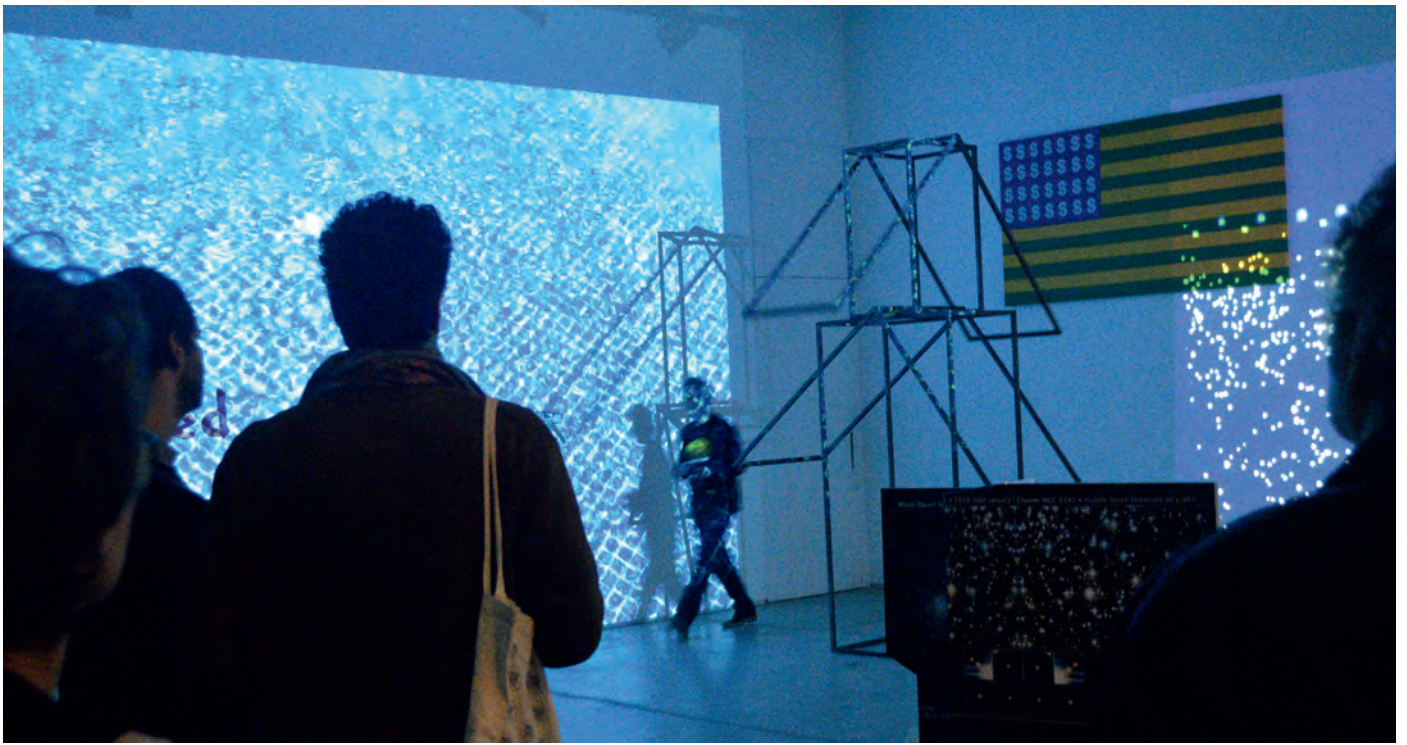














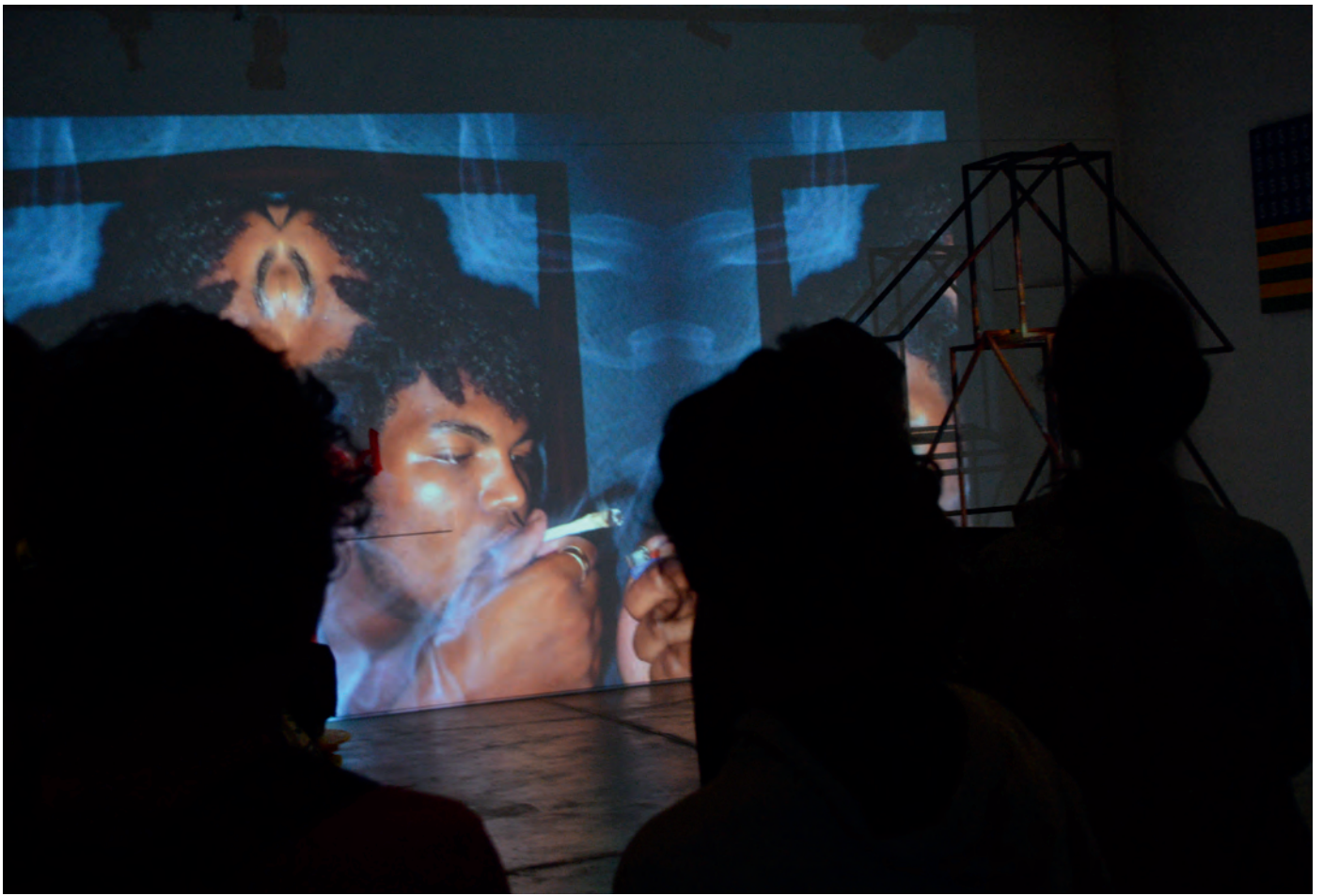
Projeção de vídeo | Video projection
Marcos Chaves









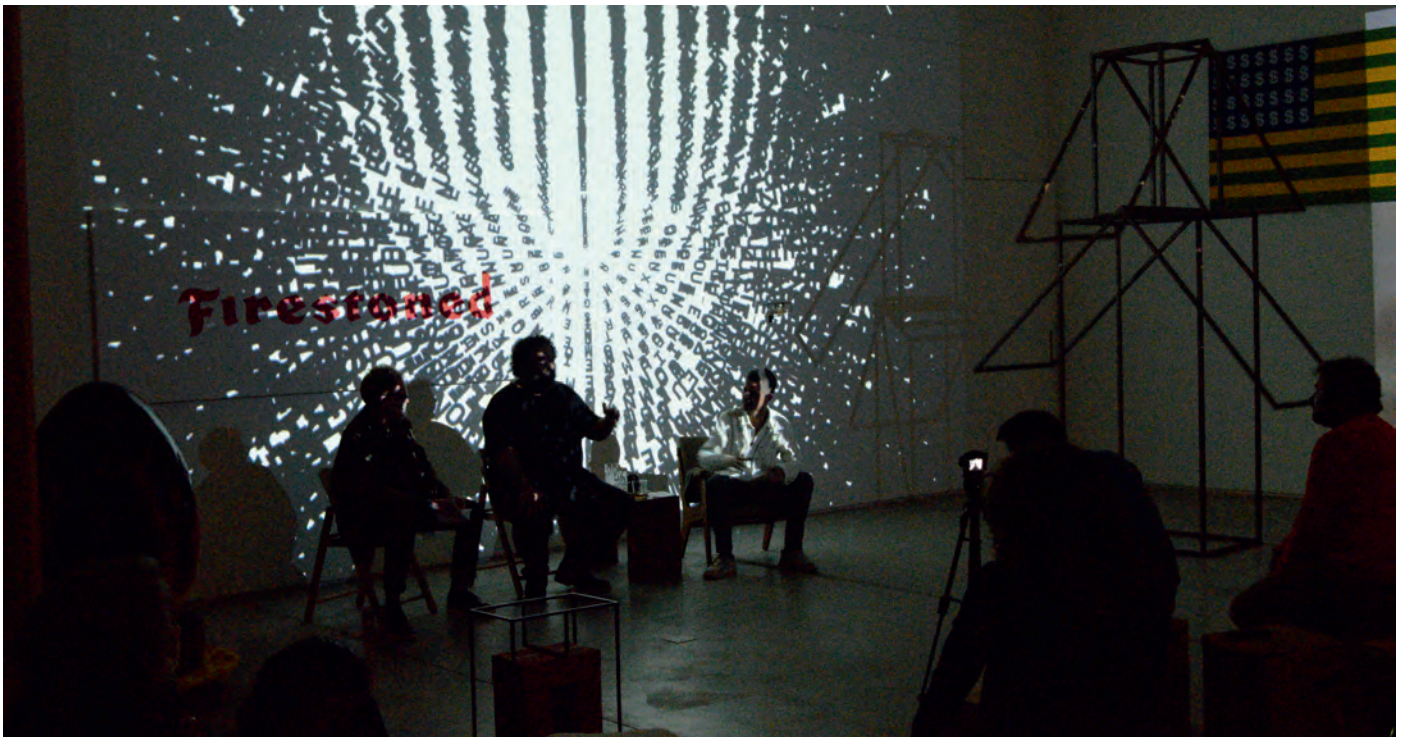
















Entrevista com Aleta Valente
Interview with Aleta Valente

ARROWSWINGWINDOW

SETA BALANÇO JANELA

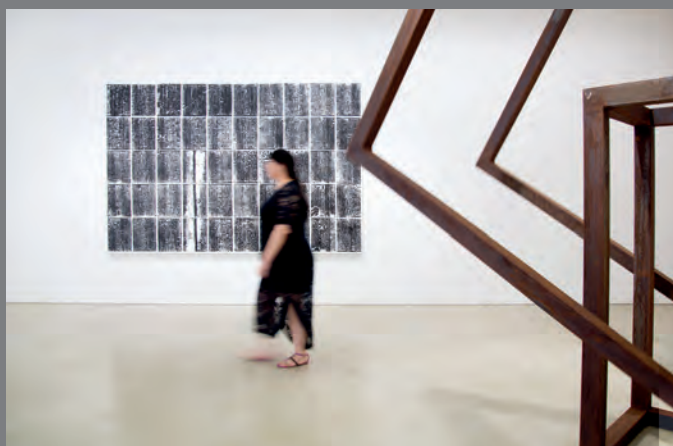
2018 - RIO DE JANEIRO, LURIXS: ARTE CONTEMPORÂNEA

+

Curated by Eucanaã Ferraz, the exhibition *Seta Balanço Janela* was the artist's seventh solo show with *LURIXS: Arte Contemporânea* (Rio de Janeiro), but the first at the gallery's new space. Between September 20 and November 3, 2018, the exhibition occupied the three-year-old gallery, and was produced in three different languages – photography, sculpture and painting. According to the curator, a “strange game of proportions” was staged, in which the three works – arrow swing window – “seem disproportionate to the space”. The photograph *Seta derua Joaquim Selva* brought to LURIXS a record produced in 2017 of the mural made by the artist in front of his studio on Rua Joaquim Silva (Rio de Janeiro); the corten steel swing-sculpture continued the artist's research into the field of kinetic sculptures; while the large-format painting (2 x 4 m) resumed the series *Windows*. Three other works, also original, occupied the spaces that center around the main room, revealing the recent research by the artist into small sculptures, based on the limited use of material resources: steel, brick, glass and stone.

+

Com curadoria de Eucanaã Ferraz, a exposição Seta Balanço Janela foi a sétima individual do artista com a LURIXS: Arte Contemporânea (RJ), a primeira no espaço novo da galeria. Entre 20 de setembro e 3 de novembro de 2018, a mostra ocupou a galeria térrea com três obras, realizadas em três diferentes linguagens – fotografia, escultura e pintura. Segundo o curador, promoveu-se um “estranho jogo de proporções”, no qual as três obras – seta balanço janela – “parecem desproporcionais em relação ao espaço”. A fotografia Seta derua Joaquim Selva levou para a LURIXS um registro realizado em 2017 do mural feito pelo artista em frente a seu ateliê na Rua Joaquim Silva (RJ); a escultura-balanço em aço corten dava prosseguimento às suas pesquisas no campo das esculturas cinéticas; e a pintura de grande formato (2 x 4 m) retomava a série das Janelas. Três outros trabalhos, também inéditos, ocuparam os espaços que gravitam em torno da sala principal, revelando pesquisas recentes do artista em pequenas esculturas, baseadas no uso restrito de recursos materiais: aço, tijolo, vidro, pedra.



Vista parcial da exposição
Partial view of the exhibition

Eucanaã Ferraz - arrow swing window

The title of the exhibition is explicit, better yet, it makes the exhibition explicit. It says it all. All is synthesis. All in 1. All in 3.

The exhibition examines powerful tropes - *idée fixes* - in the work of Raul Mourão: *arrows, swings and windows*. In a sense, we are presented with a retrospective composed of new works, only 3, at the gallery's main exhibition hall. Such is the economy proposed by the artist and the curator: to materialize in a few, in so very few, works, a universe that is numerous, complex and ample. An arrangement that is a counterpoint to saturation. Instead of narrative flow, here are combination and synthesis, the traits of poetry. The ideas may be fixed, (and, as João Cabral de Melo Neto wrote, are "good for using") but they unfold through constant research, and through their unique paths lead, at certain points, to material formulations that meant exiting the studio: forms, volumes, powers that demand contact with the public, that demand new senses, dialogues. Here are thus investigations in their current state that also resonate with the memories of a fascinating output.

In 1989, Raul Mourão started to photograph *arrows* in street signs used in public works in a number of cities. In 2001, he began to paint arrows, decontextualized and free of their function, they were translated into a state of brute geometry. In 2016, however, Mourão moved the arrows "back" to the streets, when he used a long wall in front of his studio, in Lapa neighborhood, as a support for a sequential painting; form was liberated from its utilitarian origins, released from its geometric isolation, now repeating in patterns. In 2017, his work "migrated" back from the streets to his studio: Mourão photographed the entire wall he had painted, creating a total of 18 images that reconstruct the entire work, now also bearing the marks of the passage of time as well as random interventions. One of these photographs is part of the exhibition.

The *swings*, or kinetic sculptures, have become the protagonists of Raul Mourão's collected works. One of them, made of corten steel, its imposing presence in the gallery's main exhibition room, is especially eloquent of the experience we are proposing here: an unsettling play on proportions, in which the 3 works - *arrow, swing, and window* - seem disproportionate to the space around them. By setting aside the requirements of a faithful portrait of the urban environment, we tried to first create a certain feeling: that the city came directly into the gallery, without even obliging to shrink down to size. Although the trio - *arrow, swing and window* - give the impression of failing to enter into harmony with the room, just as surely, we see no clash among the elements of this group. We recognise a landscape in these fragments, not a literal one, but one that is interpreted, one that also looks back at us, and receives us in its strangeness.

The great swing "unfolds" into another 3 shown outside the gallery and in the spaces that surround the main room. Outside, to a

seta balanço janela

O título da exposição é explícito, ou, ainda, explícita o que está exposto. Tudo está aí. Tudo é síntese. Tudo é 1. Tudo é 3.

A mostra examina vertentes poderosas - *ideias fixas* - do trabalho de Raul Mourão: setas, balanços, janelas. Uma espécie de retrospectiva, portanto, mas composta por obras inéditas, apenas 3, na sala principal da galeria. Eis a economia proposta por artista e curador: a materialização em pouco, muito pouco, do que é numeroso, complexo, dilatado. Um arranjo, portanto, oposto à saturação. Em vez de fluxo narrativo, a combinação e a síntese características da poesia. As ideias são fixas (e têm "serventia", como escreveu João Cabral de Melo Neto), mas se desdobram em constante pesquisa e, ao longo de seus percursos singulares, chegam, num certo momento, a formulações materiais que exigem a saída do ateliê: formas, volumes, potências reclamam o contato com o público, demandam novos sentidos, diálogos. Aqui estão, portanto, investigações em seus estágios atuais, mas que repercutem a memória de uma obra fascinante.

Em 1989, Raul Mourão começou a fotografar setas de sinalização de obras em ruas de várias cidades. Em 2001, passou a pintar setas, e assim, descontextualizadas e livres de função, passaram a um estado de geometria bruta. Em 2016, no entanto, o artista fez as setas "retornarem" à rua, quando um longo muro defronte a seu ateliê, na Lapa, serviu de suporte para uma pintura sequencial; a forma permanecia livre do utilitarismo de origem, mas saíra do isolamento geométrico para se repetir como um padrão. No ano seguinte, o que estava na rua "voltou" ao ateliê: o artista fotografou todo o muro que pintara, num total de 20 imagens que reconstituem toda a obra, marcada então pelo tempo e por intervenções aleatórias. É uma dessas fotografias que está em exposição agora.

As esculturas cinéticas - ou balanços - tornaram-se protagonistas no conjunto da obra de Raul Mourão. Uma delas, em aço corten, impõe-se na sala principal da galeria como a peça mais eloquente da experiência que propomos aqui: um estranho jogo de proporções, no qual as 3 obras - seta balanço janela - parecem desproporcionais em relação ao espaço. Desconsiderando as demandas de um retrato fiel do ambiente urbano, buscamos antes criar certa sensação: a de que a cidade entrou pela galeria sem fazer a concessão de se miniaturizar. Mas se o trio - seta balanço janela - dá a impressão de estar em desarmonia com a sala, decerto o olhar experimenta a ausência de conflitos entre os elementos do conjunto. Diante desses poucos fragmentos, reconhecemos uma paisagem não literal, mas interpretada, que também nos vê, e que nos acolhe em sua estranheza.

Mas o grande balanço se "desdobra" em outros 3, expostos do lado de fora da galeria e nos espaços que gravitam em torno da sala principal. Na parede lateral da fachada, o jogo proposto parece

side of the facade, there seems to be an inversion of what is at play inside the exhibition where the works seem too large for the environment. Outside, with ample space for a large piece, there is a tiny work, leaving the entire front deck free, an area that connects the street, the sidewalk, and the gallery entrance. It is doubtlessly an urbanistic choice, a simple one, that is nevertheless very suggestive, that is fully coherent with Raul Mourão's work, always aware of the city and its spacial and symbolic uses.

The sculpture placed there, of admirable simplicity, a pile of bricks with a steel swing on top, is the result of Mourão's recent research into materials, objects and kinetic possibilities. The work's most immediate dialogue manifests itself with the other piece inside the gallery, a bottle that is almost floating, a development of the series shown in the *In my opinion* exhibition at Plutschow Gallery in Zurich (2017). In his previous work, the bottle and the steel structure comprised the two formal elements of the work, that rested on a base. Now, however, it all became structure, a single drawn object – Raul is a sculptor draftsman, as much as a draftsman sculptor – against the vertical plane of the wall.

The third swing encases a stone. But the mineral element here is not to be taken as a refusal or as aggressiveness. Held up by a pendular structure, the stone expresses an invitation, offers itself to us. Time and nature at the reach of our hands. Could anything be more generous?

The elegance of these works, minimal and expressive of their restrictive use of material resources summon the economy of a haikai; their serene and austere geometry is reminiscent of Volpi; their formally rigorous humility evokes the poetry of Manuel Bandeira. For those of us used to the large scale sculptures of Raul Mourão often shown in public spaces, and who expect his works to be yet another pointed response to the violence of contemporary urban experience, it is surprising to see that the response continues, but that now it goes in the opposite direction.

It was in 2014 that *windows* first emerged in the work of Raul Mourão. Although his initial process was similar to monotyping, the images he obtained did not result from the more common process of painting something on a surface and subsequently pressing it on paper. As a technique it was closer to a stamp, but did not entirely give up the traditional processes of painting, in between complete abstraction and a suggestion of figurative art. Mourão's research took many paths, shown at different times. Now, painting takes ownership of its physical strength, and the canvas, of new scale in his trajectory, shows its material power as an efficient support and also as an object that is filled with history.

arrow swing window – photography, sculpture and painting. Long trajectories, yes, but here, as mentioned before, instead of narrative flow, a combination and synthesis that is the mark of poetry.

ser o avesso do que se passa dentro, onde as obras parecem demasiado grandes para o ambiente; do lado de fora, onde haveria lugar para uma grande escultura, apenas uma obra de pequeníssima dimensão deixa livre o deck de entrada, integrando a rua, a calçada e o acesso da galeria. Trata-se de uma operação sem dúvida urbanística, singela, mas plena de sugestões, em total coerência com a obra de Raul Mourão, sempre atento à cidade e à sua ocupação espacial e simbólica.

*A escultura que se vê ali, notável em sua simplicidade, é um empilhamento de tijolos encimado por um balanço em aço, resultado das novas pesquisas do artista quanto a materiais, objetos e possibilidades cinéticas. O diálogo mais imediato da obra se dá com outra do interior da galeria que apresenta uma garrafa quase em estado de flutuação, um desenvolvimento da série apresentada na exposição *In my opinion*, na Plutschow Gallery, em Zurique (2017). Antes, garrafa e estrutura de aço constituíam os dois elementos formais da obra, que então repousava sobre alguma base. Agora, no entanto, tudo se tornou estrutura, objeto único, desenhado – Raul é um desenhista escultor tanto quanto um escultor desenhista – contra o plano vertical da parede.*

O terceiro balanço incorpora uma pedra. Mas a mineralidade aqui não se confunde com recusa ou agressividade. Antes, presa a uma estrutura pendular, a pedra nos faz um convite, oferece-se ao nosso gesto. Tempo e natureza ao alcance de nossa mão. O que poderia ser mais generoso?

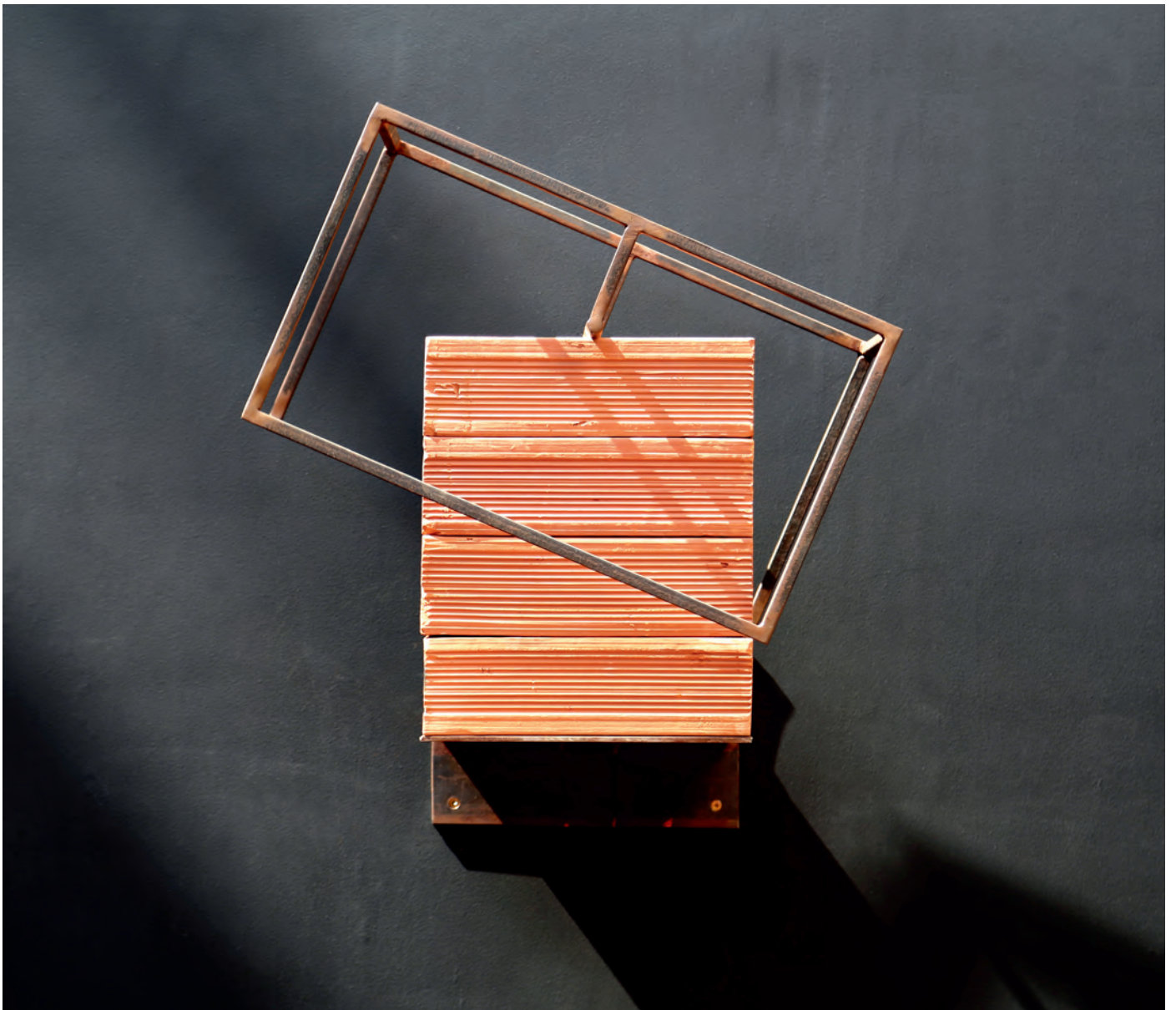
A elegância dessas obras, mínimas e expressivas em seu uso restrito de recursos materiais, faz lembrar a economia de um haikai; a geometria austera e serena remete a Volpi; a humildade formalmente rigorosa reporta-nos à poesia de Manuel Bandeira. Para quem se acostumou às esculturas de grande tamanho de Raul Mourão, muitas vezes expostas em espaços públicos, e espera que suas obras sejam mais uma resposta contundente à violência da experiência urbana contemporânea, é uma surpresa ver que a resposta permanece, mas agora em direção contrária.

As janelas surgiram na obra de Raul Mourão a partir de 2014. Muito embora ele partisse de procedimentos similares aos da monotipia, a imagem obtida não resultava do processo mais comum de pintar algo numa superfície para depois comprimi-la com o papel. A técnica estava mais próxima do carimbo, mas não abdicava inteiramente dos procedimentos tradicionais da pintura, entre a abstração total e a sugestão figurativa. A pesquisa tomou vários rumos, expostos em diferentes momentos. Agora, a pintura assume sua força física, e a tela, em dimensões ainda não experimentadas pelo artista, exhibe sua potência material como suporte eficiente, mas também como objeto pleno de história.

seta balanço janela – fotografia, escultura e pintura. Longos percursos, sim, mas aqui, como já foi dito, em vez de fluxo narrativo, a combinação e a síntese características da poesia.



Vista parcial da exposição
Partial view of the exhibition



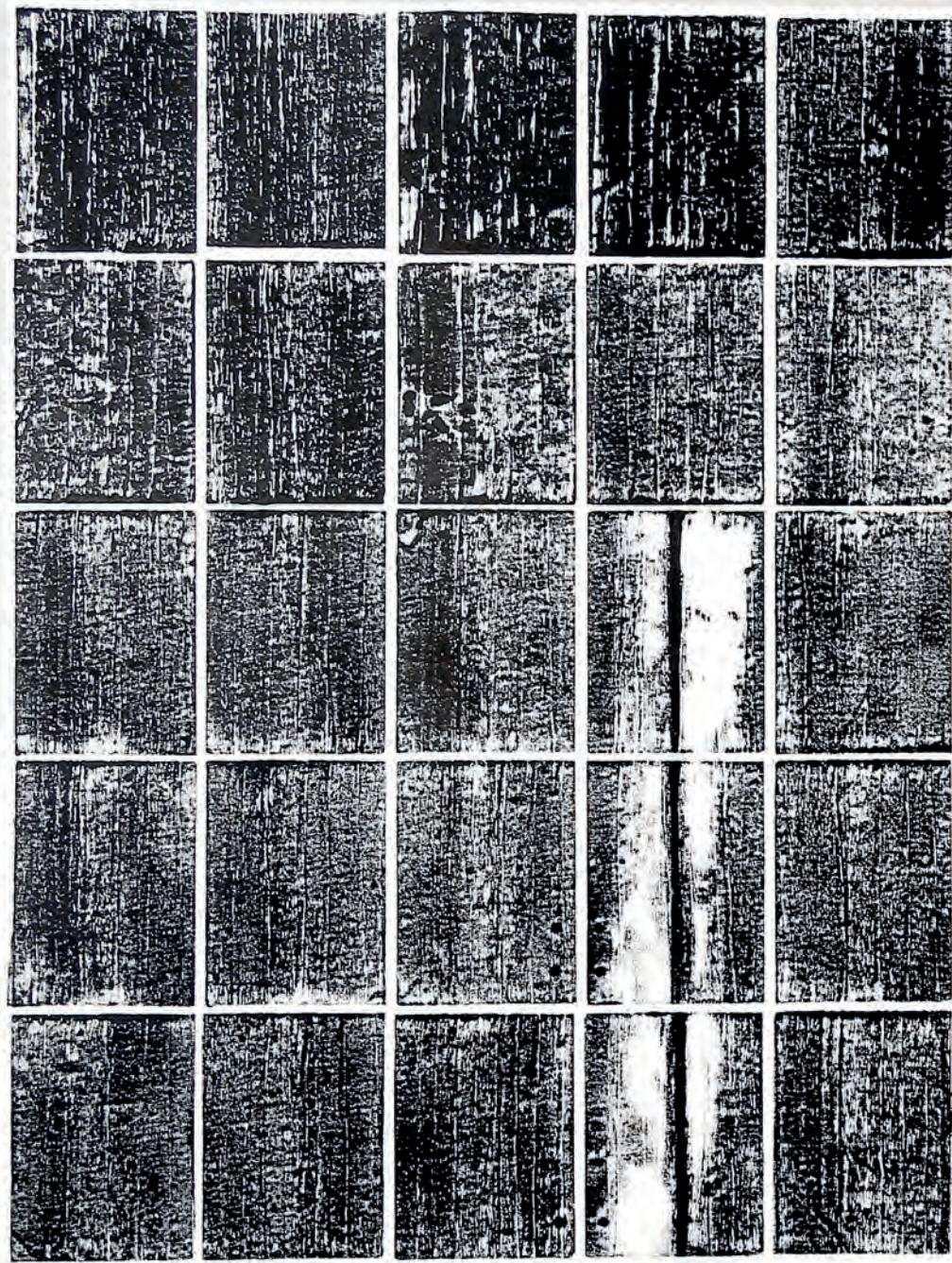
Tijolo
Brick
2018
aço 1020 com resina sintética
1020 steel with synthetic resin
46 x 50 x 37 cm



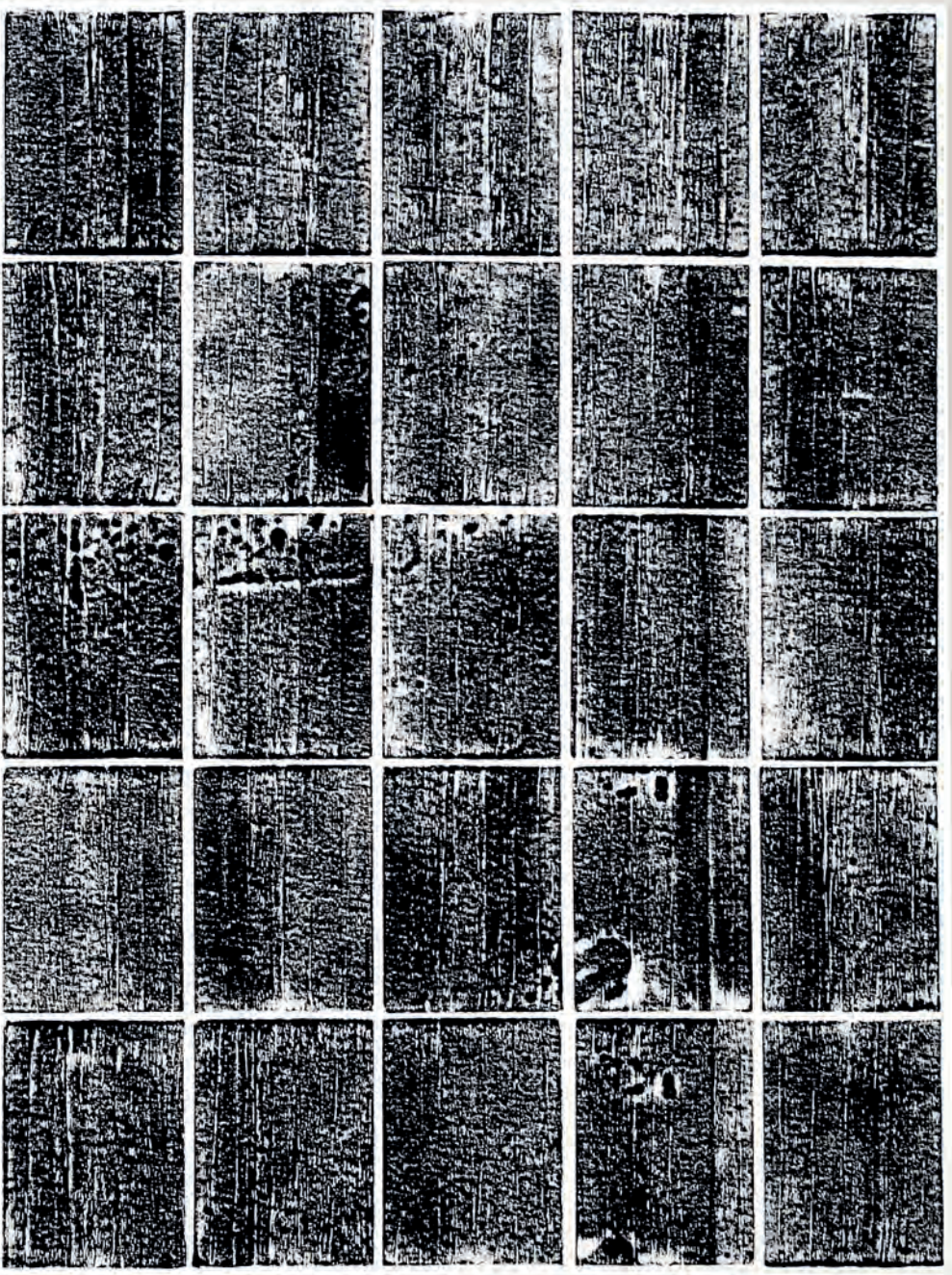
Sem título
Untitled
2018
tinta acrílica sobre tela
acrylic paint on canvas
200 x 300 cm



Gelo #8
Ice #8
2018
aço corten
corten steel
250 x 250 x 150 cm



Sem título
Untitled
2018
tinta acrílica sobre tela
acrylic paint on canvas
200 x 300 cm





102

Gelo #8
Ice #8
2018
aço corten
corten steel
250 x 250 x 150 cm



Setaderua Joaquim Selva #2
Rua Joaquim Selva arrow #2
2017
pigmento mineral sobre papel de algodão
mineral pigment on cotton paper
220 x 146,5 cm









INTRODUCTION TO THE THEORY OF ABSOLUTE OPPOSITES

INTRODUÇÃO À TEORIA DOS OPOSTOS ABSOLUTOS

2019, SÃO PAULO, GALERIA NARA ROESLER

+

Introduction to the Theory of Absolute Opposites (*Introdução à Teoria dos Opostos Absolutos*) was the third solo show by Raul Mourão at the Galeria Nara Roesler (SP), held between May 25 and July 20, 2019. Full of antagonisms, the exhibition reaffirmed the artist's multimedia production – consisting of sculptures, photographs, paintings and videos – and incorporated poetic comments about the social and political chaos in Brazil at the time. One of the works is the video *Bang Bang* (2017), in which dozens of steel sculptures and glass bottles are shot by bullets released by firearms. In this work, in addition to returning to the theme of violence, a recurring subject in his work, the artist refers to the hatred of artistic creation, in an allusion to the experiences of censorship suffered by artists and exhibitions in Brazil. With a text by Guilherme Wisnik, the show was dedicated to three artists from São Paulo: Dora Longo Bahia, Dudi Maia Rosa and Nuno Ramos. Mourão also dedicated some works to other fellow artists: Barrão, Marcelo Cidade, Guto Lacaz and Cafê, who died on January 1, 2019.

+

Introdução à Teoria dos Opostos Absolutos foi a terceira individual de Raul Mourão na Galeria Nara Roesler (SP), realizada entre 25 de maio e 20 de julho de 2019. Repleta de antagonismos, a exposição reafirmou a produção multimídia do artista – composta de esculturas, fotografias, pinturas e vídeos – e incorporou comentários poéticos sobre o caos social e político brasileiro naquele momento. Uma das obras é o vídeo Bang Bang (2017), em que seis esculturas de aço e garrafas de vidro são alvejadas por tiros que partem de armas de fogo. Nesta obra, além de retornar ao tema da violência, assunto recorrente em seu trabalho, Mourão faz referência ao ódio pela criação artística, em alusão aos episódios de censura sofridos por artistas e exposições no Brasil. Com texto de Guilherme Wisnik, a mostra foi dedicada a três artistas paulistas: Dora Longo Bahia, Dudi Maia Rosa e Nuno Ramos. Mourão também dedicou alguns trabalhos a outros artistas-colegas: Barrão, Marcelo Cidade, Guto Lacaz e Cafê, morto em 1º de janeiro de 2019.



Vista parcial da exposição
Partial view of the exhibition

Is the human being a *homo faber* or a *homo ludens*? That is to say: is humanity defined by its rational capacity to construct instruments that transform nature, or, on the contrary, by its aptitude for the fanciful imagination, which allows for play, games, gratuity and art?¹ Without trying to create an argument from the philosophical point of view, I would like to observe that the work of artist Raul Mourão moves very eloquently between these two poles.

Moving from drawing to sculpture, Raul initially produces works linked to a constructive matrix, which has an exchange with both the Brazilian environment and American minimalism and post-minimalism. However, at a certain point in his journey, the artist poisons this colder construction, so to speak, with a certain graceful gratuity, which causes his structures to swing unsteadily, to the touch, or even the wind. There is something about Calder there, who knew how to give synthesis to what seemed impossible: examples from Mondrian and Miró. An exponent of a generation that already knows full well that the well-intentioned commitment of a “constructive will” in art will not be able to remedy our social issues, Mourão does not cling to a single principle or current, dynamically moving, experimentally, between opposing poles. Hence, in the next step, with *Bang Bang* (2017), he tried to avoid the possible playful pacification of his works, contrary to the sense of delight that these swings can bring with surprising shots that hit and destroy bases on which they sit. Saints with feet of clay? Not exactly. Perhaps, better: precious bases, but which are too fragile in the face of increasing violence in the world around us.

In fact, the constructiveness of Raul’s works is not without origin in this same urban and social violence, since his models are extracted from the aggressive grids found in our cities, isolating parks and squares, shielding entrances of buildings, decorating guard posts etc. Like a third-world Sol LeWitt, Mourão combines geometric ideality with the urban obstacles he experiences, injecting a claustrophobia of the real world into the violent experience of Brazilian cities in recent decades — particularly in Rio de Janeiro — where the incarceration of everyday life behind bars and grids is increasingly more constant.

With his eye focused on the world around him, the artist also collects other stimuli from the urban landscape, such as graphic signaling codes. Making paintings from the arrows he sees in the city, Raul returns them to the city in the form of a collage, like a strong graphic pattern of red and white zigzag lines, on a blue wall in front of his studio. Since it is an impression on paper, similar to a street poster, the work suffers the wear and tear of time, both with tears and with the random addition of other collages on top of it. This is what is photographed by the artist, and returned to the world of art, that is, the gallery and the museum (*Setadervua Joaquim Selva*, 2017).

*Será o ser humano um homo faber ou um homo ludens? Isto é: estaria a humanidade definida pela sua capacidade racional de construir instrumentos para transformar a natureza, ou, ao contrário, pela sua aptidão para a imaginação fantasiosa, que nos permite a brincadeira, o jogo, a gratuidade e a arte?*¹ *Sem pretender desenvolver aqui o argumento do ponto de vista filosófico, gostaria de observar que o trabalho do artista Raul Mourão transita muito eloquentemente entre esses dois polos.*

*Passando do desenho para a escultura, Raul realiza inicialmente trabalhos vinculados a uma matriz construtiva, que dialogam tanto com o ambiente brasileiro quanto com o minimalismo e o pós-minimalismo norte-americanos. Porém, em dado momento do seu percurso, o artista envenena essa construtividade mais fria, digamos assim, com uma certa gratuidade graciosa, que faz as suas estruturas pendularem de forma instável, ao sabor do toque, ou mesmo do vento. Há algo de Calder aí, que soube dar uma síntese àquilo que parecia impossível: os exemplos de Mondrian e de Miró. Expoente de uma geração que já sabe muito bem que o empenho bem intencionado de uma “vontade construtiva” em arte não será capaz de remediar nossas mazelas sociais, Mourão não se aferra a um único princípio ou corrente, transitando dinamicamente, de forma experimental, entre polos opostos. Daí que, em um passo seguinte, já agora em *Bang Bang* (2017), ele tenha procurado evitar a possível pacificação lúdica dos seus trabalhos, contrariando o sentido de deleite que esses balanços podem trazer com surpreendentes tiros que acertam e destroem as bases sobre as quais eles se assentam. Santos com pés de barro? Não exatamente. Talvez, melhor: bases preciosas, mas que se mostram frágeis demais diante da violência crescente do mundo à nossa volta.*

Na verdade, a construtividade dos trabalhos de Raul não deixa de ter origem nessa mesma violência urbana e social, uma vez que seus modelos são extraídos das agressivas grades encontradas em nossas cidades, isolando parques e praças, blindando entradas de prédios, adornando guaritas etc. Como uma espécie de Sol LeWitt terceiro-mundista, Mourão combina a idealidade geométrica aos obstáculos urbanos que vivencia, injetando nela uma claustrofobia própria ao mundo real, à experiência violenta das cidades brasileiras nas décadas recentes – e em particular do Rio de Janeiro –, onde o encarceramento da vida cotidiana por trás de barras e grids é, cada vez mais, uma constante.

Com o olho atento ao mundo à sua volta, o artista também recolhe outros estímulos da paisagem urbana, tais como códigos gráficos de sinalização. Fazendo pinturas a partir de setas que vê na cidade, Raul as devolve à própria cidade em forma de colagem, como um padrão fortemente gráfico, de linhas vermelhas e brancas em zigue-zague, sobre um muro azul em frente ao seu ateliê. Como se trata de uma impressão sobre papel, semelhante a um

¹ For a defense of the first case, see: Richard Sennett, *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009. For a defense of the second, see: Johan Huizinga, *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

¹ *Para uma defesa do primeiro caso, ver: Richard Sennett, O artífice. Rio de Janeiro: Record, 2009. Para uma defesa do segundo, ver: Johan Huizinga, Homo ludens: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2008.*



The New Brazilian Flag # 3
2019
tecido
fabric
135 x 197 cm

Armário de maquetes valendo # 1
Models cupboard in use #1
2018
aço 1020 com resina sintética
1020 steel with synthetic resin
240 x 146 x 53 cm

It so happens that this same flâneur's gaze is what, at another time in New York, brought his attention to an American Flag fluttering on a mast, at the top of a wall, near the pier where the Armory Show took place, and led him to register it in the form of a video. What is interesting, in this case, lies in the fact that given the intensity of the wind, the flag ended up partially curling in on itself, hiding the blue rectangle with stars, and showing only the generic red and white horizontal stripes. Which, at first glance, might lead us to confuse it with flags from other countries, such as Malaysia or Liberia, for example, or even with a lost work of artist Daniel Buren. That is, the great sign of haughty American nationalism had, for a moment, lost its identity. This is what Mourão presents, in video form, with the title *The New American Flag* (2017).

It is curious to think about these two works together. Graphically, there is a strong relationship between the street arrows in Rio de Janeiro, with red and white stripes, and this "new" American flag found as a *objet trouvé* in New York. Since we are really close to the Dadaist and Surrealist imagery, in this case, we can think of this coincidence as "objective chance". That is, like the occasional unveiling of deep connections. The classic reinventions of the American flag by Jasper Johns, painted on newspaper clippings, with a result that resembles the interferences suffered by the mural of arrows of Raul at Rua Joaquim Silva cannot be forgotten.

lambe-lambe, a obra sofre o desgaste do tempo, tanto com rasgos quanto com a adição aleatória de outras colagens por cima dela. É isso que vem a ser fotografado pelo artista, e devolvido ao mundo da arte, isto é, da galeria e do museu (Setaderua Joaquim Silva, 2017).

*Ocorre que esse mesmo olhar de flâneur é o que, num outro momento, em Nova York, o faz atentar para uma bandeira norte-americana tremulando sobre um mastro, no alto de um muro, próximo ao pier onde acontecia o Armory Show, e registrá-la em forma de vídeo. O interesse, no caso, está no fato de que, dada a intensidade do vento, a bandeira acabou enrolando-se parcialmente sobre si mesma, escondendo o retângulo azul com estrelas, e mostrando apenas as genéricas faixas horizontais vermelhas e brancas. O que, a um primeiro olhar, poderia nos levar a confundir-la com as bandeiras de outros países quaisquer, como da Malásia ou da Libéria, por exemplo, ou até com um trabalho perdido do artista Daniel Buren. Isto é, o grande signo do altivo nacionalismo norte-americano havia, por um momento, perdido a sua identidade. É isso que Mourão apresenta, em forma de vídeo, com o título *The New American Flag* (2017).*

*É curioso pensar esses dois trabalhos em conjunto. Graficamente há uma forte relação entre as suas setas de rua no Rio de Janeiro, com listras vermelhas e brancas, e essa "nova" bandeira americana encontrada como um *objet trouvé* em Nova York. Pois, como estamos mesmo próximos aos imaginários dadaísta e surrealista, nesse caso, podemos pensar essa coincidência como um "acaso objetivo". Isto é, como o desvelamento ocasional de conexões profundas. O que não deixa de lembrar, também, as já clássicas reinvenções da bandeira americana por Jasper Johns, pintando-a sobre recortes de jornal, com um resultado que se assemelha às interferências sofridas pelo mural de setas de Raul na Rua Joaquim Silva.*







114

Tijolo
Brick
2018
aço 1020 com resina sintética
1020 steel with synthetic resin
46 x 50 x 37 cm

This suggestive revision of the American flag, in the context of a violent conservative retrogression in that country, as well as in Brazil, may have served as a poetic trigger for another intervention work on flags — in this case the Brazilian one — presented in two different forms: *The New Brazilian Flag* (2018) and *The New Brazilian Flag # 1* (2019). In a similar manner, but here as a deliberate gesture, the artist removes the central circle from the flag, leaving it bare, like a blind eye. Since, as in the case of North America, the blue sky with stars represents the national federative units, identifying, on the flag, the very unity of the Republic. Significantly, this is what disappears, both there and here, when this sinister alignment of right-wing forces, which elected Trump and Bolsonaro, with all its rancor of resentful moralism, under a cloak of fake news and post-truths, takes center stage as the formal power of the two largest countries of the American continent, formerly called the “New World”. Hence the need that the artist had to install this flag in an urban space with high circulation, violating public patrimony — Arcos of Lapa — with holes to secure the mast.

We live in a moment of great ideological, political and social division. An intolerant world, which seems to be heading for irremediable fractures. This world, however, is no longer the dualized world of the Cold War, which has dominated our “brief twentieth century,”² but a world of blurred antagonisms where the threat is no longer confined on the other side of the wall, hatching in a fractal and unexpected form in terrorist actions next to us, and at any moment. A world in which the farce and tragicomic aspect of politics makes our feelings and reactions ambiguous, instilling in us the need for reaction through actions that act outside the binary scheme of good versus evil. Hence the ironic title of this exhibition, which resembles a fake science manual. Raul works with oppositions. But he knows they cannot be irreconcilable.

Essa sugestiva revisão da bandeira americana, no contexto de um violento retrocesso conservador naquele país, assim como no Brasil, talvez tenha servido de disparador poético para um outro trabalho de intervenção sobre bandeira – no caso, a brasileira –, apresentado de duas diferentes formas: The New Brazilian Flag (2018) e The New Brazilian Flag #1 (2019). De maneira semelhante, porém aqui como um gesto deliberado, o artista remove o círculo central da nossa bandeira, deixando-a vazada, como um olho cego. Pois, assim como no caso norte-americano, o céu azul com estrelas representa as unidades federativas nacionais, identificando, na bandeira, a própria unidade da República. Significativamente, é isso que desaparece, tanto lá quanto cá, quando esse sinistro alinhamento de forças à direita, que elegeu Trump e Bolsonaro, com todo o seu ranço de moralismo ressentido, sob um invólucro de fake news e pós-verdades, toma o centro do poder formal dos dois maiores países do continente americano, outrora chamado de “Novo Mundo”. Daí a necessidade que o artista teve de instalar essa bandeira em um espaço urbano de grande circulação, violentando um patrimônio público – os Arcos da Lapa – com furos para se fixar o mastro.

Vivemos um momento de grande divisão ideológica, política e social. Um mundo intolerante, que parece caminhar para fraturas irremediáveis. Esse mundo, no entanto, não é mais o mundo dualizado da Guerra Fria, que dominou o nosso “breve século XX”,² e sim um mundo de antagonismos borrados, onde a ameaça não está mais confinada do outro lado do muro, vindo a eclodir de forma fractal e inesperada em ações terroristas ao nosso lado, e a qualquer momento. Um mundo no qual o aspecto farsesco e tragicômico da política faz com que nossos sentimentos e reações sejam ambíguos, instilando em nós a necessidade de reação através de ações que atuam por fora do esquema binário do bem contra o mal. Daí o título irônico dessa exposição, que se assemelha a um falso manual de ciências. Raul trabalha com oposições. Mas sabe que elas não podem ser inconciliáveis.

2 See Eric Hobsbawm. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

2 Ver Eric Hobsbawm. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.



Já fui cubo (para Barrão)
 I used to be a cube (for Barrão)
 2019
 aço 1020 com resina sintética e vidro
 1020 steel with synthetic resin and glass
 55 x 40 x 35 cm

Tijolo
 Brick
 2018
 aço 1020 com resina sintética
 1020 steel with synthetic resin
 46 x 50 x 37 cm

introdução à teoria
 dos opostos absolutos
 raul mourão

Será o ser humano um
 estereótipo a humanidade o
 conceito fundamental?
 Será sua espécie para a
 biologia, o ego, o
 desenvolvimento, o tipo
 de observar que o trabalho
 exclusivamente entre
 Capote de uma
 enquanto bem intencional
 não será capaz de ser
 afeta a um único grupo
 de forma experimental.
 Na verdade, a com
 no sociedade urbana e o
 das agricultura, grades e
 paredes e praias, São
 etc. Apesar disso, o se
 chateados urbanos que
 própria do mundo real
 nos locais inventados,
 trás de barreiras e grids
 homens um mundo
 social. Um mundo intencional
 experimental. Que tipo
 de trabalho da Guerra foi
 onde a presença não era
 a escola de James Watt
 tudo, e a qualquer momento
 o trágico da vida
 sempre entregues, todos
 de ações que abrem po
 o mal. Da o trabalho
 feito manual de colônias
 que não podem ser



01/01/2019
2019
pigmento mineral sobre papel de algodão
mineral pigment on cotton paper
106 x 153 cm



118

Seta de rua Joaquim Selva #1
Rua Joaquim Selva arrow #1
2017
pigmento mineral sobre papel de algodão
mineral pigment on cotton paper
220 x 146,5 cm

Seta de rua Joaquim Selva #2
Rua Joaquim Selva arrow #2
2017
pigmento mineral sobre papel de algodão
mineral pigment on cotton paper
220 x 146,5 cm

Seta de rua Joaquim Selva #3
Rua Joaquim Selva arrow #3
2017
pigmento mineral sobre papel de algodão
mineral pigment on cotton paper
220 x 146,5 cm



Seta
Arrow
2018
aço corten
corten steel
280 x 200 x 100 cm

Gelo #8
Ice #8
2018
aço corten
corten steel
250 x 250 x 150 cm

Gelo #7
Ice #7
2018
aço corten
corten steel
290 x 170 x 110 cm

Sem título
Untitled
2018
tinta acrílica sobre tela
acrylic paint on canvas
200 x 300 cm



120

Seta
Arrow
2018
aço corten
corten steel
280 x 200 x 100 cm

Gelo #8
Ice #8
2018
aço corten
corten steel
250 x 250 x 150 cm

Gelo #7
Ice #7
2018
aço corten
corten steel
290 x 170 x 110 cm





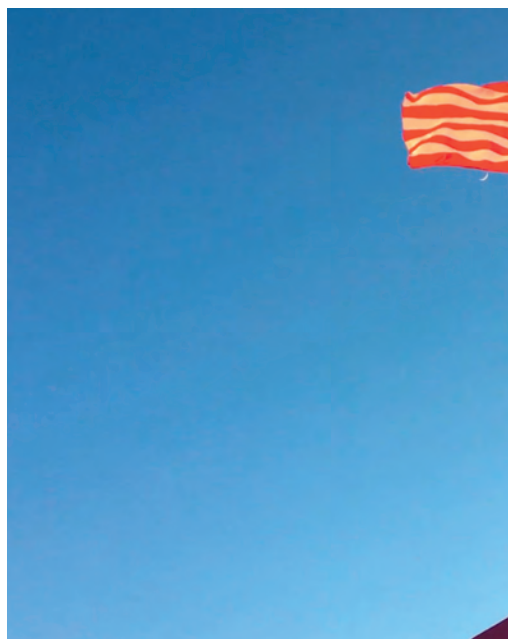
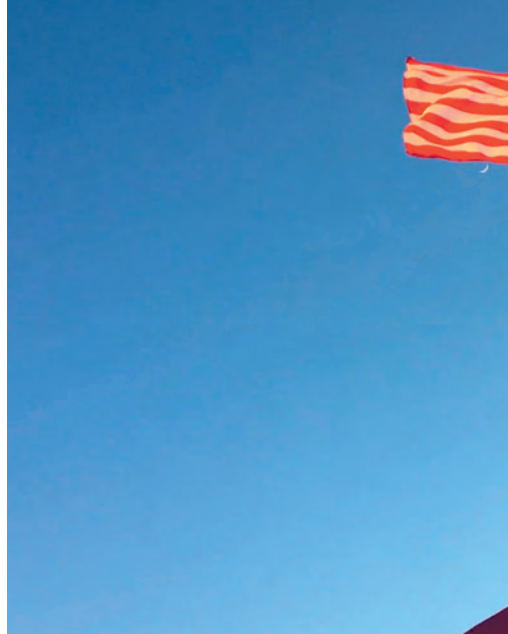


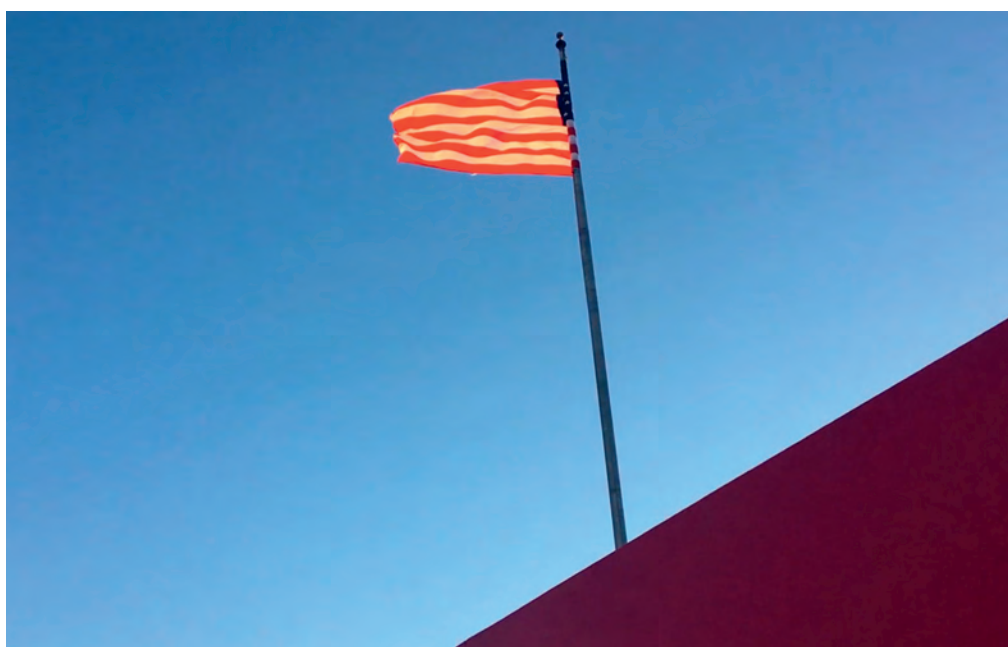
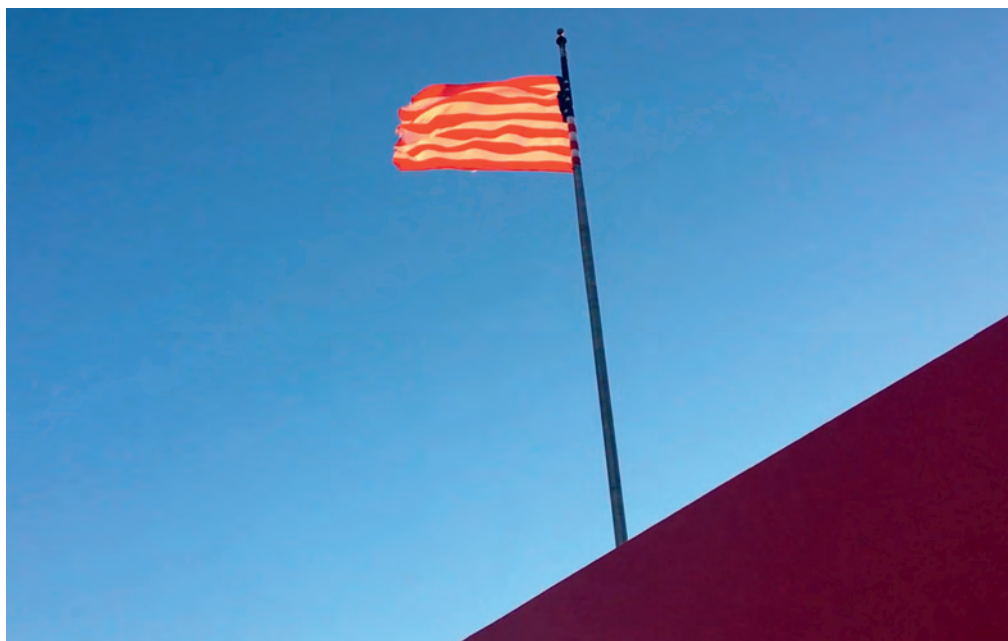


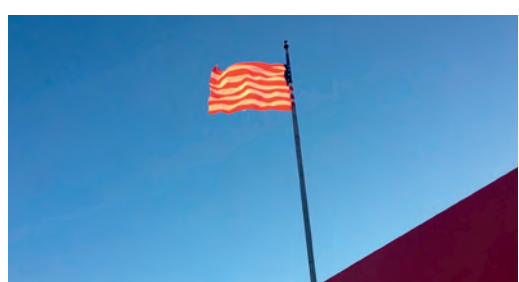
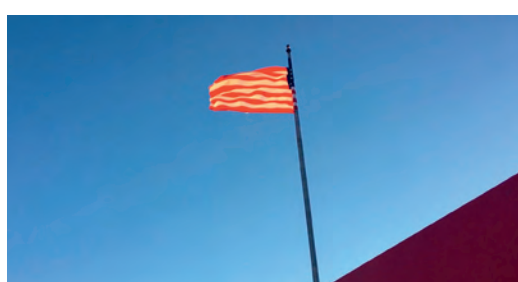
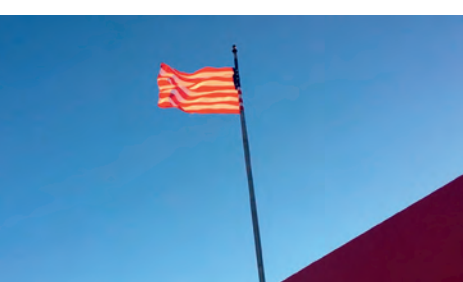
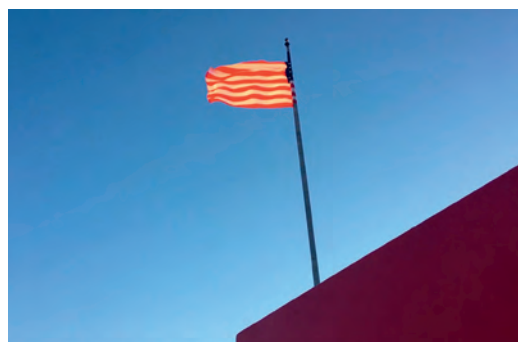
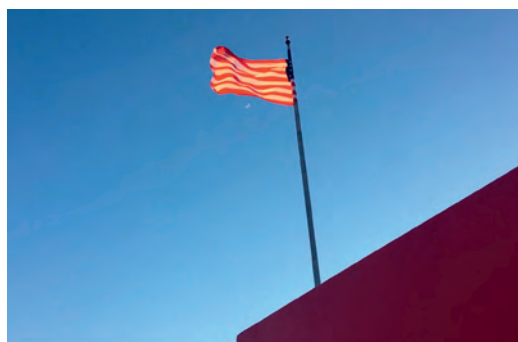
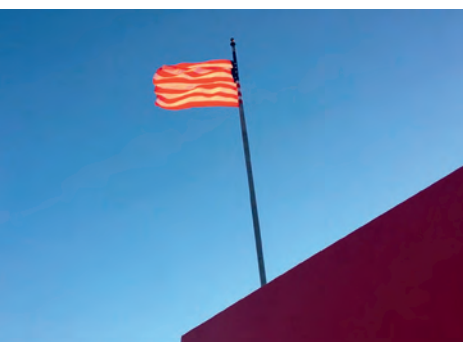
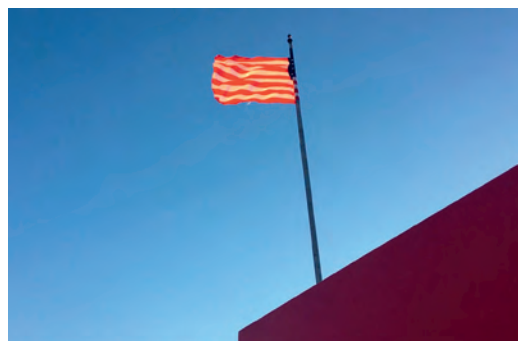
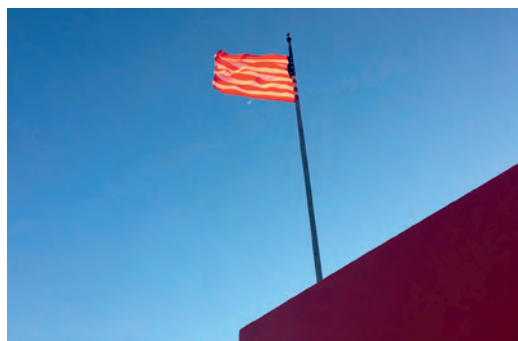
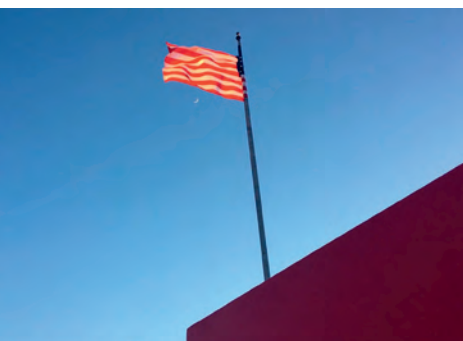
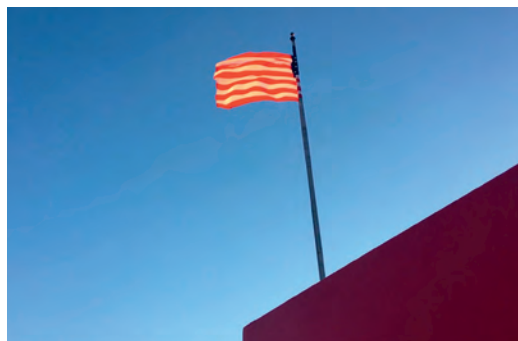
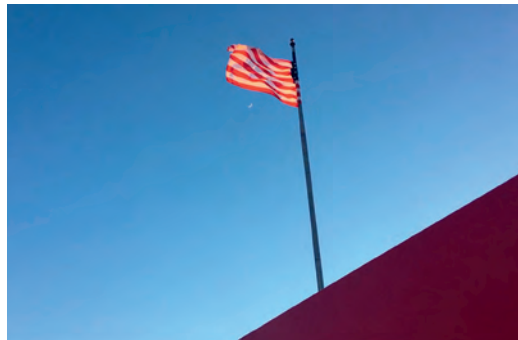
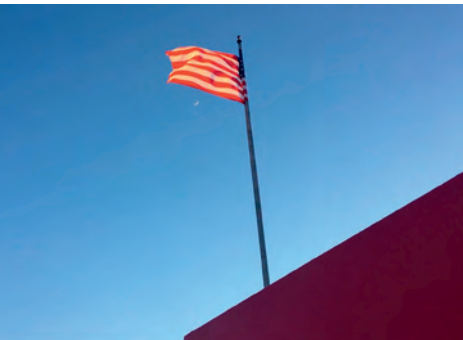
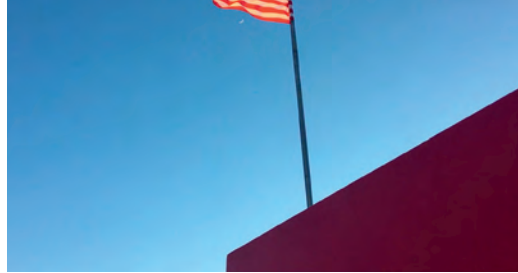
The New Brazilian Flag
2018
pigmento mineral sobre papel de algodão
mineral pigment on cotton paper
60 x 60 cm



The New American Flag
2017
video digital
digital video
31" loop









130

Cachaça, moeda e cerveja
Cachaça, coins and beer
2019
aço 1020 com resina sintética,
vidro e níquel
1020 steel with synthetic resin,
glass and nickel
19 x 20 x 10 cm

4 cervejas (para Guto Lacaz)
4 beers (for Guto Lacaz)
2019
aço 1020 com resina sintética, vidro e MDF
1020 steel with synthetic resin, glass and
MDF
46 x 50 x 25 cm

Casco
Empty shell
2019
aço 1020 com resina sintética e vidro
1020 steel with synthetic resin and glass
38,5 x 50 x 15 cm



Madeira #2
Wood #2
2019
aço 1020 com resina sintética e vidro
1020 steel with synthetic resin and glass
35,5 x 25 x 15 cm

Eu e Cidade (para Marcelo)
The city and I (for Marcelo)
2019
aço 1020 com resina sintética e vidro
1020 steel with synthetic resin and glass
38,5 x 25 x 25 cm









OUTSIDE / INSIDE

FORA / DENTRO

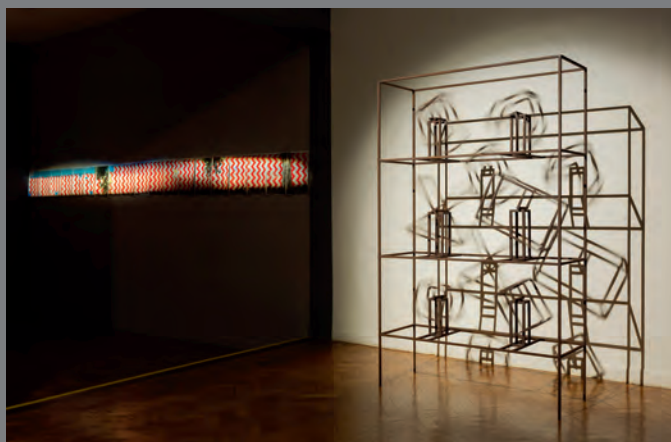
2018 - RIO DE JANEIRO, MUSEU DA REPÚBLICA

+

Occupying the gardens of the Museum of the Republic (Rio de Janeiro) and the Galeria do Lago, the exhibition *Fora/Dentro*, curated by Isabel Sanson Portella, reveals its initial proposal in its title. From September 27 to December 2, 2018, the gallery hosted small-scale works by Raul Mourão, such as models, sculptures, objects, photographs and videos. In *Seta de rua Joaquim Selva*, 21 enlarged photographs bring the city walls and the red arrows of urban sidings into the gallery. The gardens were occupied by six large Corten steel sculptures that measured over 4 meters high and weighed several tons. Built using geometric shapes, the sculptures evoke issues such as balance and equilibrium, incorporating public participation as an element of the work. According to the curator, the series of works presented in the two spaces highlights the ambiguous and playful character of Raul Mourão's production.

+

Ocupando os jardins do Museu da República (RJ) e a Galeria do Lago, a exposição Fora/Dentro, com curadoria de Isabel Sanson Portella, já anunciava em seu título a proposta inicial. Entre 27 de setembro e 2 de dezembro de 2018, a galeria abrigou trabalhos realizados por Raul Mourão com escala reduzida, como maquetes, esculturas, objetos, fotografias e vídeo. Já os jardins foram ocupados por seis grandes esculturas de aço corten. Estruturadas a partir de formas geométricas, as esculturas evocam questões como balanço e equilíbrio, incorporando a participação do público como elemento do trabalho. Segundo a curadora, o conjunto de trabalhos apresentados nos dois espaços ressalta o caráter ambíguo e lúdico da produção de Raul Mourão.



Vista parcial da exposição
Partial view of the exhibition

Cities, like dreams,
are built on desires and fears,
even though the guiding thread of their discourse is secret,
their rules are absurd,
their perspectives deceptive,
and everything hides something else.

Italo Calvino - Invisible Cities

Raul Mourão's vast work encompasses sculptures, objects, photographs, videos and other art forms inspired by the city and urban life. The tension between chaos and geometry is pertinently incorporated into his creations. We look for weight in the kinetic sculptures of weathering steel and find the lightness of the movement. We discover straight lines and many angles, but what attracts us are precisely the empty spaces, the light that permeates and the countless shadows. The monumental forms surprise while the miniatures touch us. Some are for large spaces, for breathing limitless freedom, for taking the viewer's gaze up and impressing with their immensity and volume. Others are for comfort, to be observed with special care. They are more delicate and require the protection of four walls. Some outside, others inside.

In the Exhibition Fora/Dentro (Inside/Outside) the works of Raul Mourão can be seen in the gardens of the Palace and Lake Gallery. There are so many associations proposed by Mourão that it is impossible to see the gratings and not think about risk, to see the windows that overlap and forget the jagged landscape, the floor and the walls. The equilibrium calms the eye while the movement, so smooth and rhythmical, seems improbable. And it is just a little touch that rocks the steel structures. The touch of a hand of anyone who seeks more than the simple contemplation of the work, who wants to participate by completing the artist's work. If we look closely at the works, we will learn to read the spaces and we can perceive what is hidden in the labyrinth of absences. Mise en abyme is the French term proposed by André Gide in 1893 to talk about narratives that contain other narratives within them. The steel sculptures presented by the outdoor artist contain rigidity and movement, but also safety and restraint. In each work opposites have a voice and continue to continuously narrate their stories, of other stories, about other stories. Like the miniatures of the works exhibited within the Gallery, on a shelf that is also an art object containing art, showing and creating art.

The video Bang-Bang speaks of violence, aggression, upsetting the equilibrium and especially fragility. Life is fragile. Art is susceptible to destruction. An anonymous shot shatters as much as a word, a gesture, or a look. After the shooting, only the dust and fragments remain. The bullet penetrates the protection, invades the supposed security and creates the imbalance generating fear once more.

*As cidades, como os sonhos,
são construídas por desejos e medos,
ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto,
que as suas regras sejam absurdas,
as suas perspectivas enganosas,
e que todas as coisas escondam uma outra coisa.*

Italo Calvino - As cidades Invisíveis

A vasta obra de Raul Mourão transita por esculturas, objetos, fotografias, vídeos e outras formas de arte inspiradas na cidade e na vida urbana. A tensão entre o caos e a geometria incorpora-se de modo relevante às suas criações. Procuramos o peso nas esculturas cinéticas de aço corten e encontramos a leveza do movimento. Descobrimos as linhas retas e os muitos ângulos, mas o que atrai são justamente os espaços vazios, a luz que permeia e as inúmeras sombras. As formas monumentais surpreendem, enquanto as miniaturas enternecem. Umas são para grandes espaços, para respirar a liberdade sem limites, para levar o olhar do espectador para o alto e impressionar pela imensidão e volume. Outras são para ficar aconchegadas, para serem observadas com cuidados especiais. São mais delicadas e precisam da proteção de quatro paredes. Umhas para fora, outras para dentro.

Na Exposição Fora/Dentro, as obras de Raul Mourão podem ser vistas nos jardins do Palácio e na Galeria do Lago. São tantas as associações propostas por Mourão que é impossível ver grades e não pensar em risco, ver as janelas que se sobrepõem e esquecer a paisagem recortada, o chão e as paredes. O equilíbrio acalma o olhar enquanto o movimento, tão suave e ritmado, parece improvável. E é justamente um pequeno toque que balança as estruturas de aço. Um toque da mão de qualquer pessoa que procure mais do que a simples contemplação da obra, que queira participar completando o trabalho do artista. Se observarmos com atenção as obras, aprenderemos a ler os espaços e poderemos perceber o que se oculta no labirinto das ausências. Mise en abyme é o termo francês proposto por André Gide em 1893 para falar de narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. As esculturas em aço apresentadas pelo artista ao ar livre contêm rigidez e movimento, mas falam também de segurança e contenção. Em cada obra os opostos têm voz e seguem narrando continuamente suas histórias, de outras histórias, de outras histórias. Como as miniaturas das obras expostas dentro da Galeria, em uma estante que é também objeto de arte contendo arte, mostrando e criando arte.

O vídeo Bang-Bang fala de violência, de agressão, de quebra do equilíbrio e principalmente de fragilidade. A vida é frágil. A arte é passível de destruição. Um tiro anônimo estilhaça tanto quanto uma palavra, um gesto, um olhar. Depois do disparo só a poeira e os fragmentos. A bala ultrapassa a proteção, invade a suposta

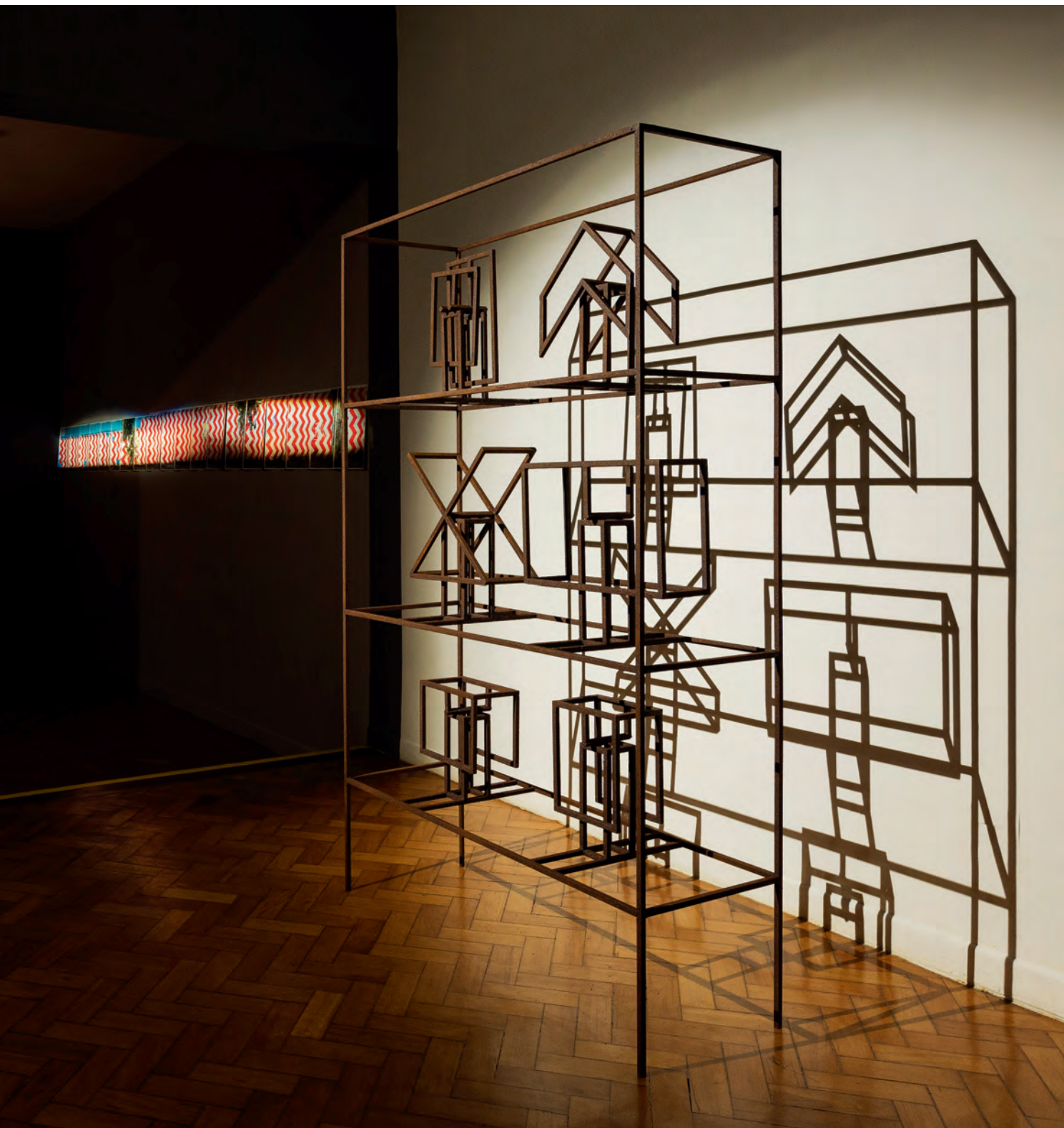
Where there was harmony, silence and delicacy, violence enters unannounced, with a shock. If at first sight the video is striking, the reflections that follow will leave marks and reasons to come back and return to the images.

In the work Seta de rua Joaquim Selva, 21 enlarged photographs bring the city walls inside the Gallery. The graphic patterns, the red arrows of the urban sidings, which were so interesting to the artist, came from the streets to the studio, underwent interference from time and man in a highly enriching outside/inside game. Decontextualized, the graphics are now images that can be observed without the horns, the smoke of the cars and the voices of passers-by. Joaquim Silva Street is the Jungle. The arrows direct the gaze, in red and number, indicating a safe path out of (or, who knows, into?) the Jungle.

To navigate the paths of Raul Mourão's work is to follow the movement, from creation to birth, from conception to the first open-air cry. The first traces of the drawing on paper heralded their grandeur. And, fighting against so many imbalances in everyday life, with the strength of steel and fire, he overcomes fears, indicating the possibilities that art permits. Now inside, now outside!



Tijolo #4
Brick #4
2018
aço 1020 com resina sintética
e tijolos de barro
1020 steel with synthetic resin
and mud bricks
62 x 40 x 25 cm



Seta de rua Joaquim Selva #1 - #21
Rua Joaquim Selva arrow #1 - #21
2017
pigmento mineral sobre papel de algodão
dimensões variáveis
mineral pigment on cotton paper
variable dimensions

Armário de maquetes valendo
Models cupboard in use
2018
aço 1020 com resina sintética
1020 steel with synthetic resin
180 x 110 x 40 cm





segurança e instaura o desequilíbrio, gerando mais uma vez o medo. Onde havia harmonia, silêncios e delicadeza, a violência entra sem ser anunciada, num susto. Se à primeira observação o vídeo é impactante, as reflexões que se seguem deixarão marcas e motivos para voltar e voltar às imagens.

Na obra Seta Joaquim Selva, 21 fotografias ampliadas trazem os muros da cidade para o interior da Galeria. Os padrões gráficos, as setas vermelhas dos tapumes urbanos, que tanto interessaram ao artista, saíram das ruas para o ateliê, sofreram interferências do tempo e do homem num jogo de fora/dentro bastante enriquecedor. Descontextualizados, os grafismos são agora imagens que podem ser observadas sem as buzinas, fumaça dos carros e vozes dos passantes. A rua Joaquim Silva é Selva. As setas dirigem o olhar, em vermelho, em quantidade, indicando um caminho seguro para fora (ou quem sabe para dentro?) da Selva.

Percorrer os caminhos da obra de Raul Mourão é seguir o movimento, da criação ao nascimento, da concepção ao primeiro grito a céu aberto. Os riscos iniciais do desenho no papel já anunciavam a grandiosidade. E, lutando contra tantos desequilíbrios do cotidiano, com a força do aço e do fogo, vai driblando medos e sinalizando com as possibilidades que a arte permite. Ora dentro, ora fora!



142

Tijolo #4
Brick #4
2018
aço 1020 com resina sintética
e tijolos de barro
1020 steel with synthetic resin
and mud bricks
62 x 40 x 25 cm





144

Armário de maquetes valendo
Models cupboard in use
2018
 aço 1020 com resina sintética
1020 steel with synthetic resin
180 x 110 x 40 cm





146

Gelo #3
Ice #3
2018
aço corten
corten steel
210 x 180 x 100 cm

Gelo #4
Ice #4
2018
aço corten
corten steel
240 x 140 x 100 cm





Gelo #3
Ice #3
2018
aço corten
corten steel
210 x 180 x 100 cm

Gelo #4
Ice #4
2018
aço corten
corten steel
240 x 140 x 100 cm





150

Seta
Arrow
2018
aço corten
corten steel
280 x 200 x 100 cm





152

Seta
Arrow
2018
aço corten
corten steel
280 x 200 x 100 cm





154

Gelo #2
Ice #2
2018
aço corten
corten steel
290 x 300 x 100 cm





X #2
2018
aço corten
corten steel
350 x 260 x 130 cm





158

X #2
2018
aço corten
corten steel
350 x 260 x 130 cm





Janela tubo
Tube window
2018
aço corten
corten steel
235 x 180 x 80 cm



THE NEW BRAZILIAN FLAG

2018-2022 - RIO DE JANEIRO

+

The historian and anthropologist Lilia Schwarcz presents an original text on the series of works that Raul Mourão has been producing since 2018: *The New Brazilian Flag*. The series – in which Mourão has removed from the Brazilian flag its central blue circle, the stars which represent the Brazilian states and the motto of the Brazilian Republic, “Order and Progress,” – directly highlights the political dimension present in all his work. The project was developed through eleven different configurations, using this incomplete flag as a base element, and was exhibited at solo and group exhibitions in Rio, São Paulo and London. It also appears on the cover of the new album by BaianaSystem, released in 2021, and in two multiples, with a circulation of 666 copies, one using a green and yellow version of the flag, and the other a black flag, with proceeds from sales being used to support the project Rato Branko, in partnership with the artist Cabelo.

+

A historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz elaborou um texto inédito para Volume 3 sobre a série The New Brazilian Flag, que Raul Mourão vem produzindo desde 2018. A série, em que a bandeira do Brasil tem seu círculo central azul, as estrelas que representam os estados brasileiros e a frase-lema da República, “Ordem e Progresso”, subtraídos por Mourão, enfatiza, de maneira direta, a dimensão política presente em toda sua produção. O projeto se desdobrou em onze diferentes obras, tendo essa bandeira incompleta como elemento-base, expostas em mostras individuais e coletivas no Rio, São Paulo e Nova York. Obras da série The New Brazilian Flag também apareceram na live do show que Caetano Veloso apresentou em 7 de agosto de 2021, durante o isolamento social; como parte do cenário do show de Adriana Calcanhotto. Um show só, em setembro de 2021; e na capa do novo álbum do BaianaSystem, OXEAXEEXU, lançado também em 2021. Mourão criou dois múltiplos da mesma série para o projeto Rato Branko, que desenvolve em parceria com o também artista Cabelo desde 2016, com tiragem de 666 exemplares e venda revertida integralmente para a manutenção das atividades e ações do projeto.



Registro da intervenção The New Brazilian Flag em 2018 nos Arcos da Lapa durante o Carnaval

Record of the intervention: 2018 The New Brazilian Flag in the Arcos da Lapa during Carnival

It all began in early 2018, when Raul Mourão was leaving an art fair held at Piers 92 and 94 on the banks of the Hudson River in New York. Raul Mourão noticed a US flag attached to a mast but without the stars that make up the famous American symbol. In fact, because of the wind, the flag had wrapped itself around the mast and, seen in this way, everything seemed to suggest that the stars had simply disappeared. The artist then made a simple visual recording, on video, showing the American flag without the stars, covering and revealing a thin moon that appeared in the background of the image. Looking at the flag by exclusion – without the stars – offered an easy but necessary metaphor for thinking about what was happening in the United States of Donald Trump, but also for reflecting on what was happening and is happening here in Brazil.

Either way, the idea stuck. Back in Brazil, walking through [Rio's Bohemian district of] Lapa, Mourão thought it would be good idea to perform a similar intervention on the Brazilian flag. Given the times, when Jair Bolsonaro (permanently unaffiliated with any political party) has made systematic, if not farcical, use of the nation's green and yellow, misappropriating beloved symbols, including the flag and its green and yellow colors, why not create a "Brazilian version" of the vision the artist had in Manhattan? The artist bought one of those flags sold in every neighborhood shop and made an incision in the area where the motto "Order and Progress" is found together with the stars that represent Brazil's different states. Having cut out this area, the Brazilian flag now appeared not only without the stars that compose it, but erased and violated: the emptiness signifying the absence of the states (and the State): of the federation and the republic itself.

The flag, duly presented in all its incompleteness, with this glaring hole, was then placed on the wall of the artist's studio. At the same time, it became a work in progress. Mourão improvised a wooden mast, which was then erected, along with the flag, on the façade of the building where his studio operates. All this took place on the eve of carnival.

As the streets of Lapa were already in carnival mood, the artist went out bearing the flag like a carnival costume, so that he and it became an artistic performance in themselves. This was also a political and cultural intervention, since it involved parading around wrapped in a national object, but which was (now) also an art object, in the midst of pre-carnival Friday.

It is worth recalling that 2018 was the time of the brief presidency of Michel Temer, who, by then, had already staged a coup d'état, actively participating in the impeachment of Dilma Rousseff, which occurred on August 31, 2016. There was a general sense of deep suspicion regarding the national political mood and of great fear for the health of Brazilian democracy. The farcical process, which charged the then president with an "abuse of office", along with the depressing

Tudo começou no início de 2018, quando Raul Mourão saía de uma feira de arte realizada nos Piers 92 e 94, às margens do rio Hudson, em Nova York. Raul Mourão notou uma bandeira dos Estados Unidos da América presa a um mastro, mas sem as estrelas que fazem parte do famoso símbolo norte-americano. Na verdade, por conta do vento, a flâmula havia se enrolado no próprio mastro e, vista naquela situação, tudo parecia indicar que as estrelas haviam simplesmente sumido. O artista realizou então um registro visual simples, em vídeo, destacando a bandeira estadunidense sem as estrelas, encobrendo e revelando uma lua fina que aparecia mais ao fundo na imagem. Olhar a bandeira por exclusão – sem as estrelas – era metáfora fácil, mas necessária, para pensar sobre o que andava acontecendo nos EUA de Donald Trump, mas também para refletir acerca do que ocorria e ocorre aqui no Brasil.

De toda maneira, a ideia veio ligeira; já de volta ao país e enquanto andava pela Lapa, Mourão achou por bem utilizar o mesmo recurso e interferir na bandeira nacional. Nesses tempos em que Jair Bolsonaro (sempre sem partido) tem feito um uso programático, até farsesco, do auriverde pátrio, sequestrando símbolos diletos, entre eles a bandeira e suas cores verde e amarela, nada como fazer a "versão à brasileira" da visão que o artista teve em Manhattan. O artista comprou uma bandeira, dessas que se vendem em qualquer lojinha de bairro, introduzindo um corte bem na parte em que se encontravam, originalmente, o dístico "Ordem e Progresso" e as estrelas que correspondem aos diferentes estados do país. Com esse buraco recortado, a bandeira nacional aparecia agora não apenas sem as estrelas que a compõem, mas rasurada e violentada: o vazio sinalizava a ausência dos estados (e do Estado): da federação e da própria república.

A bandeira, devidamente apresentada na sua incompletude, com essa fenda ostensiva, foi então disposta na parede do ateliê do artista. Ao mesmo tempo, foi virando um trabalho em processo. Mourão improvisou um mastro de madeira, que por sua vez foi instalado, junto com a bandeira, na fachada do prédio onde funciona seu ateliê. Isso tudo na véspera do carnaval.

Como as ruas da Lapa já estavam em clima de Momo, o artista saiu usando a bandeira como se fosse uma fantasia, de forma que, ela e seu artista criador, foram virando, eles próprios, uma performance artística. Essa era também uma intervenção política e cultural, uma vez que significava desfilar enrolado num objeto nacional, mas (agora) também de arte, em plena sexta-feira de pré-carnaval.

Vale lembrar que em 2018 estávamos nos tempos da curta presidência de Michel Temer, o qual, a essas alturas, já havia dado um golpe de Estado, participando ativamente para o impeachment de Dilma Rousseff, que ocorreu em 31 de agosto de 2016. A sensação latente era de profunda suspeita em relação ao ambiente político nacional, e de muito receio com relação à saúde da democracia brasileira.

spectacle presented by the congressmen who voted in favor of the impeachment, foreshadowed what would happen soon afterwards: the installation of a government formed of usurping politicians, misogynists, racists and supporters of the military dictatorship. The House session presented a degrading spectacle of "familism", with deputies voting for their mothers, and wives, sons and daughters, cities and religions, without ever addressing the issue at stake.

Following the impeachment of the president, which process began in December 2015, Brazil emerged a smaller, far less republican country. Raul Mourão decided there and then to "drape himself in the flag".

And it was in the midst of this fervor of collective disappointment that The New Brazilian Flag project took shape. During that strange carnival of 2018, Raul Mourão decided to fly a Brazilian flag denuded of its circular center in the Arches of Lapa, with the samba pumping away in the background. Tourists, street vendors and revelers filed by, but the flag hoist by the artist remained strangely untouched, as if it had been officially raised to kick-start the festivities.

In Mourão's conception, this was an artistic intervention that bordered on the illegal or, at the very least, it was a work unauthorized by the so-called "competent authorities". This is because the flag was screwed onto one of the architectural landmarks of the neighborhood, where four glaring holes pierced the walls, representing a kind of violation of the public space.

This defiance was not accidental, however: it was deliberate. It was part of Mourão's attempt to understand how far the "tolerance of Rio's police" would extend in the face of what is generally defined as "vandalism"; in their clearly biased, ideologically-inclined readings of certain works of art that use public spaces as the loci of artistic production. The word "vandal" originally refers to the people who invaded the "Roman empire", and destroyed it, and who today are invoked to describe the actions of people who disrespect the law, rules and public spaces.

This is a thorny issue which has been the subject of broad debate and disagreement not only in Brazil but internationally. Who does the public space belong to? Who or what should we celebrate and how? Monuments are designed to be contested and this has been the fate of many sculptures scattered throughout Brazil whose very presence reaffirms the same colonial, European, male story. They also reinforce a certain "nationalism"; an attitude that differs from "patriotism" due to the uncritical stance it adopts.

Now, Mourão imagined that this would "provoke a reaction". He assumed the city authorities would react and that their response would provide material for a video-photographic work. But he was wrong; no authority was bothered by the invasive object. The installation survived all of Friday and part of the Saturday of carnival. After that, it disappeared. Nevertheless, its metal base ended up in the building of the artist's studio and thus became a memory and record of the new work.

The work also turned into a community project. Raul Mourão then had the idea of inventing different formats (small, medium and large),

A farsa que atribuiu à então presidente um "crime de responsabilidade", bem como o triste espetáculo performed pelos congressistas que votaram a favor do impeachment, sinalizava para o que viria a ocorrer logo adiante: um governo formado por políticos golpistas, misóginos, racistas e favoráveis à ditadura militar. A sessão da Câmara apresentou um espetáculo degradante de "familismo", com os deputados votando por suas mães, esposas, filhos e filhas, por suas cidades, religiões, mas nunca em função do tema em pauta.

Depois do impeachment da presidente, cujo processo se iniciara em dezembro de 2015, o Brasil saiu menor; muito menos republicano. Já Raul Mourão resolveu "vestir, de vez, a bandeira".

E foi em meio a esse caldo de desapontamento coletivo que o projeto The New Brazilian Flag ganhou corpo. Naquele carnaval estranho de 2018, Raul Mourão resolveu pendurar uma bandeira nacional destituída de seu centro circular, nos Arcos da Lapa, com o samba correndo solto. Por lá passavam turistas, camelôs, foliões, mas a bandeira içada pelo artista continuava estranhamente intocada, como se tivesse sido oficialmente hasteada para dar início às festividades.

Na concepção de Mourão, tratava-se de uma intervenção artística que encostava no limite da ilegalidade, ou era, no mínimo, um trabalho não autorizado pelos, assim chamados, "órgãos competentes". Isso porque a bandeira foi parafusada num marco arquitetônico do bairro, onde quatro furos vistosos perfuraram as paredes, caracterizando uma sorte de agressão ao espaço público.

O desacato não era, entretanto, acidental – era proposital. Fazia parte das intenções de Mourão justamente entender até onde ia a "tolerância da polícia carioca" diante do que é em geral definido como "vandalismo"; numa clara leitura enviesada e ideológica de alguns trabalhos de arte que usam o espaço público como locus da produção de arte. A palavra "vândalo" diz originalmente respeito aos povos que invadiram a "civilização romana", destruindo-a, e que hoje são evocados no sentido de destacar a atuação de pessoas que não respeitam a lei, as regras e tampouco o espaço público.

O tema é espinhoso e tem sido objeto de amplo debate e embate não só no Brasil como internacionalmente. A quem pertence o espaço público? Quem ou o que devemos celebrar e como? Monumentos nascem para serem contestados e esse tem sido o destino de várias esculturas dispersas pelo Brasil, e que reforçam com suas presenças a mesma história colonial, europeia e masculina. Reforçam também uma certa "patriotada"; atitude que difere do "patriotismo" por conta da postura acrítica adotada.

Pois bem, Mourão imaginava "causar". Pensava que a fiscalização da prefeitura iria interagir com ele, com a ação resultando em uma obra de videofotografia. Ledo engano; nenhuma autoridade chegou a se incomodar com o objeto intruso. A instalação resistiu à sexta e a parte do sábado de carnaval. Depois disso, sumiu. Mesmo assim, a sua base de metal foi parar no prédio do ateliê do artista e dessa maneira virou memória e registro do novo trabalho.

A obra também se transformou num mutirão. Raul Mourão teve então a ideia de inventar diferentes formatos (pequenos, médios e grandes),



Registro da intervenção *The New Brazilian Flag* em 2018 nos Arcos da Lapa durante o Carnaval
Record of the intervention: 2018 *The New Brazilian Flag* in the Arcos da Lapa during Carnival



166

*Registro da intervenção The New Brazilian
Flag em 2018 nos Arcos da Lapa
durante o Carnaval*
Record of the intervention: 2018 The New
Brazilian Flag in the Arcos da Lapa
during Carnival

creating various media and designs, with the Brazilian flag emerging not only cut up but multiplied, having its original elements moved about and reshuffled.

Mixed up, subverted and imbued with new perspectives, through the removal of different parts of the national banner, the Brazilian flag was never more alive and removed from the political uses to which the current government has put it.

The work also helped support the activities of Rato BranKo, which was founded in 2011 in the city of Rio de Janeiro at the time of the Cabelo Apresenta Mc Fininho e Dj Barbante no Baile Funk (Gentil) Carioca exhibition, which featured a presentation of songs, paintings, installations, objects and videos by the artist Cabelo, under the curatorship and production of Mourão.

Both artists identify the starting point for the initiative as January 2016, when Mourão and Cabelo became neighbors in the Lapa 71 studio building, located on Rua Joaquim Silva, in Rio de Janeiro. From that moment, they established a working partnership, with the atelier Rato BranKo being inaugurated on March 3. The project came to be defined as an experimental laboratory dedicated to making films, music and art objects corresponding to the individual workshops of the artists.

The intention, in turn, was to dialogue with a broader, non-specialist audience, and to attract people from the streets and passers-by. Documentary-Art, News-Art and Journalism-Art are some of the concepts that have been used in the duo's works, both jointly and separately.

Then Mourão decided to prepare a new intervention, which consisted of making a flag of smaller dimensions, without the oval center, and with a circulation of 666 copies, which would cost 666 reais each, with all proceeds being donated to the cultural activities of Rato BranKo.

Six is the number of Man, because God created him on the sixth day (Genesis 2:26-31). The number 666, on the other hand, has received different and sometimes contradictory, if not opposite, meanings. On the one hand, it represents a human trinity in imitation of the divine trinity: the Father, Son and Holy Spirit. So, three times six refers to a human structure that presents itself as the Holy Trinity. 666, however, is also the number or the mark of the beast, according to Christian tradition.

The best-known explanation for this can be found in the last book of the Bible: Revelation, chapter 13, verse 18, which states, "Here is wisdom. Let he who has understanding calculate the number of the beast; for it is the number of a man, and his number is six hundred and sixty-six." In antiquity, the number 666 was associated with Nero, the emperor of Rome who most persecuted Christians. So, adherents of this religion came to refer to the emperor as the "beast". However, to avoid being repressed for challenging Nero, they decided to use this secret code when referring to the tyrant. Which is to say, the faithful associated the Hebrew letters that formed the emperor's name with numbers.

criar vários suportes e desenhos, com a bandeira brasileira surgindo não só recortada como multiplicada, tendo seus elementos originais devidamente deslocados e embaralhados.

Misturada, subvertida e ganhando novas perspectivas, com a subtração de diversas partes da flâmula nacional, a bandeira brasileira nunca esteve tão viva e afastada dos usos políticos que o atual governo tem feito dela.

O trabalho também ajudou a apoiar as atividades do Rato BranKo, que nasceu em 2011 na cidade do Rio de Janeiro por ocasião da exposição Cabelo Apresenta Mc Fininho e Dj Barbante no Baile Funk (Gentil) Carioca, que contou com a apresentação de músicas, pinturas, instalações, objetos e vídeos de Cabelo, sob a curadoria e produção de Raul Mourão.

Ambos os artistas contam como o ponto de partida para a ação deu-se em janeiro de 2016, quando Mourão e Cabelo se tornaram vizinhos no prédio de ateliês Lapa 71, situado na Rua Joaquim Silva, no Rio de Janeiro. A partir daí, estabeleceram uma parceria de trabalho, com o ateliê Rato BranKo sendo inaugurado no dia 3 de março. O projeto passou a se definir, então, como um laboratório experimental focado na realização de filmes, músicas e objetos de arte, conectado aos ateliês individuais dos artistas.

O objetivo era, por sua vez, dialogar com uma audiência não especializada, mais ampla, procurando atrair o público de rua e os passantes. Arte-documentário, arte-notícia, arte-jornalismo são alguns conceitos que já haviam sido utilizados nos trabalhos da dupla: juntos e separadamente.

E, assim, Mourão decidiu elaborar uma nova ação, que consistiu em fazer uma bandeira em tamanho menor, sem o centro ovalado, e com uma tiragem de 666 exemplares, os quais custariam 666 reais cada, com a renda sendo destinada às atividades culturais do Rato BranKo.

Seis é o número do homem, pois Deus o criou no sexto dia (Gênesis 2:26-31). Já o número 666 tem recebido significados diferentes e por vezes contraditórios, quando não opostos. De um lado, representa uma trindade humana imitando a trindade divina: Pai, Filho e Espírito Santo. Sendo assim, três vezes seis deve referir-se a uma estrutura humana que se apresenta como a trindade divina. De outro lado, porém, 666 é também o número da besta ou a marca da besta, de acordo com a tradição cristã.

A explicação mais conhecida encontra-se no Apocalipse, o último livro da Bíblia, no capítulo 13, versículo 18, que afirma: "Aqui há sabedoria. Aquele que tem entendimento, calcule o número da besta; porque é o número de um homem, e o seu número é seiscentos e sessenta e seis." O número 666 foi na antiguidade relacionado a Nero, o imperador de Roma que mais perseguiu os cristãos. Por isso, os adeptos dessa religião passaram a chamar o imperador de "besta". Todavia, para que não fossem reprimidos por afrontar Nero, resolveram usar essa espécie de código secreto na hora de se referir ao tirano. Ou seja, os fiéis relacionaram as letras hebraicas que formavam o nome do imperador a números. Além do mais, o

Moreover, the verse from Revelation was intended to refer not only to Nero, but to all despots.

Finally, theologians say that the 6 cited in the Bible, is an imperfect number which may even be antagonistic to good. Thus, the fact that it was repeated three times signified the beast in all its plenitude.

Theological clashes aside, it is clear, for Mourão, that the number 666 was indeed associated with the Brazilian beast, now dressed as the president. The work arrived loaded with history and it acquired a new history. It appeared in other exhibitions, formed part of the scenery of the musician Adriana Calcanhotto's show, was a book cover and newspaper illustration, and appeared highlighted on the wall of Caetano Veloso's house when the singer gave a remote show in 2020.

It is, thus, a work that emerged before Bolsonaro, the pandemic and social isolation. But it acquired new meanings and multiplied in the context of the economic, political, social, moral and health crises in which Brazilian society finds itself. Moreover, thanks to the speed of digital media, the cut-up flag began to circulate on social networks, generating huge empathy and public support for the work. Indeed, The New Brazilian Flag continues to circulate, like a flag in the wind.

versículo do Apocalipse não pretendia atingir apenas a Nero, mas a todos os déspotas.

Por fim, dizem os teólogos que o 6, citado na Bíblia, é um número imperfeito e até antagônico ao bem. Sendo assim, o fato de estar repetido três vezes acabou por significar a plenitude da besta.

Embates teológicos à parte, o certo é que, para Mourão, o 666 estava mesmo relacionado à besta brasileira, hoje vestida de presidente. O trabalho vinha assim com história e ganhou nova história. Apareceu em outras exposições, fez parte do cenário do show da Adriana Calcanhotto, foi capa de livro e ilustração de jornal, e surgiu destacado na parede da casa de Caetano Veloso quando o cantor deu um show remoto em 2020.

Esse é, portanto, um trabalho que surgiu antes de Bolsonaro, antes da pandemia, antes do isolamento social. No entanto, ganhou novos sentidos e espalhou-se nesse contexto de crise econômica, política, social, moral e da saúde em que se encontra a sociedade brasileira. Além do mais, com a velocidade das mídias digitais, a bandeira dessa forma recortada passou a circular nas redes sociais, gerando uma imensa empatia e adesão do público em relação ao trabalho. Aliás, The New Brazilian Flag segue circulando, tal qual bandeira ao vento.



Registro da intervenção The New Brazilian Flag em 2018 nos Arcos da Lapa durante o Carnaval
Record of the intervention: 2018 The New Brazilian Flag in the Arcos da Lapa during Carnival



Flags are not innocent objects. They form part of a symbolic arsenal specifically created to produce "imagined communities", in the apt and familiar expression of the sociologist Benedict Anderson. Which is to say, a nation is always a dismembered and soulless territory that only acquires consistency from the feeling and affect that we construct, and which is embedded in, and expressed by, the symbols of the country: flags, anthems, mottos and coats of arms. This is how a people recognize themselves as unique and learn the importance of belonging to a nation. The operation is itself quite artificial, but the result seeks to normalize and even naturalize the effect of history, and manipulate the sense of a homeland.

And in Brazil it is no different. A young nation, for a long time dominated by the Portuguese metropolis, during colonial times it wasn't easy to find anyone who defined himself or herself as Brazilian. Perhaps that's why, from the beginning of this story, when Brazil was still 'the Brazils', or Portuguese America, until the time of the United Kingdom [of Portugal, Brazil and the Algarves], in 1815, the country had a succession of national flags

While Brazil remained a Lusitanian colony, the flag was the same for all the territories belonging to the rich and vast Portuguese Empire. It was only when Brazil became the United Kingdom of Portugal, Brazil and the Algarves that an official flag was first established, specifying that the coat of arms of the Kingdom of Brazil should be composed of a golden armillary sphere set against a blue background.

However, it was only after Independence in 1822 that the first official Brazilian flag was created. Between September and December of that year, the personal standard of the former Royal Prince of the United Kingdom — composed of a yellow lozenge on a green background, with the prince's coat of arms in the middle, created by the French artist Jean-Baptiste Debret following an explicit request from Dom Pedro — came to represent the new Empire. But it was with the coronation of Dom Pedro I as Emperor of the newly independent Brazil that the royal crown which adorned the coat of arms was replaced by the imperial crown. The decree that instituted the official flag dates from September 18, 1822, proving how "urgent" the creation of this symbol for the now independent country was.

It is worth noting that, despite its political autonomy, the colors still recalled the colonial and monarchical past of the new country. After all, green was the color of House of Braganza and the personal standard of Pedro II of Portugal. Yellow symbolized the color of the House of Habsburg-Lorraine, the branch from which the Empress Maria Leopoldina descended. As can be seen, the national flag came into being concealing its true origin. Indeed, the idea that the green of the flag refers to "our forests" and the yellow to "our gold" has no basis in reality and what the flag was honoring, even in 1822.

The artist Debret, accustomed to working with the Napoleonic French state, sought inspiration in the First French Empire to conceive

Bandeiras não são objetos inocentes. Fazem parte de um arsenal simbólico especialmente criado para produzir "comunidades imaginadas", na feliz e conhecida expressão do sociólogo Benedict Anderson. Ou seja, uma nação é sempre um território desmembrado e sem alma que só ganha consistência a partir do sentimento e do afeto que construímos e que se encontra embutido e expresso pelos símbolos pátrios: bandeiras, hinos, dísticos e brasões. É dessa maneira que um povo se reconhece como único e aprende a importância do pertencimento a uma nação. A operação é em si bastante artificial, mas o resultado procura normalizar e até naturalizar o que é efeito da história e da manipulação de um sentimento de pátria.

E no caso brasileiro não seria diferente. Nação jovem, durante largo tempo dominada pela metrópole portuguesa, o fato é que na colônia não era fácil encontrar alguém que se definisse como brasileiro ou brasileira. Talvez por isso, desde o começo dessa história, quando o Brasil era ainda Brasil, ou uma América portuguesa, até a época do Reino Unido, em 1815, o país contou com uma sucessão de bandeiras pátrias.

Enquanto o Brasil permaneceu como colônia lusitana, a bandeira era a mesma para todos os territórios pertencentes ao rico e vasto Império português. Foi apenas quando o Brasil virou Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves que se estabeleceu pela primeira vez uma bandeira oficial, especificando-se que o brasão de armas do Reino do Brasil deveria ser composto por uma esfera armilar de ouro em um campo azul.

Entretanto, foi somente depois da independência de 1822 que foi criada a primeira bandeira oficial do Brasil. Entre setembro e dezembro daquele ano, o pavilhão pessoal do antigo Príncipe Real do Reino Unido — composto por um losango amarelo em campo verde, tendo ao meio o brasão de armas do príncipe e criado pelo artista francês Jean-Baptiste Debret a partir de um pedido explícito de D. Pedro — passou a representar o novo Império. Mas foi com a sagração de D. Pedro I como imperador do recém-independente Brasil que a coroa real que ornava o brasão foi substituída pela coroa imperial. O decreto que instituiu a bandeira oficial data de 18 de setembro de 1822, comprovando o quão "urgente" era a criação desse símbolo para o país agora autônomo.

Vale a pena destacar que, apesar da autonomia política, as cores ainda lembravam o passado colonial e monárquico do novo país. Afinal, o verde era a cor dos Bragança e o estandarte pessoal de Pedro II de Portugal. Já o amarelo simbolizava a cor da casa de Habsburgo-Lorena, ramo de onde descendia a imperatriz Maria Leopoldina. Como se vê, a bandeira nacional nasce escondendo sua origem real. Na verdade, a ideia de que o verde da bandeira alude às "nossas matas" e o amarelo ao "nosso ouro" não corresponde à realidade e à homenagem que o estandarte comportava, ainda em 1822.

Já o artista Debret, acostumado a lidar com o Estado francês napoleônico, procurou inspiração no Primeiro Império francês para conceber

the flag's central lozenge. This was also a disguised reference to Freemasonry, an organization to which Pedro I belonged in a theoretically covert manner.

The statesman, Ruy Barbosa, tried to push the idea of a design based on the flag of the United States - a country which, in this context, was a trend-setter when it came to republicanism in the Americas. The Brazilian politician proposed that the flag present thirteen alternating green and yellow horizontal stripes, with 21 stars set against a black background in the flag's upper corner. These would represent the Brazilian states.

This model of flag only lasted for four days, however, and was actually flown on the ship, *Alagoas*, that carried the former Brazilian imperial family into exile. It was then discarded and abandoned to the past.

Marechal Deodoro, a die-hard monarchist, suggested that the new Republican flag retain the imperial shape and colors, and that only the crown be eliminated, which previously appeared in the center of the flag in homage to the emperors of Brazil. The stars corresponding to the states would, however, be maintained. The decree was issued on November 19, 1889, once again showing the haste and importance of creating symbols that represented the new political regime thereafter. The slogan "Order and Progress" was also added to the white banner and it was ordered that the letters be printed in green. This motto was created by the Brazilian army, then greatly influenced by the positivism and evolutionism expressed in the phrase. The inscription was an abbreviated form of the political slogan of the French philosopher Auguste Comte, which read: "Love as principle, order as the basis, progress as the goal."

And so it came about that the Brazilian flag acquired an agreed form, only altering its number of stars in accordance with the geographical and political changes of the states that make up the federation.

It was also inspired by this flag that Raul Mourão created his series which "subversively subverts" what appears to be too established. The flag becomes art by exploring and disarticulating its constitutive elements and silencing the legend: "Order and Progress".

Unlike the optimistic, evolutionist phrase rooted in a single type of progress that acts like an arrow of time - always facing forward - Raul Mourão's work highlights our incompleteness and absences. It turns and grows as a metaphor for emptiness. The institutional void; the emptiness of uncertainty, lack of structure, day-to-day violence, insecurity and fear.

This is because it wasn't only the "health of democracy" that was at stake in Brazil. No one could have known it, but Brazil's "physical health" would enter a state of emergency in March 2020 due to the coronavirus pandemic. Not that the news of Covid-19 had stopped circulating in Brazil at the end of 2019. But at that time, most Brazilians preferred to forget about it and move on. It was too much bad news at the same time.

o losango central da bandeira. Essa era também uma referência disfarçada à maçonaria, organização da qual Pedro I fazia parte, teoricamente, de maneira secreta.

Bem que Ruy Barbosa tentou emplacar a ideia de um desenho inspirado na bandeira dos Estados Unidos; país que nesse contexto fazia moda no que se refere ao republicanismo do continente americano. O político brasileiro propunha que a flâmula apresentasse treze listas horizontais, alternando em verde e amarelo, tendo no canto superior, junto à talha, 21 estrelas em campo azul. Essas corresponderiam aos estados brasileiros.

*Esse modelo de bandeira vingou, porém, por apenas quatro dias, sendo inclusive hasteada no navio *Alagoas* que levou a ex-família imperial brasileira ao exílio. Ela ficou assim conflagrada e retida no passado.*

Já o Marechal Deodoro, um monarquista de quatro costados, sugeriu que a nova bandeira republicana guardasse o formato e as cores imperiais, e que apenas fosse eliminada a coroa, que antes aparecia no centro da flâmula em homenagem aos imperadores do Brasil. As estrelas correspondentes aos estados seriam, porém, mantidas. O decreto foi emitido no dia 19 de novembro de 1889, mais uma vez mostrando a pressa, e com ela a importância da criação de símbolos que representassem o novo regime político, a partir de então vigente. Acrescentou-se ainda a legenda "Ordem e Progresso" por sobre a faixa branca, bem como oficializou-se que as letras seriam estampadas em verde. Tais palavras de ordem foram por sua vez elaboradas pelo exército brasileiro, nesse contexto muito influenciado pelo positivismo e pelo evolucionismo que aparece expresso no dístico. A inscrição era uma forma abreviada do lema político do francês Auguste Comte, que dizia: "O amor como princípio e a ordem como base; o progresso como meta."

E assim foi feito, com a bandeira brasileira ganhando uma forma consensual, só se alterando o número de estrelas, no caso da alteração geográfica e política dos estados que compõem a federação.

Foi também por sobre essa bandeira que Raul Mourão criou sua série, que "subversivamente subverte" o que parece por demais assentado. A bandeira vira arte explorando-se e desarticulando seus elementos constitutivos e silenciando sobre o dito: "Ordem e Progresso".

Diferente da frase alvissareira, evolutiva e que aposta num único tipo de progresso que age como seta do tempo - sempre direcionada para a frente -, o trabalho de Raul Mourão destaca nossas incompletudes e ausências. Vira e cresce como metáfora do vazio. O vazio institucional; o vazio da incerteza, da falta de estrutura, da violência do dia a dia, da insegurança e do medo.

Isso porque não era apenas a "saúde da democracia" que andava em jogo no Brasil. Ninguém poderia saber, mas também a "saúde física" dos brasileiros iria entrar em estado de emergência, a partir de março de 2020, por causa da pandemia do coronavírus. Não que as notícias da Covid-19 deixassem de circular pelo Brasil desde finais de 2019. Mas, naquele momento, boa parte dos brasileiros preferiu esquecer e tentar virar a página. Era muita notícia ruim ao mesmo tempo.

The New Brazilian Flag series thus covered an existential void. It invites and exhorts us to abandon our passivity in the context of the deeply dystopic and retrograde times in which we live. It is time to transform this empty glass into a full one. It is time to go out dressed as a flag and to reclaim the misappropriated symbols. It is time to intervene in the flag to somehow renew it. It is time to create completeness over the void.

A série The New Brazilian Flag veio assim cobrir um vazio existencial. Ela nos convida e recruta a sair da passividade diante desses tempos tão distópicos e retrógrados em que vivemos. Hora de fazer desse vazio um copo cheio. Hora de sair fantasiado de bandeira e recuperar os símbolos sequestrados. Hora de intervir na bandeira para de alguma maneira refundá-la. Hora de criar completude por sobre o vazio.



Registro da instalação The New Brazilian Flag, com participação de Domenico Lancellotti, no Vapor Praia #3, realizado por Tomás Cunha Ferreira em 2019 na Praia do Leme
Record of The New Brazilian Flag installation, with the participation of Domenico Lancellotti, in Beach Steam #3, by Tomás Cunha Ferreira in 2019 on Leme Beach





Raul Mourão e | and Tomás Cunha Ferreira
The New Brazilian Flag #9 (Vapor Praia)
2020
pigmento mineral sobre papel de algodão
mineral pigment on cotton paper
100 x 150 cm





178

The New Brazilian Flag #8
2020
tecido
fabric
202 x 158 cm

RAUL MOURÃO



Raul Mourão e | and Tomás Cunha Ferreira
The New Brazilian Flag #9 (Vapor Praia)
2020
pigmento mineral sobre papel de algodão
mineral pigment on cotton paper
100 x 150 cm



© 1934 by Candido Portinari
Reproduced by permission of the
Estate of Candido Portinari
All rights reserved. Printed in
Brazil. Color Edition: Rio de Janeiro



The New Brazilian Flag #8
2020
tecido
fabric
202 x 158 cm



182

The New Brazilian Flag
2018
pigmento mineral sobre papel de algodão
mineral pigment on cotton paper
60 x 60 cm



The New Brazilian Flag #3
2019
tecido
fabric
135 x 197 cm



The New Brazilian Flag #7
2020
tecido
fabric
39 x 39 cm



The New Brazilian Flag #5
2020
tecido
fabric
67 x 93 cm











The New Brazilian Flag #2
2019
tecido
fabric
22 x 32,5 cm







RAUL
MOURÃO
THE NEW
BRAZILIAN FLAG

O BRASIL À PROCURA DA DEMOCRACIA



DA PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA
AO SÉCULO XXI (1889-2018)

**NEWTON
BIGNOTTO**

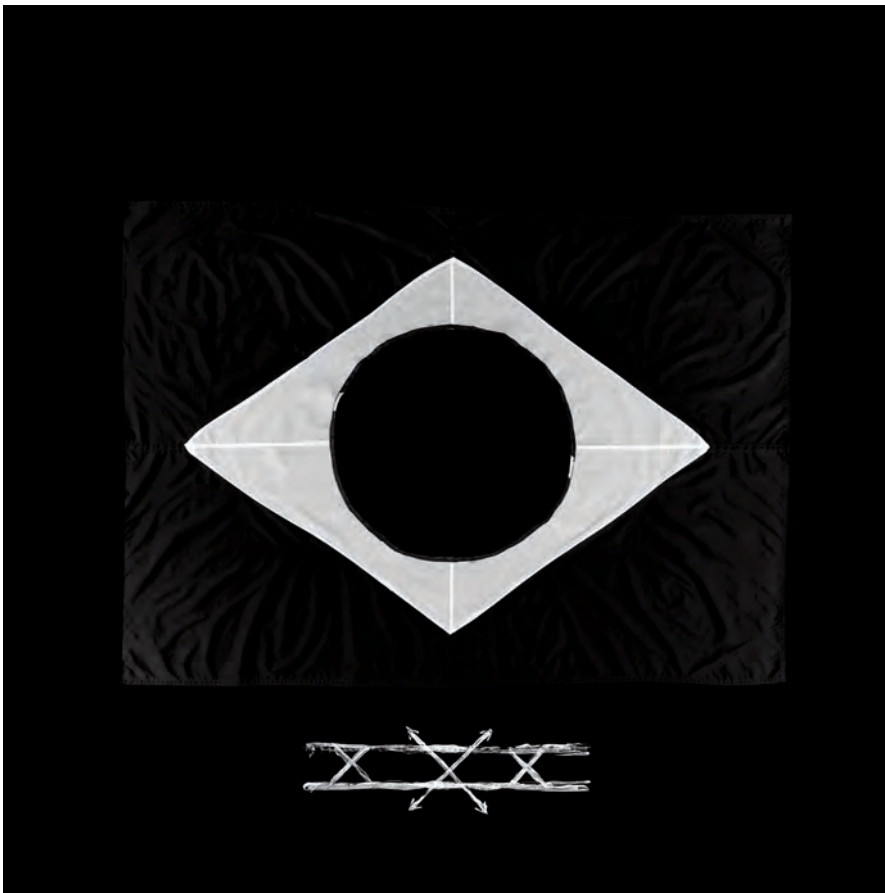
 BAZAR DO TEMPO





Frames do vídeo de apresentação da música "2 de Junho", de Adriana Calcanhotto.

Frames from Adriana Calcanhotto's music "2 de Junho" presentation.



198

TOP
Album cover 1st ACT PIRATE SHIP,
BaianaSystem, 2021
Cartaxo art from the work
"The New Brazilian Flag #2"
by the artist Raul Mourão.

TOPO
Capa do álbum 1º ATO NAVIO PIRATA,
BaianaSystem, 2021
Arte de Cartaxo a partir da obra
"The New Brazilian Flag #2"
do artista Raul Mourão.

Show 1st ACT PIRATE SHIP by BaianaSystem
at Circo Voador, Rio de Janeiro, 2021
Photo: Paul Lewis

Show 1º ATO NAVIO PIRATA do Baiana
System, no Circo Voador,
Rio de Janeiro, 2021.
Foto: Paul Lewis.

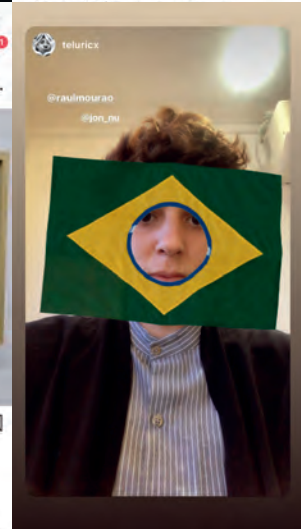
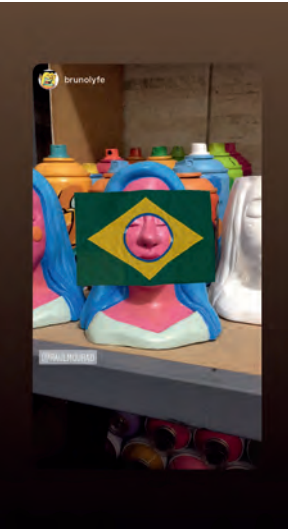
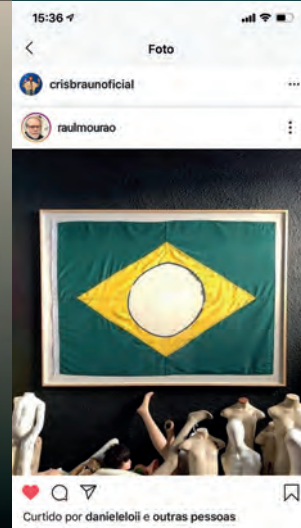
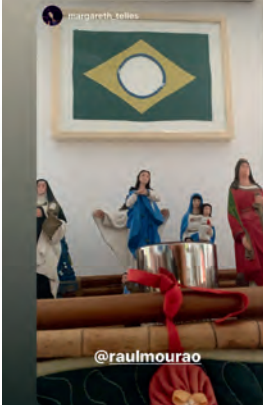
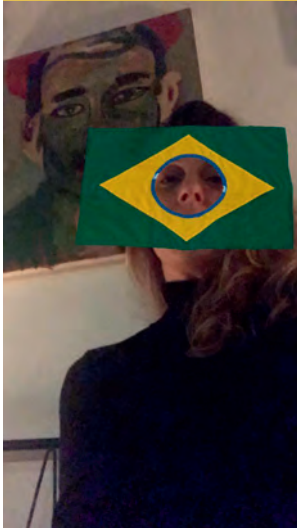
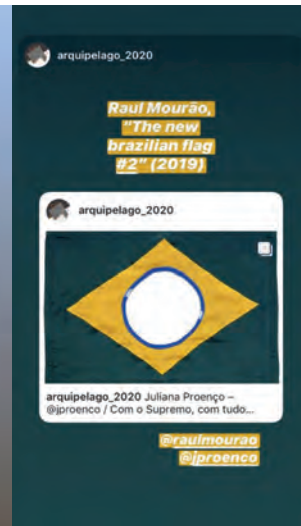
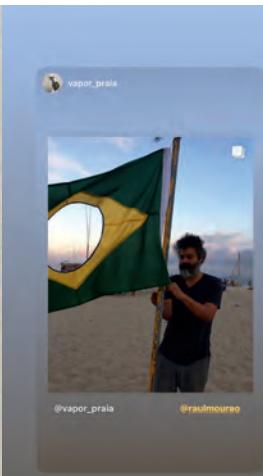
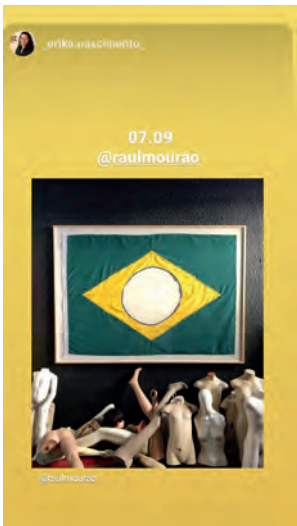


Records of the work "Tom on the Farm",
written by Michel Marc-Bouchard,
translated by Armando Babaioff and
directed by Rodrigo Portella, 2022.

With Armando Babaioff, Gustavo Rodrigues,
Soraya Ravenle and Camila Nhary.

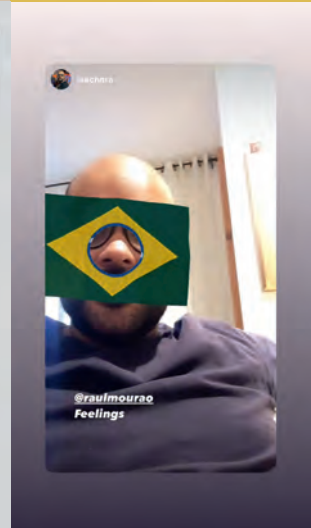
*Registros da peça "Tom na Fazenda",
escrita por Michel Marc-Bouchard,
traduzida por Armando Babaioff e
dirigida por Rodrigo Portella, 2022.*

*Com Armando Babaioff, Gustavo Rodrigues,
Soraya Ravenle e Camila Nhary.*



Filter The New Brazilian Flag, desenvolvido por Arthur Bittar, e postagens da bandeira no Instagram, em 2020

The New Brazilian Flag filter, developed by Arthur Bittar, and postings of flag on Instagram in 2020



VIVA REBEL

2021 - RIO DE JANEIRO

+

In the exhibition *Viva Rebel*, Raul Mourão occupied an empty plot of land on the edge of the neighborhood of Leblon (Rio de Janeiro), surrounded by buildings with walls almost 20 meters high, where a residential development would later be constructed. The two original, large-scale kinetic sculptures were designed by the artist during the pandemic of 2020, and are developments of the series *Grades*. *REBEL #1* and *REBEL #2*, each weighing about 1.5 tons. They are concerned with ideas of balance, the possibility of movement and care: a gentle push from the spectator is sufficient to move the structures and reconfigure the steel lines from which they are made. While the installation *Perdido* (2021) brings together a series of flags with red arrows printed on them, raised to a height of 6 meters at the entrance of the plot, and which demarcate the occupation of a territory. Both the *REBEL* sculptures and the *Perdido* installation use, as a starting point, the artist's interest in urban space and its permanent dynamic.

+

Na exposição Viva Rebel, Raul Mourão ocupou um terreno vazio na orla do Leblon (RJ), contornado por prédios com empenas de quase 20 metros de altura, onde mais tarde seria construído um empreendimento residencial. As duas esculturas cinéticas inéditas, de grande escala, foram projetadas pelo artista durante a pandemia, em 2020. REBEL #1 e REBEL #2, cada uma pesando cerca de 1,5 tonelada, lidam com o equilíbrio, a possibilidade de movimento e o cuidado: um pequeno impulso dado pelo espectador já é suficiente para mover as estruturas e embaralhar as linhas de aço que as desenham. Já a instalação Perdido (2021) reúne uma série de bandeiras com setas vermelhas, hasteadas a 6 metros de altura na entrada do terreno, que sinalizam a ocupação de um território. Tanto as esculturas REBEL, quanto a instalação Perdido têm como ponto de partida comum o interesse do artista pelo espaço urbano e sua permanente dinâmica.



Over three decades of work, Raul Mourão has built a body of work that has always been interested in the spaces in between: between the public and the private, between the street and the studio, between the city circuit and the art circuit. In the Viva Rebel project, this “between” is presented once again. Two large-scale sculptures and an installation occupy the temporarily empty space left after the demolition of a house on the edge of the Leblon neighborhood of Rio de Janeiro. The border of the land is bounded by the over 20-meter-high walls of the buildings that once surrounded the house, transforming the place into a kind of dead-end overlooking the sea, as described by the artist.

The transformations of Rio de Janeiro’s urban space, reflecting and provoking social, political and economic changes, have been the subject of a series of photographs that the Rio de Janeiro artist has been making since the late 1980s. In them, there are at least two elements that are still present in Mourão’s work. The first of these are the white sidings with red arrows, used by the government to indicate diversions in urban space as a result of construction works. In Raul’s work, the arrows were incorporated as photography, painting and interventions, over time, in dialogue not only with the city, but also with the history of art itself – in this case, the inheritance of a Brazilian constructive project, associated with the developmental dream of the 1950s. In Viva Rebel, the arrows are flags, which, raised to a height of 6 meters at the entrance to the land, demarcate the occupation of a territory and again signal, for those passing by car or on foot, that something may be happening there.

Inside the plot, there are two new sculptures. Designed by Raul during 2020, under the effects of the pandemic, they are developments of the series *Grades*, which recall the gratings used for protection, security and isolation in the streets of Rio de Janeiro and which appear in photographs taken by the artist over three decades. The first works in this series initially occupied the museum and gallery spaces, but soon acquired a public scale and the possibility of movement triggered by the spectator – as we can see in this exhibition. Each is formed of two elements in Corten steel: one that serves as a base and remains static, and the other, supported by the first, which moves in a seesaw motion. Despite each weighing about 1.5 tons, the issue here is not necessarily weight or brutality, but rather balance, the possibility of movement and care. A small gesture from the viewer is all that is required to make this whole mass move, causing the lines that form the steel structure to cross over each other, creating a visual realignment.

The movement that gives life to the piece is only possible if the viewer consents to be part of the project and engage with it. It is this

Ao longo de três décadas de produção, Raul Mourão vem construindo um corpo de trabalho que sempre se interessou pelos espaços entre: entre o público e o privado, entre a rua e o ateliê, entre o circuito da cidade e o circuito da arte. No projeto Viva Rebel, esse “entre” se reapresenta. Duas esculturas de grande escala, além de uma instalação, ocupam o espaço temporariamente vazio deixado depois da demolição de uma casa, na orla do bairro do Leblon. O limite do terreno é delimitado pelas empenas de mais de 20 metros de altura dos prédios que antes rodeavam a casa, transformando o lugar em uma espécie de beco sem saída com vista para o mar, como definiu o artista.

As transformações no espaço urbano do Rio de Janeiro, refletindo e provocando mudanças sociais, políticas e econômicas, têm sido alvo de uma série de fotografias que o artista carioca realiza desde o final dos anos 1980. Nelas, aparecem pelo menos dois elementos que até hoje se fazem presentes na obra de Mourão. O primeiro são os tapumes brancos com setas vermelhas, usados pelo poder público para indicar desvios no espaço urbano em decorrência de obras. No trabalho de Raul, as setas foram ao longo do tempo incorporadas como fotografia, pintura e intervenções, em diálogo não só com a cidade, mas também com a própria história da arte – nesse caso, a herança de um projeto construtivo brasileiro, associado ao sonho desenvolvimentista dos anos 1950. Em Viva Rebel, as setas são bandeiras, que, hasteadas a 6 metros de altura logo na entrada do terreno, demarcam a ocupação de um território e voltam a sinalizar, para quem passa de carro ou a pé, que algo pode estar acontecendo ali.

*Dentro do terreno, estão duas esculturas inéditas. Projetadas por Raul ao longo de 2020, já sob os impactos da pandemia, elas são desdobramentos da série *Grades*, que remetem às grades usadas para proteção, segurança e isolamento em ruas do Rio de Janeiro presentes nas fotografias realizadas pelo artista há três décadas. As primeiras obras dessa série ocuparam inicialmente o espaço de museus e galerias, mas logo ganharam escala pública e também a possibilidade de movimento acionado pelo espectador – como vemos nessa exposição. Cada uma é formada por dois elementos em aço corten: um que serve como base e permanece estático, e outro, apoiado no primeiro, que se movimenta de maneira pendular. Apesar de cada um pesar cerca de 1,5 tonelada, a questão aqui não necessariamente é o peso ou a brutalidade, mas sim o equilíbrio, a possibilidade de movimento, e o cuidado. Basta um pequeno gesto do espectador para que toda essa massa se movimente, fazendo com que as linhas que formam a estrutura de aço se cruzem, criando um embaralhamento visual.*



204

Rebel #2
2020
aço corten
corten steel
445 x 500 x 250 cm



Rebel #1
2020
aço corten
corten steel
500 x 350 x 250 cm



206

Rebel #2
2020
aço corten
corten steel
445 x 500 x 250 cm



Rebel #1
2020
aço corten
corten steel
500 x 350 x 250 cm



208

Perdido
Lost
2021
bandeiras de nylon, cordas e
mastros de aço
dimensões variáveis
nylon flags, cord, and metal poles
variable dimensions





210

Rebel #2
2020
aço corten
corten steel
445 x 500 x 250 cm





Perdido
Lost
2021
bandeiras de nylon, cordas
e mastros de aço
dimensões variáveis
nylon flags, cord, and metal poles
variable dimensions





Vistas da instalação Perdido
Views of the Lost installation
2021
bandeiras de nylon, cordas e
mastros de aço
nylon flags, rope, and metal poles
dimensões variáveis
variable dimensions





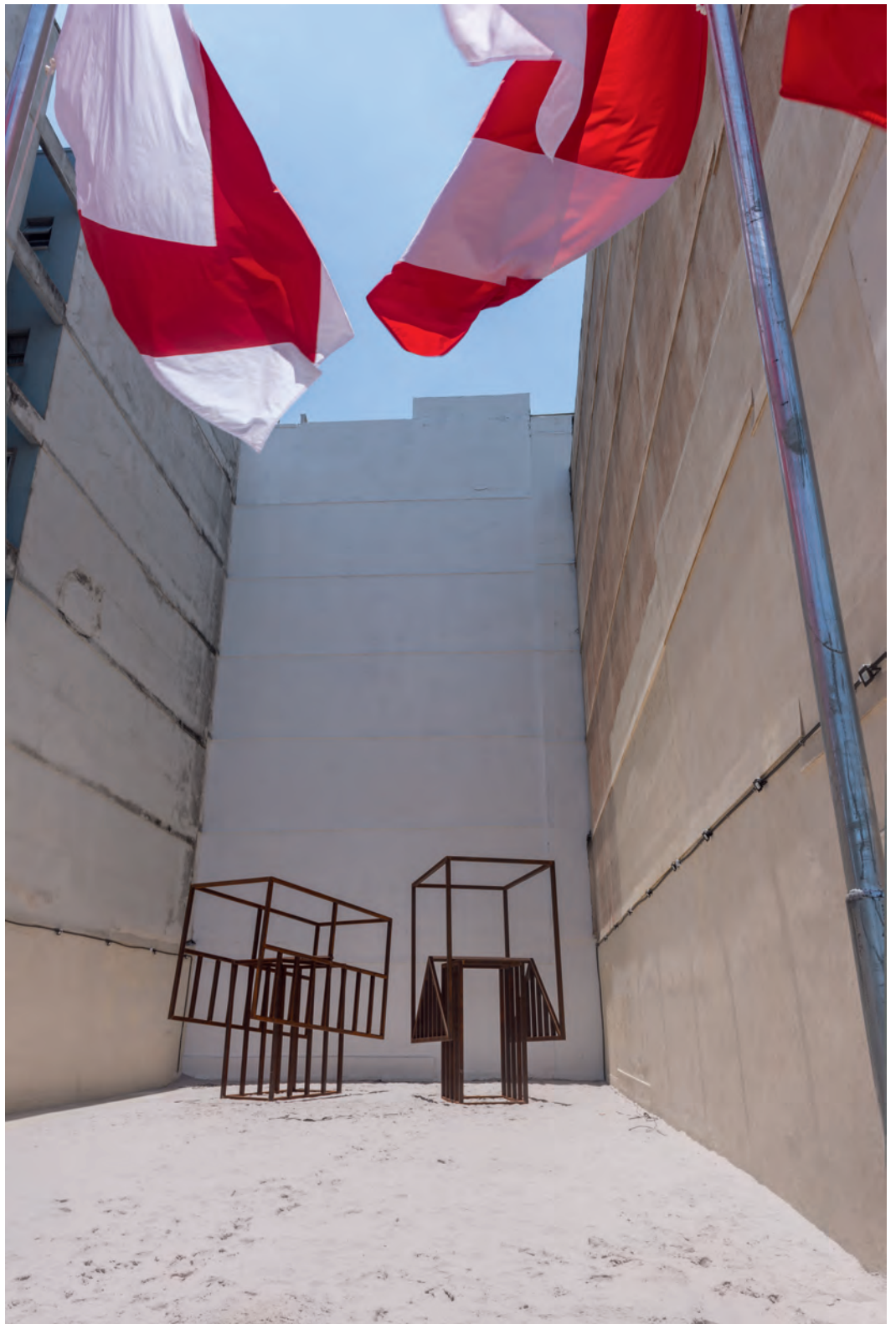








Vistas da instalação Perdido
Views of the Lost installation
2021
bandeiras de nylon, cordas e
mastros de aço
nylon flags, rope, and metal poles
dimensões variáveis
variable dimensions



Vista parcial da exposição
Partial view of the exhibition



engagement, this support and the possibility of resistance, not only in the field of art, but also beyond it, that seems to be the driver of this work. The title-manifesto of this exhibition, *Viva Rebel*, is in this sens, an exaltation and a warning. An essential space in Rio's music scene, Audio Rebel turned 15 last year and, like everything else, has suffered the effects of the pandemic. As part of the movement to keep the house running, Raul is producing and directing a documentary on the history of space. This exhibition is a tribute and a space for solidarity.

O movimento que dá vida à peça só é possível se o espectador aceitar fazer parte do projeto, se engajar. É esse engajamento, essa adesão, e a possibilidade de resistência, não só no/ao campo da arte, mas também para além dele, que parece ser o motor dessa produção. O título-manifesto dessa exposição, Viva Rebel, é nesse sentido uma exaltação e um alerta. Espaço fundamental para a cena musical carioca, a Audio Rebel completou 15 anos no ano passado e, como todos, tem sofrido os efeitos da pandemia. Como parte do movimento para manter a casa funcionando, Raul está produzindo e dirigindo um documentário sobre a história do espaço. Essa exposição é uma homenagem e um espaço para solidariedade.



Vista parcial da exposição
Partial view of the exhibition

EMPTY HEAD

CABEÇA VAZIA

2021 - NEW YORK, NARA ROESLER GALLERY

+

The artist Gustavo Prado wrote an original essay about Empty Head, the first solo show by Raul Mourão at the New York branch of the Nara Roesler Gallery. The show brought together the video *Bang Bang* (2017), the series of sculptures *Bottles and Glasses*, and works from the series *The New Brazilian Flag* (begun in 2018), together with recent sculptures from the series *Rebel* (2021). The series of recent works synthesizes and connects two important aspects of the artist's production: his formal approach and a political discourse engaged with the present. In his text, Gustavo Prado uses these works to reflect more broadly on Raul Mourão's production, including quotations from works, artists and authors, such as the iconic *Bicycle wheel* (1913) by Marcel Duchamp, and *O país inventado* (1976) by Antonio Dias, as well as the novel *O jogo da amarelinha*, published in 1963 by Julio Cortázar.

+

O artista Gustavo Prado escreveu um ensaio inédito sobre Empty Head, a primeira individual de Raul Mourão na Galeria Nara Roesler, em Nova York. A mostra reuniu o vídeo Bang Bang (2017), a série de esculturas Bottles and Glasses, a bandeira The New Brazilian Flag #3 (2019), além de três esculturas recentes da série Rebel (2021). O conjunto de trabalhos recentes sintetiza e conecta dois aspectos importantes da produção do artista: sua abordagem formal e um discurso político engajado com a atualidade. Gustavo Prado parte dessas obras para refletir de maneira mais ampla sobre a produção de Raul Mourão, incluindo citações de obras, artistas e autores, como as icônicas Bicycle wheel (1913), de Marcel Duchamp, e O país inventado (1976), de Antonio Dias, além do romance O jogo da amarelinha, publicado em 1963 por Julio Cortázar.



Vista parcial da exposição
Partial view of the exhibition

1 Waiting game

It was from Marcel Duchamp's "empty head" that the checkmate which launched kinetic art and the subsequent, paradigmatic series of ready-mades emerged. With *Bicycle Wheel* (1913) — consisting of a bicycle wheel fixed to the top of a kitchen bench — he demonstrated that, in art as in chess, it is not just hands that put the pieces in motion, but also ideas.

In Raul Mourão's Empty Head, his first exhibition in the new space of the Nara Roesler gallery in New York, four groups of works dedicated to different aspects of the experience of movement can be found. The works presented oscillate between the accessibility that is proper to everyday objects and the challenge of altering them in conjunction with the viewer, to reveal, from within their familiarity, the new that was previously dormant.

In an audio recording on the page dedicated to the *Bicycle Wheel* on the MoMA website — where a second version of it is displayed — Duchamp speaks of his joy at finishing the sculpture and making the wheel spin, moving a useless wheel which, even while it leads nowhere, has opened up so many paths. In the podcast *A Piece of Work*, also from the museum, the comedian Abbi Jacobson talks about the strong desire to touch it and the frustration of not being able to, and to thus imitate the author's celebratory gesture. In the museum you can't touch the works, and the sculpture's wheel no longer turns. Nevertheless, we could say that it continues to move.

I reiterate: even if Calder's *Mobiles* hardly move, and Lygia Clark's *Bichos* scarcely bend, or Oititica's *Parangolés* never dance, and Palatnik's *Kinetic Objects* rarely activate; nonetheless, all these works remain in motion. And even those who have never witnessed Augusto Boal's *Theatre of the Oppressed*, or enjoyed the food of Tiravanija, intersecting in Kassel with the immigrants of Wei-Wie's *Fairy tale*, or moved mountains with Alÿs in the dunes of Peru... Even those who have not experienced one or other form of participation, when we discover, through texts or records, the ideas that make them memorable works: we continue to set them in motion.

Empty Head embodies the relationship of interdependence on which every work of art depends. In the encounter not just with the body that is willing to touch the works that allow themselves to be touched, but also with the attention of those willing to share and activate the ideas offered up by them. Ideas capable of setting in motion other possible spaces, beyond inertia, with associations as unexpected as they are transformative. Indeed, without this kind of encounter (far from the eyes) with their audience, these objects remain devoid of meaning, lonely and imprisoned, in a holding pattern.

1 Compasso de espera

Da "cabeça vazia" de Marcel Duchamp veio o xeque-mate que de uma só vez inaugurou a arte cinética e a subsequente e paradigmática série de ready-mades. Com *Bicycle Wheel* (1913) — composta por uma roda de bicicleta fixada ao topo de um banco de cozinha —, ele demonstrou que, em arte, tanto quanto no xadrez, não são só as mãos que colocam as peças em movimento, mas as ideias.

Na Cabeça Vazia de Raul Mourão, sua primeira exposição no novo espaço da Galeria Nara Roesler em Nova York, encontram-se reunidos quatro grupos de trabalhos dedicados a diferentes aspectos da experiência do movimento. As obras apresentadas pendulam entre a acessibilidade que é própria dos objetos cotidianos e o desafio de alterá-los em conjunto com o espectador para revelar de dentro da sua familiaridade o novo antes adormecido.

Em um áudio na página dedicada à *Bicycle Wheel* no site do MoMA — onde uma segunda versão dela está exposta —, Duchamp fala de sua alegria ao completar a escultura e fazer a roda girar, movendo uma roda inútil que, mesmo levando a lugar nenhum, abriu tantos caminhos. No podcast *A Piece of Work*, também do museu, a humorista Abbi Jacobson fala da enorme vontade de tocá-la e da frustração por não poder e imitar o gesto celebratório do autor. No museu, não se pode tocar nas obras, e a roda da escultura já não gira mais. Ainda assim, poderíamos dizer, continua em movimento. Insisto: mesmo que dificilmente se movam os *Móviles* de Calder, e quase não se dobrem os *Bichos* de Clark, ou nunca deixem dançar os *Parangolés* de Oiticica, e, raramente, liguem os *Objetos cinéticos* de Palatnik; ainda assim, todas essas obras continuam em movimento. E, mesmo quem não tenha jamais presenciado o *Teatro do Oprimido* de Boal, ou desfrutado da comida de Tiravanija, cruzado em Kassel com os imigrantes do *Fairy tale* de Weiwei, ou movido montanhas com Alÿs nas dunas do Peru... Mesmo quem não tenha experimentado uma ou outra forma de participação quando conhecemos, por texto ou registro, as ideias que fazem delas obras memoráveis: continuamos a colocá-las em movimento.

Em Cabeça Vazia, fica a relação de interdependência sobre a qual toda obra de arte se equilibra. No encontro não só com o corpo que esteja disposto a tocar as obras que se permitem tocar, mas com a atenção daqueles dispostos a compartilhar e ativar as ideias oferecidas por elas. Ideias capazes de pôr em movimento outros espaços possíveis, fora da inércia, com relações tão inesperadas quanto transformadoras. Aliás, sem esse tipo de encontro (distante dos olhos) com sua audiência, esses objetos se tornam vazios de sentido, solitários e aprisionados, em compasso de espera.

Installed just to the right of the exhibition's entrance, the video *Bang Bang* (2017) showed, in sequence, sculptures by Mourão composed of metal structures that rocked slowly, thanks to the *slow-motion* editing, supported on top of glass bottles collected by the artist after being used. Without seeing who was causing them to rock, which movement was suddenly interrupted by a gunshot. And without seeing who fired the shot, until a *fade cut* showed a new bottle with a new metal structure rocking, and another shot broke the bottle causing it to collapse from on top of the other structures. However, even though this sequence formed part of the video's original configuration, it was rarely seen this way during the exhibition, due to the high possibility of finding it already in motion. A fact common not only to this, but to so many other video works, which added to the performance of the previously recorded rocking and shooting — by the public — ephemeral and without records, capable of putting the video in motion with the eyes from the moment of its being encountered.

One fact — that of being potentially altered by the section in which one starts to see it, as in Cortázar's novel, *Rayuela* — which produces another consequence: revealing the relationship of *Bang Bang* with experiences as human as they are lacerating, such as trauma and desire.

In Mourão's video, it's clear how both *shots*, one from the gun and the other from the camera — one using the speed of the bullet, the other of the shutter — seek to change the natural flow of things, the time that they take to change, underlining our inability to control events and the real. This lack of control, this absence of a pacifying order, is created more by the sound than the bullet; if it were not for this, we would continue to be mesmerized by the rocking of the structure and the beauty of the shattering bottle. It is the sound that suddenly interrupts the continuity; the balance of the composition that makes the video look like a painting. It is the sound that emphasizes and clarifies that this is a bullet, for it passes through the void so quickly and so invisibly, that without the loud noise we could swear that the true impact, the *stopping power*¹, comes from our eyes. Without the sound, we would have the sense that it is they that are shattering the bottle and breaking the image.

As such, our eyes operate in the reverse order of Roland Barthes' *Punctum*: it is not the *image that pierces them*, but the eyes that pierce the image. Breaking suddenly, almost traumatically, with what Jacques Lacan called "*dompte-regard*", which is to say, with a painting's power to subdue the gaze, to dominate its restlessness, to appease its hunger and paralyze it.

In the experience of *Bang Bang*, the eyes — when they find what they are looking for — alter and destroy their target, making us understand that these shattered bottles are victims of the heaviest ammunition we carry on our bodies, that which comes out of our eyes. As such, the video also seems to warn us that we are very capable of destroying what we desire.

1 *Stopping power* describes the power or ability to immobilize that each caliber of weapon possesses when it hits a body.

1 *Stopping power* descreve a força ou a capacidade de imobilizar que cada calibre de arma tem ao atingir um corpo.

Instalado logo à direita da entrada da exposição, o vídeo *Bang Bang* (2017) mostrava em sequência esculturas de Mourão compostas por estruturas de metal que balançavam lentamente, graças à edição em *slow motion*, apoiadas no topo de garrafas de vidro, acumuladas pelo artista depois de usadas. Sem que se visse quem iniciou seu balanço, que logo era repentinamente interrompido por um tiro. E sem que se visse quem atirou, até que um corte em *fade* mostrasse uma nova garrafa com uma nova estrutura em metal, já balançando, e um novo tiro rompesse a garrafa e fizesse desabar do seu topo outras estruturas. No entanto, mesmo que essa sequência fizesse parte da configuração original do vídeo, ele dificilmente foi visto dessa maneira durante a exposição, graças à imensa possibilidade de achá-lo já começado. Fato comum não apenas a esse, mas a tantos outros trabalhos em vídeo, que acrescentava à performance do balanço e do tiro, já registrada, uma performance do público, sem registro e efêmera. Esta agora capaz de colocar o vídeo em movimento com os olhos a partir do momento do encontro com ele.

Um fato — o de ser potencialmente alterado pelo trecho no qual se começa a vê-lo, como no romance de Cortázar, *O jogo da amarelinha* (*Rayuela*) — que carrega outra consequência: revelar a relação de *Bang Bang* com experiências tão humanas quanto dilacerantes, como o trauma e o desejo.

No vídeo de Mourão, fica claro como ambos os *shots*, um da arma e o outro da câmera — um pela velocidade da bala, o outro do obturador — querem alterar o fluxo natural das coisas, o tempo que elas levam pra mudar, sublinhando nossa incapacidade de controlar os eventos e o real. Esse aspecto de descontrole, de ausência de uma ordem apaziguadora, é criado mais pelo som do que pela bala; não fosse ele, continuaríamos hipnotizados pelo balanço da estrutura e pela beleza do estilhamento da garrafa. É o som que interrompe subitamente a constância, o equilíbrio da composição que faz com que o vídeo se assemelhe a uma pintura. É o som que enfatiza, esclarece, que se trata de uma bala, que ela atravessa o vazio tão rápido, tão invisível, que sem o barulho alto poderíamos jurar que o verdadeiro impacto, *stopping power*, vem dos nossos olhos. Sem o som, teríamos a impressão de serem eles a estilhar a garrafa e romper a imagem.

Dessa maneira, nossos olhos operam na ordem inversa do *Punctum* de Roland Barthes: não a imagem a perfurá-los, mas os olhos a perfurarem a imagem. Rompendo subitamente, quase de maneira traumática, com o que Jacques Lacan chamou de "*dompte-regard*", ou seja, com o poder de uma pintura de subjugar o olhar, de dominar sua inquietação, de apaziguar sua fome, de paralisá-lo.

Na experiência de *Bang Bang*, os olhos — ao encontrarem o que observar — alteram, destroem seu alvo, nos fazendo compreender que essas garrafas estilhadas são vítimas da munição mais pesada que carregamos no corpo, daquela que sai pelos olhos. O vídeo nos alerta sobre como somos capazes de destruir aquilo que desejamos.



Bang Bang #1
2017
vídeo, faixa stereo
vídeo, stereo track
6'00"

The exhibition continued through a narrow room with two works positioned on the left-hand side, seeming to anchor the walls as if defending the gallery from the street and preventing it from demanding the return of some of those objects to their place of origin.

On a white-painted wooden base, four bottles in two shades of green supported two metal rods rocking between flat, volumetric, geometric arrangements, hollow metal structures, which, as the days passed in the studio, the artist came to refer to as pendulums, and which, in some exhibition and work titles, he referred to as rocking or swinging.

The sculpture *WWW* (2020) is a new and expanded version of the arrangement begun by Mourão in the series which, since 2017, has placed side by side, or rather, on top of one another, two central axes of Brazilian art: geometric abstraction and the appropriation of everyday materials. Although in Brazil we normally locate geometry in the field of concretism, the artist's sculptures are surely more closely linked to the field of Russian constructivism with echoes of Tàtlin, thanks to the primordial connection, common to both, with industrial and urban elements. In the case of the appropriation of everyday objects, we might historically refer to Picasso's cubist collages and Duchamp's ready-mades, nonetheless, it's in the *Bóldes* of Oiticica that we find their closest and most striking manifestation. A connection further reinforced by the use of containers, used by Hélio in so many of the examples of this series.

In *Empty Head*, both the sculptures presented in the video, with their metal on glass, and *WWW* serve as a striking example of what the French philosopher Henri Lefebvre, a theorist associated with the debate on architecture, described so well as the conflict existing between *conceived space* and *lived space*. Lefebvre argues that capitalism is based on the antagonism between designed spaces (abstractly planned and organized) and the spaces of everyday life. In his writings, he describes how this antagonism results in spaces where "the lived experience is crushed" (by grids and floor plans) to give way to the flow of capital, the abstract organization of work, to the monetization and measurement of distances for the purposes of the transportation, delivery and commercialization of goods. This renders all subjective activity peripheral to the interests that seek to shape the spaces in order that they become, above all, centers of wealth and power. In his view, many architects and urban planners, using the grid and abstraction as instruments, seek only to carve up the space, making it a mere "means of exchange" a place for the production and circulation of commodities, in opposition to the experiences of people who make their choices subjectively and not in a calculated manner.

A exposição continuava por uma sala estreita com dois trabalhos posicionados do lado esquerdo, parecendo escorar as paredes como se defendesse a galeria da rua e impedisse que esta viesse a reivindicar a devolução de alguns daqueles objetos à sua origem.

Sobre uma base de madeira pintada de branca, quatro garrafas em dois tons de verde sustentavam sobre si duas hastes metálicas que balançavam, entre arranjos geométricos volumétricos e planos, estruturas metálicas vazadas, as quais no dia a dia do estúdio o artista se acostumou a chamar de pêndulos, e que em alguns títulos de exposição e de obra ele nomeou de balanço, ou swing.

A escultura WWW (2020) é uma nova e expandida versão do arranjo iniciado por Mourão na série que desde 2017 coloca lado a lado, ou melhor, um sobre o outro, dois eixos centrais da arte brasileira: a abstração geométrica e a apropriação de materiais cotidianos. Apesar de comumente posicionararmos a geometria no Brasil sob o campo do concretismo, as esculturas do artista estão seguramente mais vinculadas ao campo do construtivismo russo com ecos de Tàtlin, graças à conexão primordial, comum a ambos, com elementos industriais e urbanos. Já no caso da apropriação de objetos cotidianos, podemos remeter historicamente às colagens cubistas de Picasso e aos ready-mades de Duchamp, mas que encontram nos Bóldes de Oiticica a manifestação mais próxima e mais contundente. Uma conexão reforçada ainda mais pelo uso de vasilhames, utilizados por Hélio em tantas das instâncias dessa sua série.

Em Cabeça Vazia, tanto as esculturas apresentadas no vídeo, com seu metal sobre o vidro, quanto WWW servem como exemplo contundente do que o filósofo francês Henri Lefebvre, teórico conhecido no debate sobre arquitetura, tão bem descreveu como o conflito existente entre espaço concebido e espaço vivido. Lefebvre argumenta que o capitalismo é baseado no antagonismo entre espaços concebidos (planejados, organizados abstratamente) e os espaços da vida cotidiana. Em seus escritos, descreve que desse antagonismo resultam espaços em que "a experiência vivida é esmagada" (por grids e plantas baixas) para dar lugar ao fluxo do capital, à organização abstrata do trabalho, à monetização e mensuração das distâncias para fins de transporte, entrega e comercialização de mercadorias. O que torna toda atividade subjetiva periférica aos interesses que visam moldar os espaços para se tornarem, sobretudo, centros de riqueza e poder. No entendimento dele, muitos arquitetos e urbanistas, tendo por instrumento o grid e a abstração, visam apenas fiação o espaço, tornando-o mero "meio de troca", lugar para produção e circulação de commodities, opostos à experiência de pessoas que pautem suas escolhas de forma subjetiva e não de forma calculada.

The artist, in contrasting the abstract geometry of the metal structure (pendulums) with bottles collected (also) from around his studio in the Lapa neighborhood of Rio de Janeiro, ends up placing in conflict and within the reach of the hands and pleasure of creative activity (Freud) the contradictions inherent to the production of these objects, which do not disguise with their beauty the question resulting from their arrangement and ambiguity. What space is this, engendered by the meeting of these two elements? This encounter is an undeniable part of the broader arc of the artist's work, where so many works seem to be tensioned, without choosing to be, oscillating like trapeze artists in the space between autonomy and engagement. Between their specificity and formal qualities, and their real application and experiences.

4 Dynamics and relations of force

We could also argue that the immense ambition of the works installed between the end of the first and second rooms of the exhibition — which flirt with monumentality, such as *Rebel #03*, #04 and #05 (2021), and with the great yearning for communication of *The New Brazilian Flag #3* (2019) — is driven by this tension between the conceived space and lived space, between abstraction and appropriation, between autonomy and engagement.

The three *Rebel* sculptures, named after the recording studios and iconic stage Audio Rebel — as well as celebrating the artist's long-distance connection with the musical scene of his hometown of Rio de Janeiro — represent another stage in an exploration that has undergone major transformations over almost two decades.

Initially, his sculptures resembled grids similar to those used in the protection and security of buildings, residential and commercial houses in large Brazilian cities, symbols of a society organized around fear, and which ended up filling exhibition halls by a process of accumulation, as in the exhibition *Entonces*, at the Tomie Ohtake Institute (2004); and looking like a scale model of a city with buildings and houses made of railings, like a gloomy Sol LeWitt. At a later date, these bars that often had a morose and threatening appearance, came into the hands of a dance and theater company, the *Intrépida Trupe*, and after a performance in the Parque Lage Garden (2009), acquired lightness with their emblematic rocking. These new works offer up to the viewer what was previously the action of the dancers. A third and important development occurs soon afterwards, when Mourão begins to use scaffolding systems, as in the case of his exhibition *Handle With Care* (2012). This scaffolding is sometimes erected around buildings to help with the repair and maintenance of their facades, to suspend and support workers who might install railings on them. The works with scaffolding take his sculptures to new heights, without distancing them from their origin, image and memory of the city.

O artista, ao contrapor a geometria abstrata da estrutura de metal (pêndulos) a garrafas extraídas (inclusive) dos arredores de seu ateliê no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, acaba por colocar em choque e ao alcance das mãos e do prazer da atividade criativa (Freud) as contradições inerentes à produção destes objetos, que não camuflam com sua beleza a pergunta resultante de seu arranjo e de sua ambiguidade. Que espaço é esse engendrado pelo encontro entre esses dois elementos? Esse encontro é parte inegável do arco mais amplo da obra do artista, onde tantas obras parecem tensionar, mesmo sem optar, oscilando como trapezistas sobre o vão entre autonomia e engajamento. Entre sua especificidade e qualidades formais e sua aplicação e vivência reais.

4 Relações de força

Poderíamos ainda defender que a imensa ambição das obras instaladas entre o final da primeira sala e a segunda sala da exposição — que flertam com a monumentalidade, como Rebel #03, #04 e #05 (2021), e com o imenso anseio de comunicação de The New Brazilian Flag #3 (2019) — é impulsionada por essa tensão existente entre espaço concebido e espaço vivido, entre abstração e apropriação, entre autonomia e engajamento.

As três esculturas Rebel, assim nomeadas em homenagem aos estúdios de gravação e palco emblemático Audio Rebel — além de celebrar a longa conexão do artista com a cena musical da sua cidade natal, o Rio de Janeiro —, representam mais uma etapa de uma exploração que em quase duas décadas sofreu importantes transformações.

Inicialmente, as suas esculturas se assemelhavam a grades iguais às usadas para proteção e segurança de prédios, casas residenciais e empresariais nas grandes cidades brasileiras, signos de uma sociedade organizada em torno do medo, e que chegaram a preencher salas de exposição pela sua acumulação, como na exposição Entonces, no Instituto Tomie Ohtake (2004); e a parecer com uma maquete de uma cidade em escala com prédios e casas feitas de grades, como um Sol LeWitt sombrio. Em um segundo momento, essas grades que possuíam aspecto muitas vezes taciturno e ameaçador chegam às mãos de uma companhia de dança e teatro, a Intrépida Trupe, e, após a performance no Jardim do Parque Lage (2009), adquirem leveza com seu balanço emblemático. Essas novas obras estendem ao espectador o que antes fora ação dos bailarinos. Um terceiro e importante desdobramento acontece logo depois, quando Mourão passa a utilizar sistemas de andaime, como no caso da sua exposição Handle With Care (2012). Esses andaimes algumas vezes são levantados em torno dos prédios para auxiliar no reparo e manutenção de suas fachadas, para suspender e sustentar os operários que poderão, inclusive, instalar grades sobre elas. As

In their current configuration, with square profile tubes of four-inch Corten steel, they gravitate towards the image of the city, with the landscape representing the elements of the façade to those of the interior of the buildings, and their structure. The iron skeleton that is everywhere in a city like New York, the center of capitalism and large-scale real estate speculation, paradoxically causes us to recall the words of the “Realist Manifesto” (1920) of the brothers Naum Gabo and Anton Pevsner, exponents of Russian sculpture and the avant-garde who sought — long before the Brazilian neo-concretists — to bring art closer to life:

“In sculpture we eliminate the (physical) mass as a plastic element. Every engineer knows that the static power and resistance power of an object do not depend on mass [...]. In art we have liberated ourselves from a thousand-year-old mistake [...] according to which only static rhythms can possess their elements. We proclaim that for the perceptions of our times the most important elements of art are kinetic rhythms.”

This view was also broadly defended by the Hungarian Moholy-Nagy in the “Constructivist Manifesto” (Berlin, 1922), a “revolutionary”, in the words of Mario Pedrosa in his text “The revolution in the arts” (from which the following citation was taken):

“We must replace the static principle of classical art with the dynamic principle of universal life. Practically speaking: instead of building in static material (material and formal relationships), dynamic construction (vital constructivism and relations of force) must be developed, where the material is used only as a bearer of force. Carrying forward the construction unit, a dynamic constructive system of force is achieved when man, until now merely receptive in his observations of the work of art, experiences an elevation (intensification) of his own faculties, and becomes himself an active participant in the forces that manifest themselves.”²

If the words of both manifestos do not (remotely) possess the power to convince us that all current works of art should be like this, as all the manifestos of the past wished (incidentally), we would hardly be able to describe better some of what is at play in Mourão’s sculptures. For, more than merely pursuing a plastic solution interested in drawing with negative space, as in the cut and fold sculptures of Amilcar; or in creating a profuse variation of movements on complex and dynamic axes, such as in Calder or Palatnik; or in tensioning the points where their immense weight is balanced, as in Richard Serra’s *Props*, Mourão’s sculptures seek to extract from the choice to act, the greatest and most consequential effect possible. When they acquire scale, as they accumulate new solutions and resources, they are not expanding their mere physicality; they are expanding the

obras com andaimes levam suas esculturas a novas alturas, sem se distanciar de sua origem, da imagem e memória da cidade.

Na sua atual configuração, agora com tubos de perfil quadrado de quatro polegadas em aço corten, elas se aproximam da imagem da cidade, com a passagem significativa dos elementos da fachada para aqueles do interior das construções, sua estrutura. O esqueleto de ferro que está por toda parte numa cidade como Nova York, centro do capitalismo e da ampla especulação imobiliária, paradoxalmente, nos faz rememorar as palavras do “Manifesto realista” (1920) dos irmãos Naum Gabo e Anton Pevsner, expoentes da escultura e da vanguarda russas que queriam — muito antes dos neoconcretos brasileiros — aproximar a arte da vida:

“Na escultura eliminamos a massa (física) como elemento plástico. Todo engenheiro sabe que o poder estático e o poder de resistência de um objeto não dependem da massa [...]. Em arte nos libertamos de um erro de mil anos [...] segundo o qual somente os ritmos estáticos podem ter seus elementos. Proclamamos que para as percepções de nossos dias os elementos mais importantes da arte são os ritmos cinéticos.”

Um entendimento que foi amplamente defendido também pelo húngaro Moholy-Nagy no “Manifesto construtivista” (Berlim, 1922), um “revolucionário”, nas palavras de Mário Pedrosa em seu texto “A revolução nas artes” (do qual foi extraída a citação a seguir):

“Devemos colocar no lugar do princípio estático da arte clássica o princípio dinâmico da vida universal. Praticamente: em lugar da construção em material estático (relações de material e forma) a construção dinâmica (constructivismo vital e relações de forças) deve ser desenvolvida, na qual o material é empregado apenas como carregador de forças. Levando adiante a unidade de construção, um sistema dinâmico construtivo de força é alcançado quando o homem, até aqui meramente receptivo em suas observações da obra de arte, experimenta uma elevação (intensificação) de suas próprias faculdades, e se torna ele mesmo um participante ativo das forças que se manifestam.”

Se as palavras de ambos os manifestos não possuem (nem de perto) o poder de nos convencer de que essas devam ser todas as obras de arte do presente, como queriam todos os manifestos do passado (aliás), dificilmente conseguiríamos descrever melhor parte do que está em ação nas esculturas de Mourão. Pois, mais do que perseguir a solução plástica interessada em desenhar com o espaço negativo, como nas esculturas de corte e dobra de Amilcar; ou em criar uma profusa variação de movimentos em complexos e dinâmicos eixos, como em Calder ou Palatnik; ou em fazer tensionar os pontos onde seu imenso peso se equilibra, como nos Props de Serra, as esculturas de Mourão querem extrair da escolha de agir a maior e mais consequente repercussão possível. Quando ganham escala,

consequence of the gesture capable of putting them in motion. It is this, the gesture, that sets in motion not only sculpture, but a body and the ideas contained therein. Ideas about how to constitute the city around oneself and, above all, how to change it.

When we combine the artist's interest in the city with words that define the sculptural lineage of which his works clearly form a part, it is clear that these works seek, above all, to expand the consequences of mere interaction. They are thus able to live up to the lineage dedicated to making man "an active participant in the forces that manifest themselves". In not only removing the viewer from the apathy and docility with which he coexists with the works he finds in the gallery, what they do, above all, thanks to the memory that they carry of the city, is to wrench him from the passivity and indifference which prevents him from changing and acting on the place where he lives. The place here is understood as a broader manifestation than the physical characteristics of a space, not only in its dimensions or the light that projects over it, but in terms of its past and the relationships contained therein. As such, the modern abstraction and geometry that once sought to impose order on it, in the sculptures of Mourão, serve above all as a "bearer of forces": as a structure and support that, when it becomes aware of the weight and consequence of its choice to act or not to act, to touch or not touch, to move or not move, to be indifferent or not, manifests as a question about what is wanted for this place.

5 From the invented country to the country yet to be invented

In his critique of reductionism made through linguistic structuralism, which eliminated the subject in all its dimensions, in "The Production of Space", Lefebvre argues that language is produced in conjunction with space, and that one should not overestimate the political and social power of language: "the word never saved the world and it never will save it." And he regards as mistaken the view that considers spoken and written words to be equivalent to "social practice".

But what about a place whose backwardness is inseparable from the very attempt to define it in words, already present on its flag? What is the role of language in the definition and construction of this space? A place sharing the name of a commodity from the distant past, where clothes were still dyed with the sap of trees, obsessed with protecting the order able to assure an elite the means of its perpetuation, with a progress defined according to its interests. What would become of this place if, instead of pursuing the mottos drawn in the past by a few about the future of many, it were open to reinventing itself in the present, in accordance with the lives of those who actually constitute and make it?

In 1976, the artist Antonio Dias "raised" the flag of the *Invented country* in Milan, where he also declared that ideologies had "gone fishing". In a critique of state-sponsored revolutions and their aftermath, he claimed a broader space of action: "Anywhere is my land." A space

à medida que acumulam novas soluções e recursos, não estão ampliando sua mera fisicalidade, estão ampliando a consequência do gesto capaz de colocá-las em movimento. É ele, o gesto, que coloca em movimento não apenas a escultura, mas um corpo e as ideias nele contidas. Ideias sobre como se constitui a cidade à sua volta e, sobretudo, sobre como alterá-la.

Ao cruzarmos o interesse do artista pela cidade com palavras que definem a linhagem escultórica da qual suas obras nitidamente fazem parte, fica evidente que estas obras querem, acima de tudo, ampliar as consequências da mera interação. Fazem jus, portanto, à linhagem dedicada a fazer do homem "um participante ativo das forças que se manifestam". Ao, não apenas, tirar o espectador da apatia e da docilidade com que convive com as obras que encontra na galeria, o que elas fazem, sobretudo — graças à memória que carregam da cidade —, é arrancá-lo da passividade e indiferença com que deixa de alterar e agir sobre o lugar onde vive. O lugar aqui entendido como manifestação mais ampla do que as características físicas de um espaço, não apenas suas dimensões ou a luz que se projeta sobre ele, mas seu passado, as relações nele contidas. Dessa maneira, a abstração e a geometria modernas que um dia tentaram ordená-lo, nas esculturas de Mourão, funcionam, sobretudo, como um "carregador de forças": como estrutura e suporte que, ao dar conta do peso e da repercussão da sua escolha em agir ou não agir, tocar ou não tocar, mover ou se deixar mover, ser ou não indiferente, se colocam como pergunta sobre o que ele quer para esse lugar.

5 Do país inventado ao país a inventar

Em sua crítica ao reducionismo trazido pelo estruturalismo linguístico, que teria eliminado o sujeito em todas as suas dimensões, Lefebvre, em "The Production of Space", argumenta que a linguagem é produzida em conjunção com o espaço, e que não se deveria superestimar o poder político e social da linguagem: "a palavra jamais salvou o mundo e jamais salvará." E vê como equivocada a visão que coloca as palavras falada e escrita como equivalentes à "prática social".

Mas o que dizer de um lugar cujo atraso se confunde com a própria tentativa de defini-lo em palavras já na bandeira? Qual o papel da linguagem na definição e construção desse espaço? Um lugar com nome de commodity, do passado longínquo onde ainda se tingia roupas com a seiva das árvores, obcecado em proteger a ordem capaz de garantir a uma elite os meios de sua perpetuação, e com um progresso traçado segundo os interesses dela. O que seria desse lugar se ele, ao invés de perseguir os lemas traçados no passado por poucos, sobre o futuro de muitos, estivesse aberto a se reinventar segundo o presente, segundo a vida daqueles que de fato o constituem e realizam?

Em 1976, o artista Antonio Dias "ergueu" a bandeira do País inventado em Milão, onde teria declarado também que as ideologias tinham

in constant invention, a “Freedom Territory”. It is as if he were in search of a language that could describe a place not yet present, or only present for a short time.

With *The New Brazilian Flag*, Mourão intervenes in Brazilian flags, cutting out of their centers the blue area that contains the stars, which represent the states of the federation; and, from the center of this blue, the motto “Order and Progress”. If, in the gallery, the flag presented in a frame served as memory and record of a performance, like a bicycle on a bench whose wheel cannot be touched or rotated, outside the gallery, and during the period of the exhibition, it acquired a significant afterlife and scope. Not simply because the release of small-scale copies of the original resulted in their dissemination in huge numbers, but because many people started to share the image of the cut-up flag as a symbol of resistance to, and rejection of, the authoritarian administration installed in the country.

One of its most striking expressions of this occurred when the frameless flag was hung up in various parts of the city. With its cropped center, it began to be used to frame many other images with its empty space, which were recorded in photographs taken by the artist and his associates. Suggesting that Brazil is more than a place; it is itself a mental state, a way of seeing the world. In other words, as Cícero Dias would say: “I saw the world, and it began in Recife.”

6 Conclusion: autonomy and engagement

In the interview for *Conversations about sculpture*, Hal Foster asked Richard Serra about the political content of his work. To which he replied, displaying some discomfort, that he was not at all worried about carrying out surveys or taking the political temperature before producing any of his works. Professor Foster, evidently dissatisfied, replied, “That was not my question. Do you see politics in the form or structure of your work itself—in its abstraction, or, shall we say, in its autonomy?” To which Serra responded, without blinking: “No.”

And it was the way in which Foster framed the problem, and overcame the impasse, which is relevant to the work of Raul Mourão and his most recent exhibition in New York.

Foster cites Agamben and Sartre as representatives of two poles: autonomy and engagement. According to Agamben, it was only through autonomy that one could resist any political instrumentalization, and, thus, affirming the independence and specificity of what is being done, perform a political act. According to Sartre, political strength was measured only by the degree of engagement of its content. Foster later goes on to say that Serra’s work possesses a great paradox and, because it situated its autonomy on such a scale and in such a public way, his political engagement was inescapable.

“*ido pescar*”. Em uma crítica a revoluções patrocinadas pelo Estado e seus desdobramentos, ele reivindicava um espaço mais amplo de atuação: “*Anywhere is my land*.” Um espaço em constante invenção, um “*Freedom Territory*”. É como se estivesse em busca de uma linguagem que desse conta de descrever um lugar ainda não presente, ou apenas presente por uma estreita duração.

Com *The New Brazilian Flag*, Mourão interfere em bandeiras brasileiras recortando, do seu centro, o azul que contém as estrelas que representam os estados da federação; e, do centro desse azul, o lema “*Ordem e Progresso*”. Se, na galeria, a bandeira enquadrada em uma moldura servia como memória e registro de uma performance, como uma bicicleta sobre um banco cuja roda não se pode tocar nem girar, fora da galeria, e durante o período da exposição, ela adquiriu uma sobrevida e um alcance importantes. Não só porque a edição de exemplares menores do que aquele exposto se difundiu em enorme número, mas porque muitos passaram a compartilhar a imagem da bandeira recortada como um sinal de resistência e discordância com o governo autoritário instaurado no país.

Uma de suas mais contundentes manifestações surgiu quando a bandeira, sem estar emoldurada, foi pendurada em vários pontos da cidade. Graças ao seu centro recortado, ela passou a enquadrar com seu vazio diversas imagens, registradas em fotografias realizadas pelo artista e seus conhecidos. Sugerindo que o Brasil é mais do que um lugar, é ele mesmo, um estado mental, uma forma de ver o mundo. Em outras palavras, como diria Cícero Dias: “Eu vi o mundo, ele começava no Recife.”

6 Conclusão: autonomia e engajamento

Na entrevista para o livro *Conversations About Sculpture*, Hal Foster perguntou a Richard Serra sobre o conteúdo político de sua obra. Ao que ele respondeu, demonstrando algum desconforto, que não estava nada preocupado em fazer enquete, nem medir a temperatura política antes da realização de nenhum dos seus trabalhos. Professor Foster, nitidamente insatisfeito, retrucou: “Essa não é a minha pergunta, você vê política na própria forma ou estrutura de seu trabalho—in sua abstração, ou, digamos, em sua autonomia?” Ao que Serra, sem piscar, rebateu: “Não.”

E foi a maneira com a qual Foster organizou o problema, e ultrapassou o impasse, que é relevante para o trabalho de Raul Mourão e sua mais recente exposição em Nova York.

Foster menciona Agamben e Sartre como representantes de dois polos: autonomia e engajamento. Para Agamben, era apenas pela autonomia que se poderia resistir a qualquer instrumentalização política, e, com isso, afirmando a independência e especificidade do que se faz, realizar um ato político. Já para Sartre, a força política era medida apenas pelo grau de engajamento do seu conteúdo. Foster, mais adiante, chega a dizer que a obra de Serra é possuidora de um grande paradoxo e, por situar sua autonomia em tamanha escala e de maneira tão pública, era inescapável o seu engajamento político.

According to Mourão, and other contemporaries of his, there is no paradox or need to synthesize this dialectic. Since autonomy and engagement are like arrows that, even when pointing in different directions, take us to the same place. In this, more than in things, are the ideas that must always be in motion, moving away from the rigidity of unique thought and obscurantism — creating a place for questions. Where political leaders can be fluffy toys, blocks of wood can become pets, the oppressive grids and the structure of the city's constructions balance on one's hands, where the flag becomes a frame, in accordance with the example of Antonio Dias, in order for the country to be invented or permanently reinvented, far from the positivist order and outdated mottos. A country whose flag, rather than a motto, contains a question addressed to everyone, to which one can respond, like a certain diplomat (Vinicius de Moraes): "If you ask me what my country is, I will tell you I don't know."

Para Mourão, como para outros contemporâneos seus, não há paradoxo nem há a necessidade de síntese para essa dialética. Pois autonomia e engajamento são como setas que, mesmo apontando para caminhos diferentes, nos levam ao mesmo lugar. Neste, mais do que as coisas, são as ideias que devem estar sempre em movimento, nos afastando da rigidez do pensamento único e do obscurantismo — um lugar para perguntas. O lugar de uma obra em que líderes políticos podem ser de pelúcia, blocos de madeira se tornam animais de estimação, as grades opressoras e a estrutura das construções das cidades balançam sob as mãos, em que a bandeira vira moldura para, seguindo o exemplo de Antonio Dias, o país seja inventado, ou sempre reinventado longe da ordem positivista e lemas caducos. Um país cuja bandeira, ao invés de lema, contenha uma pergunta dirigida a todos, à qual se possa responder, como um certo diplomata: "Se me perguntares o que é a minha pátria, te direis não sei."



234

Rebel #4
2020
aço corten
corten steel
245 x 250 x 125 cm



Rebel #3
2020
aço corten
corten steel
285 x 125 x 170 cm



236

Rebel #4
2020
aço corten
corten steel
245 x 250 x 125 cm



Rebel #3
2020
aço corten
corten steel
285 x 125 x 170 cm











242

Três garrafões
Three demijohns
2020
vidro e aço 1020 com resina sintética
glass and 1020 steel with synthetic resin
50 x 60 x 18 cm

Garrafão Lâmina #2
Demijohn veneer # 2
2020
vidro e aço 1020 com resina sintética
glass and 1020 steel with synthetic resin
47 x 100 x 30 cm

Garrafão Estação
Demijohn station
2020
vidro e aço 1020 com resina sintética
glass and 1020 steel with synthetic resin
48 x 27 x 25 cm

Garrafão Livro
Demijohn book
2020
vidro e aço 1020 com resina sintética
glass and 1020 steel with synthetic resin
50 x 53 x 30 cm



Garrafão Lâmina
Demijohn veneer
2020
vidro e aço 1020 com resina sintética
glass and 1020 steel with synthetic resin
50 x 60 x 30 cm



244

Vista parcial da exposição
Partial view of the exhibition





246

Vista parcial da exposição
Partial view of the exhibition





248

Rebel #5
2021
aço corten
corten steel
265 x 250 x 125 cm







INTERVIEW LENORA DE BARROS

ENTREVISTA

2021 - RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO

+

Raul Mourão, Luiza Mello, Camila Bechelany, Fred Coelho, João Bandeira and Ana Pimenta conducted an original interview with Lenora de Barros. The conversation provides an overview of her training and work as a visual artist and poet, important periods in her career and central aspects of her production. Among other subjects, Lenora spoke of her training and time spent on the linguistics course at USP, back in the early 1970s; about her work as an art editor at the *Folha de S.Paulo* newspaper; the period when she lived in Bahia and Milan; as well as her interest in performance, photography, video and the use of the word. Also during the conversation, the artist revealed how Lygia Clark's ideas and reflections significantly influenced her, leading her to pay homage to her through poetic dialogues with her work, in the weekly column "...umas", which Lenora wrote for the *Jornal da Tarde* newspaper, between 1993 and 1996.

+

Raul Mourão, Luiza Mello, Camila Bechelany, Fred Coelho e João Bandeira realizaram entrevista inédita com Lenora de Barros para Volume 3. A conversa traz um panorama sobre a formação e atuação de Lenora como artista visual e poeta, passagens importantes de sua carreira e questões centrais de sua produção. Entre outros assuntos, Lenora falou sobre sua formação e sua passagem no curso de linguística da USP, ainda na primeira metade dos anos 1970; sobre seu trabalho como editora de arte na Folha de S.Paulo; o período em que morou na Bahia e em Milão; além de seu interesse pela performance, a fotografia, o vídeo e o uso da palavra. Ainda durante a conversa, a artista revelou como as ideias e reflexões de Lygia Clark a motivaram de maneira significativa, tendo inclusive feito uma homenagem a ela através de diálogos poéticos com sua obra, na coluna semanal "...umas", que Lenora assinou no Jornal da Tarde, entre 1993 e 1996.



Lenora de Barros
Tato do Olho | The Touch Of The Eye *da série*
Não Quero Nem Ver
Texto e videoperformance | Text and
videoperformance: Lenora de Barros
Edição | Edition: Lenora de Barros, Luciano
Mariussi e | and Marcos Ribeiro

Fotografia e câmera | Photography and
camera: Luciano Mariussi
Edição de som | Audio edition:
Lenora de Barros e | and Hilton Raw
Tradução para o inglês | Translation:
Noemi Jaffe

Raul – I'd like you to talk about your training and your experience on the language course at USP.

Lenora – I studied at a really great school they used to have here in São Paulo, called IADÊ. It was like a high school with the usual subjects - nowadays it would be a high school - but as well as these traditional disciplines, it had free drawing and art history classes. The teachers were Carlos Fajardo, José Resende and Marcelo Nietzsche, who was especially important to me at the time. At the same time, we studied chemistry through photography and the moral and civic education department, which was mandatory at the time. Professor Malu took a few detours and ended up doing sociology, philosophy, and even semiotics and semiology. I was introduced to these subjects at that time.

In the environment I grew up in, with my father, Geraldo de Barros, and my mother, Electra, I lived in a world full of art. From a very early age I remember meetings at home with Augusto de Campos, Haroldo de Campos and Décio Pignatari, people who were formative to my training. I think my passion for words came from this. My mother was the one who really pushed me in the direction of literary things: she gave me books and we would read together. And my father encouraged me on the visual side. I have works that honor both of them and sometimes I think, in some way, I went on to work with words and images almost as a way of reconciling my father and my mother inside me.

Talking of picturesque little stories, for example, at the age of nine, I had a flashlight I kept under my bed. I used to read Monteiro Lobato, passionately, and when my mother turned off the bedroom light and said goodnight, I would close the door, take out the flashlight and the blanket, and keep reading. For example, Emilia's fishing, "it was a sunny day," bam!, I would turn on the yellow light. "Journey to the sky," bam!, on with the blue; "Saci," bam!, time for the red. I grew up with these two stimulating languages.

From the age of fifteen, sixteen years, I began to explore poems, a teenage thing, and it was around that time that I met Régis Bonvicino, the poet, through a high school friend. We became great friends. One day he was at my house, we agreed that he would bring over some work that he had been doing. My works were still just notes, exercises, calligraphic games, although I had a typewriter. Régis came to the house with a folder all organized, all written on a typewriter, collages; we looked at the material, we liked it, we were there two or three hours until he said, "Well, now show me your stuff!" and I said, "Oh, Régis, you know what? It's getting late, I think we'd better put it off for another day." So we rescheduled for a week later and I spent that whole week typing up everything, making changes, working, giving it a "vroom", you know? A clean up. The next week, I arrived with my little folder.

We started to visit Augusto's house. I met Walter Silveira, Antonio Risério, Monica Costa, and Cid Campos himself, who was younger. We organized meetings. Augusto played the piano,

Raul – Gostaria que você falasse sobre sua formação e sobre sua passagem no curso de Linguística da USP.

Lenora – Estudei em um colégio muito legal que tinha aqui em São Paulo, chamado Iadê. Era um colegial com matérias comuns, hoje em dia o que seria o ensino médio, mas, além dessas disciplinas tradicionais, tinha desenho de livre expressão, história da arte. Os professores eram Carlos Fajardo, José Resende e Marcelo Nietzsche, que foi especialmente importante para mim naquele momento. Ao mesmo tempo, estudava-se química através de fotografia e, na cadeira de educação moral e cívica, que era obrigatória, na época, a professora Malu dava uns desvios e acabava entrando em sociologia, filosofia, até mesmo semiótica e semiologia. Fui introduzida a essas matérias naquele momento.

No ambiente em que cresci, com o meu pai, Geraldo de Barros, e a minha mãe, Electra, convivia com o universo da arte. Desde pequena me lembro de reuniões em casa com o Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, pessoas que foram fundamentais na minha formação. A minha paixão pela palavra penso que nasce ali. A minha mãe foi quem me estimulou muito para o lado da palavra, me dava livros, líamos juntas. E o meu pai pela vertente visual. Tenho trabalhos em homenagem aos dois e às vezes até penso se, de algum modo, segui no trabalho com a palavra e a imagem quase como uma tentativa de conciliação do meu pai e da minha mãe dentro de mim.

Por falar em historinhas pitorescas, por exemplo, com uns 9 anos eu tinha uma lanterna que guardava embaixo da cama. Ficava lendo Monteiro Lobato, apaixonada, e, quando a minha mãe apagava a luz do quarto e se despedia, eu fechava a porta, pegava a lanterna e a coberta e continuava lendo. Por exemplo, A pescaria da Emilia, "Era um dia ensolarado", pá!, eu mandava amarelo. "Viagem ao céu", pá!, mandava azul; "O saci", pá!, lia em vermelho. Fui crescendo com essas duas linguagens estimulantes.

A partir dos 15, 16 anos, comecei a tatear poemas, coisa de adolescente, e naquele momento conheci, através de uma amiga do colégio, o Régis Bonvicino, poeta. Ficamos muito amigos, um dia ele esteve na minha casa, a gente combinou de ele trazer seus trabalhos, o que vinha fazendo. Os meus trabalhos eram ainda anotações, exercícios, brincadeiras caligráficas, embora eu tivesse uma máquina de escrever. O Régis foi lá em casa com uma pasta toda organizada, tudo batido à máquina, colagens; vimos o material, curtimos, ficamos umas duas, três horas, até que ele falou: "Bom, agora mostra suas coisas!" E eu falei: "Ah, Régis, sabe o que é? É que está ficando tarde, acho melhor a gente marcar outro dia." Combinamos então uma semana depois e eu passei aquela semana inteira datilografando tudo, mudando, fazendo, dei um "vruuuu", sabe? Um enxugão. Na semana seguinte, cheguei com a minha pastinha.

Passamos a frequentar a casa do Augusto, conheci Walter Silveira, Antonio Risério, Monica Costa, o próprio Cid Campos, que era

we talked and exchanged ideas. These were wonderful, stimulating, formative times.

At IADÊ, I also studied literature with a wonderful teacher, J. Jota de Moraes, who at the time was writing brilliant texts in the *Jornal da Tarde* newspaper, about music and literature. The first publication I made was in the magazine *Poesia em Greve* (Poetry on Strike). Spending so much time with Jota, I ended up being unable to decide between fine arts and literature. At that time, I was fascinated by structuralism, Roland Barthes, which is one of the passions of my life, and I ended up deciding to study Linguistics. I was in the second class of the course at USP.

Fred – Are you talking about that time in the first half of the 1970s?

Lenora – Exactly. The meetings at Augusto's house and my entering college. When *Poesia em Greve* came out, Jota wrote a review in the *Jornal da Tarde*. In addition to George Segal, in this first publication (of which I lost the negatives and then redid them) there were some poems of mine in the text, which I admit now, if it were up to me, would not have been published; they are texts that somehow revealed this division and attempt to reconcile the word and image, but still in very embryonic form. And Jota said in the review: "Poems by Lenora with very recent readings of Haroldo de Campos" (laughs).

And, little by little, I began to show my early work in alternative publications. I already intended to produce a book, which only ended up coming out in 1983. I had, even then somehow, a semi-homeopathic approach to the work, something containing a very strong element of self-criticism, you know? Like a block, a requirement, all the more when I was younger. Nowadays I feel freer in this regard.

Fred – In the beginning you said that you were very selective at that time, but also, according to what you said, you began your career as an artist, a poet, in the highest sphere of formalism, in a group with a hugely formal demands. You didn't start in that sort of gypsy-cloud atmosphere of Rio, as an amateur, "print this on the mimeograph, and let's go out into the street." You started right at the top, somehow you needed to have some kind of frame of reference, right?

Camila – And with much older people, right? She was eighteen at the time.

Fred – That's right. Do you think your selective thinking has to do with this?

Lenora – Undoubtedly. In 1979, I got married for the first time. I met Duda Machado, a poet, and we were married for five years. At that time I lived in Bahia and I had this very strong contact with another life, even in terms of the generation. It was really cool, we had magazine publications, and long and lively conversations about poetry and art. In the 1970s, these publications were formative and inspiring, and it was where an entire generation had the opportunity to show their work: including Navilouca, Qorpo Estranho, Muda, Código and Artery.

Raul – Did you live in Salvador?

mais novo. Fazíamos encontros, Augusto tocava piano, a gente conversava e trocava ideias. Foram momentos maravilhosos, estimulantes, decisivos.

No Iadê, também estudei literatura com um professor maravilhoso, J. Jota de Moraes, que na época escrevia textos geniais no Jornal da Tarde sobre música e literatura. A primeira publicação que fiz foi na revista Poesia em Greve. Com a convivência com o Jota, acabei ficando dividida entre optar por Artes Plásticas ou Letras. Eu estava fascinada naquele momento pelo estruturalismo, Roland Barthes, que é uma das paixões da minha vida, e acabei me decidindo por estudar Linguística. Fui da segunda turma do curso na USP.

Fred – Você está falando nesse momento da primeira metade dos anos 1970?

Lenora – Exato. As reuniões na casa do Augusto e a minha entrada na faculdade. Quando saiu a *Poesia em Greve*, o Jota fez uma resenha no *Jornal da Tarde*. Além do George Segal, nessa primeira publicação (cujos negativos perdi e depois refiz) tinha alguns poemas meus em texto, que confesso que hoje em dia, por mim, não teriam sido publicados; são textos que de certa forma revelavam essa divisão e tentativa de conciliação entre palavra e imagem, mas ainda muito embrionários. E o Jota falou na resenha: "Poemas de Lenora com leituras muito recentes de Haroldo de Campos" [risos].

E fui, aos pouquinhos, mostrando a minha produção inicial em publicações alternativas. Eu já tinha a intenção de fazer um livro, que acabou saindo só em 1983. Eu tinha, mesmo agora de algum modo, uma produção meio homeopática, algo de uma autocrítica muito forte, sabe? Num certo sentido, uma travação, uma exigência, ainda mais quando era mais jovem, hoje em dia até me sinto mais livre nesse sentido.

Fred – Você falou que era muito seletiva nessa época, mas também, pelo que contou, começou a sua carreira de artista, poeta, na mais alta esfera do formalismo, uma galera com uma megaexigência formal. Você não começou num clima tipo nuvem cigana do Rio, amador, "imprime aí no mimeógrafo, vamos para a rua". Já começou no topo, de alguma forma teria que ter um lugar de critério, não é?

Camila – E com gente bem mais velha, certo? Ela tinha 18 anos naquele momento.

Fred – É verdade. Você acha que passa por aí seu pensamento seletivo?

Lenora – Sem dúvida. Em 1979, tive meu primeiro casamento. Conheci o Duda Machado, poeta, e fomos casados por cinco anos. Nesse momento, morei na Bahia e foi um contato muito forte com uma outra vida, até mesmo em termos de geração. Foi muito legal, a gente tinha as publicações de revistas e longas e animadas conversas sobre poesia e arte. Nos anos 1970, essas publicações eram fundamentais e estimulantes, e foi onde toda uma geração teve a oportunidade de mostrar seu trabalho: entre elas a Navilouca, Qorpo Estranho, Muda, Código, Artéria.

Raul – Você morou em Salvador?



Lenora – I lived in Salvador for a year. Salvador was the place to be at that time, Boca do Rio, topless, lots of joy and poetry. And at a very fertile moment, when this São Paulo-Bahia connection was consolidated. It was a very important period for me. Imagine how many hours the day lasted in Salvador in 1979 (laughs). Fifty hours, or even more. It was amazing. I could wake up, go to the beach, come back, have lunch, go out, wander about, come back, study. It was a time when I read a lot... Wittgenstein, the Tractatus Logico-Philosophicus. I still have the notes, those files, and I think, "Guys, this is all inside me somehow, but how did I manage to do that?" I was, at that precise moment, starting my Master's degree, so I stayed in Salvador, and from time to time I came to São Paulo. My advisor at the time was João Alexandre Barbosa, who was also a very important person to me. And my plan was to do a dissertation on the relationship between the word and the image based on certain Brazilian authors. I ended up not completing this Master's degree, although I did do all the subjects. I took several courses at ECA - USP, with Walter Zanini, Annateresa Fabris, and other teachers. And among the students, at the time, were

Lenora – Morei em Salvador durante um ano. Salvador era o lugar para se estar nessa época, Boca do Rio, topless, muita alegria e poesia. E num momento muito fértil, em que essa conexão São Paulo-Bahia estava consolidada.

Foi um período bem importante para mim. Imaginem quantas horas tinha o dia em Salvador em 1979 [risos]. Umas cinquenta horas, mais até.

Era impressionante, eu conseguia acordar, ir à praia, voltar, almoçar, sair, dar um rolê, voltar, estudar. Foi um período em que li muito... Wittgenstein, o Tractatus Logico-Philosophicus, tenho até hoje as anotações, aquelas fichas, e penso: "Gente, tudo isso está dentro de mim de algum modo, mas como é que eu consegui fazer isso?"

Eu estava, justamente naquele momento, começando o mestrado, então ficava em Salvador, e de vez em quando vinha para São Paulo. Meu orientador na época era o João Alexandre Barbosa, que foi também uma pessoa muito importante para mim. E a minha ideia era fazer uma dissertação sobre a relação entre palavra e imagem a partir de alguns autores da literatura brasileira. Acabei não terminando esse mestrado, embora tenha feito todas as matérias. Fiz vários cursos na ECA-USP, com Walter Zanini, Annateresa Fabris e outros professores. E entre os alunos, na época, estavam Regina Silveira e Tadeu Chiarelli, que se preparavam para o doutorado. Mas tudo isso para dizer que sempre estive com os pés nas duas canoas, verbal e visual, e aos pouquinhos acho que consegui desdobrar minhas questões, para avançar para o espaço, sair da página da revista.

Fred – Você está falando de uma época que eu achava que era o contrário, porque em algum momento no seu trabalho entra o componente performativo, a questão da performance. Justamente na virada dos anos 1970 para os anos 1980 isso está acontecendo em São Paulo, acho que o João pode falar um pouco sobre isso também. Tinha o Arnaldo Antunes, o Colégio Equipe, o Lira Paulistana, uma série de grupos, bandas que se transformavam em outras, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, a formação que viria a ser os Titãs, além de também artistas visuais envolvidos, como o Nuno Ramos, José Roberto Aguilar, a Gô. Nesse momento, parece que você está nessa passagem Bahia-São Paulo. Você não participa dessa cena ou participou de alguma forma?

Lenora – Conforme falei, minha formação não foi só na convivência com a poesia concreta. Tinham as bienais, o pop, o universo Fluxus, a arte conceitual; também a Yoko, que sempre brinco que eu era a única beatlemaniaca do planeta que adorava a Ono, achei que John Lennon fez a escolha certa [risos]. Mas esse período, anos 1980, coincidiu justamente com a minha separação do Duda, para em seguida conhecer o Marcos. Essa convivência, na verdade, foi mais intensa, com o Arnaldo, a Gô, a partir da época do meu segundo casamento. Os Titãs estavam nascendo; acabei ficando muito amiga da Paula Mattoli, que na época era casada com o Branco Mello, a gente trabalhou juntas, foi o meu primeiro emprego, na

Lenora de Barros
 Homenagem a George Segal
 Homage to George Segal
 1975/2014
 impressão jato de tinta sobre papel
 de algodão
 inkjet print on cotton paper
 42 x 30,5 cm

Regina Silveira and Tadeu Chiarelli, who were working on their Doctorates. But all this is just to say that I've always had my feet in both camps, the verbal and the visual, and little by little I think I managed to develop my ideas, to move into the space, to get away from the pages of magazines.

Fred – You're talking about a time that I thought was the opposite, because at some point in your work the performative component arises, the issue of performance. Exactly at the turn of the 1970s and 1980s, this is happening in São Paulo. I think João can talk a little about it too. There was Arnaldo Antunes, Colégio Equipe, Lira Paulistana, a series of groups, or bands that turned into others, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, the line-up that would become the Titans, as well as the visual artists such as Nuno Ramos, José Roberto Aguilar and Gô. At this time it seems like you're on this Bahia-São Paulo axis. Were you not involved in this scene in any way?

Lenora – As I said, my training was not just this experience with concrete poetry. There were the Biennales, pop, the Fluxus world, conceptual art; and Yoko too, who I always joked was the only Beatlemaniac on the planet who loved Ono. I thought John Lennon made the right choice (laughs). But this period, the 1980s, coincided exactly with my separation from Duda, and then meeting Marcos. This coexistence, in fact, was more intense, with Arnaldo and Gô, from the time of my second marriage. The Titans were emerging; I ended up becoming great friends with Paula Mattoli, who at the time was married to Branco Mello. We worked together, it was my first job, in the research division of the São Paulo Cultural Center. Décio Pignatari had donated his entire archive of newspapers for microfilming. Paula was involved in the project and I ended up being invited. There was also Francisco Achcar, who was the director, and José Antônio Pasta. It was a research center that had several departments and in the literature department we organized Decio's archive. That's when I met almost everyone through Paula. At that time the Titans were just starting out. We would talk and they would play guitar, in the kitchen of our house, making sound all night. The best memories are of those moments. So that's when I started hanging out with this crowd, all throughout the 1980s. And also with the people from the Folha de São Paulo newspaper, also through Marcos.

Fred – At some point, through contact with these guys, did you start thinking about the stage? About performing, in the street, or was this in parallel, a path of your own outside of these relationships that you were forming?

Lenora – There was some kind of hiatus. As I said, I had this more homeopathic work. Then in 1986, I was invited to work at the Folha de S. Paulo newspaper. From 1986 to 1990, I became an art editor. I did the graphic design with the art team; at the time the editor-in-chief of the newspaper was Otavio Frias Filho. He and Matinas Suzuki called me, and it was a completely novel

divisão de pesquisas do Centro Cultural São Paulo. O Décio Pignatari tinha doado todo o arquivo dele de jornais para microfilmagem. A Paula estava no projeto e acabei sendo chamada, também tinha o Francisco Achcar, que era o diretor, e o José Antônio Pasta. Era um núcleo de pesquisa que tinha várias áreas e, na literatura, teve essa que fizemos de organização do arquivo do Décio. Foi quando conheci quase todo mundo através da Paula. Os Titãs naquela época estavam começando, a gente ficava conversando e eles tocavam violão, na cozinha de nossa casa, a noite inteira fazendo som. As melhores lembranças desses momentos. Foi quando comecei a conviver com toda essa galera, todo esse arco dos anos 1980. E também com o pessoal da Folha de S.Paulo, também pelo contato com o Marcos.

Fred – *Em algum momento, pelo contato com essa galera, você começou a pensar em palco? Em fazer performance, na rua, ou isso foi em paralelo, um caminho seu fora dessas relações que estava fazendo?*

Lenora – *Aconteceu uma espécie de hiato. Como falei, tinha essa produção mais homeopática. Daí, em 1986, fui convidada para trabalhar na Folha de S.Paulo. De 1986 até 1990, fiquei como editora de arte. Fiz o projeto gráfico junto da equipe de arte; na época, o diretor de redação do jornal era o Otavio Frias Filho. Ele e Matinas Suzuki me chamaram, e foi um convite completamente inusitado, porque eu frequentava encontros, festinhas do pessoal da Folha, junto com o Marcos, e vivia dando palpite na apresentação do jornal: “Por que vocês não mudam isso? Por que vocês não fazem aquilo?” [risos]. Então, um belo dia, a Márion Strecker falou para mim em um jantar: “Lenora, vamos trabalhar comigo na Folha?” Na época, ela me chamou para ser editora assistente dela, ela estava no grupo dos suplementos, que incluía também o Folhetim. Então, na segunda-feira, entro no prédio da Folha para trabalhar e a Márion só tinha avisado o Otavio e o Matinas, ninguém sabia. De repente chego e me sento, às dez da manhã, na reunião da Folha [risos]. Então teve esse período no jornal, entrei de cabeça, foi uma experiência incrível, fizemos mudanças, projetos, cadernos especiais... E a partir disso comecei a dar tanto palpite no visual, que resolveram me levar para a editoria de Arte. Naquela época, a Folha estava começando o processo de cadernização do jornal, modulação e adaptação aos novos meios digitais de operação, e participei desse processo de mudanças gráficas e editoriais. São muitas histórias paralelas que vivi também na Folha, e aprendi muito. Fiquei na redação até 1990, quando o Marcos foi convidado para ser correspondente em Milão e o Otavio me ofereceu fazer uns cursos lá, na Domus Academy, para aproveitar a oportunidade de estar indo para um centro importante de artes gráficas. E eu falei que não, agradei o convite, mas justamente estava no limite, querendo voltar para o meu trabalho mais intensamente, porque nesse período fiquei enfiada, morando na Folha, apaixonada por tudo, mas ao mesmo tempo a minha produção pessoal foi, de certa forma, prejudicada.*

invitation, because I attended meetings, parties of the staff of the Folha, along with Marcos, and I would make suggestions about the presentation of the newspaper, "Why don't you change this? Why don't you do that?" (laughs). Then one fine day, Márion Strecker said to me at a dinner party: "Lenora, do you want to work with me at Folha?". At that time she asked me to be her assistant editor, she was in the supplements department, which also included the Folhetim supplement. Well, so on Monday I walk into the Folha building to work and Marion had only warned Otavio and Matinas, no one knew. Suddenly I arrive and sit down, at ten in the morning, at the Folha meeting (laughs). So there was this period at the newspaper. I went into it headfirst; it was an incredible experience, we made changes, designs, special sections... And from there I started to make suggestions about the look, so they decided to take me to the art department. At that time, the Folha was beginning the process of being transformed into tabloid form, with its modulation and adaptation to the new digital means of production, and I participated in this process of graphic and editorial changes. There are many parallel stories that I also lived through at the Folha, and I learned a lot. I stayed in the newsroom until 1990, when Marcos was invited to be a correspondent in Milan and Otavio invited me to take some courses there, at the Domus Academy, to take advantage of the opportunity to go to a major center of graphic art. And I said no. I thanked him for the invitation, but I was at my limit, wanting to go back to my work more intensely, because at that time I was shut off, living at Folha, loving everything, but at the same time my personal work was, somehow, suffering.

Raul – It was silenced, right? Drowned out by this job, you were employed by a company going through lots of changes.

Lenora – Yes. And of course, there was also the question of survival. I needed to work.

Raul – But then when you go to Milan with MAG, you're determined to return to work. How long were you there?

Lenora – We stayed a year and a half or so, the plan was to stay even longer, but Collor put paid to that (laughs).

Raul – And did you meet Antonio Dias on your arrival?

Lenora – No, I actually met Antonio in São Paulo, at a Biennale. But arriving in Milan, we became closer with Antonio. That time was very important to me. Fifteen days after our arrival, I read in the newspaper the news of an exhibition of "Poesia Visiva", and I imagined that it was probably my group. It was Ian Hamilton Finlay and other poets and artists, who I didn't know, so I went to see the exhibition. It was in a space called the Mercato del Sale, a gallery run by the artist Ugo Carrega, who was a very important person to me as well. The gallery was in a super cool place, a basement, and next door there was another huge space that was an archive, the Archivio di Nuova Scrittura, managed by Paolo Della Grazia, where I later ended up curating an exhibition on concrete poetry,

Raul – Foi silenciada, né? Abafada por esse trabalho, você era empregada de uma empresa passando por várias mudanças.

Lenora – Sim. E, claro, tinha também a questão da sobrevivência. Eu precisava trabalhar.

Raul – Mas aí quando você vai para Milão com o MAG [Marcos Augusto Gonçalves], vai decidida a retornar ao trabalho. Quanto tempo ficou lá?

Lenora – A gente ficou um ano e meio, mais ou menos, era até para ter ficado mais, mas o Collor atrapalhou [risos].

Raul – E vocês conheceram o Antonio Dias logo na chegada?

Lenora – Não, na verdade eu tinha conhecido o Antonio em São Paulo, em uma Bienal. Mas, chegando em Milão, estabelecemos contato mais estreito com o Antonio. Esse momento foi muito importante para mim. Quinze dias após nossa chegada, li no jornal a notícia de uma exposição de "Poesia Visiva" e pensei que seria, provavelmente, a minha turma. Era o Ian Hamilton Finlay e outros nomes de poetas, artistas, que eu não conhecia, então fui ver a exposição. Era em um espaço que chamava Mercato del Sale, uma galeria gerida pelo artista Ugo Carrega, que foi uma pessoa importantíssima pra mim também. A galeria ficava em um lugar superlegal, um subsolo, e na porta ao lado tinha um outro espaço enorme que era um arquivo, Archivio di Nuova Scrittura, gerido pelo Paolo Della Grazia, onde depois acabei curando, com a Paula Mattoli, que também estava morando em Milão, uma exposição sobre a poesia concreta. Trouxemos Augusto, Haroldo, Décio, que estava morando na Itália, então teve também essa confluência. Mas, nesse primeiro dia, a gente estava ali vendo a exposição, e tinha uma janelinha que dava para o andar de cima onde era o estúdio do Ugo; de repente ele apareceu e falou "Brasileiros!?", e nos convidou para subir com um espumante já aberto. Em quinze minutos, começamos a ver todas as conexões que tínhamos. Ele era mais velho, na época devia ter uns 60 e pouco, acho que 65. Foi muito incrível, porque tive, na convivência com ele, uma percepção que contribuiu definitivamente para o meu trabalho. Era um grupo superligado ao Fluxus, ao Dick Higgins, depois conheci outros poetas visuais, artistas. Comecei a ver trabalhos do Ugo e dos outros que eram pinturas, por exemplo, eram poemas pintados, palavras e imagens, poemas objetos. Conheci o trabalho da Mirella Bentivoglio nessa época. Começou, então, a cair um monte de ficha e comecei a juntá-las... Até que o Ugo me convidou para fazer uma exposição na galeria. Essa retomada foi difícil, por ter estado um pouco distante de mim mesma, e de minha produção durante o período no jornal. Mas foi também um turning point, que me deu a certeza e a confiança de seguir em frente com meus trabalhos.

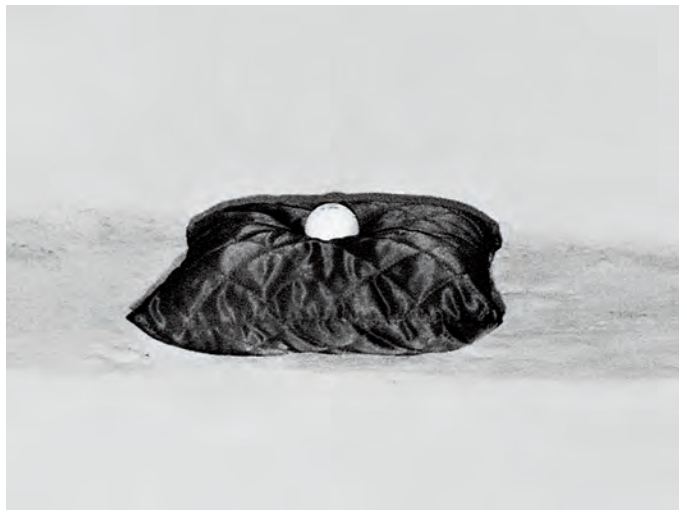
Camila – Essa é uma exposição importante, por que foi a sua primeira mostra individual, não foi? Você produziu trabalhos novos para a exposição? Imagino que foi quando você criou os ping-poemas, certo? Poderia falar um pouco sobre esses novos trabalhos?



with Paula Mattoli, who was also living in Milan. We brought over Augustus, Harald and Decius who was living in Italy, so it also had this meeting of things. But on that first day, we were there watching the exhibition, and there was a little window that looked out onto the upper floor where Ugo's studio was; suddenly he appeared and said "Brasiliani?!", and invited us to come up with some sparkling wine already open. Within 15 minutes we started seeing all the connections we had. He was older, at the time he must have been in his 60s, I think 65. It was very incredible, because it was with him that I had an insight that definitely contributed to my work. It was a group closely linked to Fluxus, to Dick Higgins. Then I met other visual poets and artists. I began to see works by Ugo and others that were paintings, for example, painted poems, words and images, poem-objects. I got to know Mirella Bentivoglio's work at this time. Then, a lot of pennies started dropping and I start putting it all together... Until Ugo invited me to do an exhibition at the gallery. This resumption was difficult, because I had been a little disconnected from myself and my work during the period at the newspaper. But it was also a turning point that gave me the certainty and confidence to move forward with my work.

Camila – This is an important exhibition, because it was your first solo show, wasn't it? Did you produce any new works for the exhibition? I imagine that's when you created the Ping-poems, right? Could you tell me a little bit about these new jobs?

Lenora – Yes, the first solo exhibition. Exactly, that's when the Ping-poems emerged. I started with a reflection on silence, on nothing, and the first work that emerged, in fact, is a sequence of polaroids, photographed by Marcos, a narrative: "I didn't say anything", where I wore a plastic bag on my head on which I wrote this phrase. This bag caught my eye when I took an outfit to the dry cleaner's and it came back wrapped in this package, which I had never seen, a plastic with a milky, super tactile texture. There is also the idea



Lenora – Sim, a primeira individual. Exatamente, é quando nascem os ping-poemas. Comecei com uma reflexão sobre o silêncio, o nada, e o primeiro trabalho que nasce, na verdade, é uma sequência de polaroids, o Marcos que fotografou, uma narrativa: "Eu não disse nada", na qual eu usava um saco plástico na cabeça onde escrevi essa frase. Esse saco me chamou a atenção quando levei uma roupa para o tintureiro e ela voltou embalada nessa embalagem, que eu nunca tinha visto, um plástico de toque leitoso, super tátil. Surge também a ideia do silêncio no avesso, no negativo-positivo, estava tendo contato com o fotógrafo Ruy Teixeira, um olhar-parceiro, como chamo, já trabalhei com ele várias vezes em registros de fotoperformance, e na época ele também morava em Milão. Aí nascem os trabalhos com bolas de pingue-pongue, a ideia de um objeto levinho, que quica, emite som, e ao mesmo tempo, num certo sentido, tão insignificante, pois na verdade é para ser jogada, faz parte de um jogo, um sistema de jogo. Comecei a trabalhar a ideia de textos impressos nas bolinhas e nasceu o trabalho, que foi uma espécie de carro-chefe da mostra, o título da exposição, Poesia É Coisa de Nada. A peça era uma almofada com essa bolinha afundada, uma espécie de trompe-l'oeil cuja intenção era provocar no espectador, mentalmente, a sensação "paradoxal" de peso e leveza simultaneamente, tal qual a poesia. Era uma tentativa de trabalhar com esse paradoxo. A partir disso, a bolinha se tornou, pra mim, um suporte poético e elemento para desenvolver ações com meu corpo. Bettina Musatti, que também morava em Milão e acabou se tornando uma amiga, registrou imagens das fotoperformances Coisa em si e Coisa de nada.

Tem também algumas imagens, registradas por Bettina, em que trabalho com luva cirúrgica, acho que ali entro no universo de Lygia Clark, também uma artista fundamental na minha formação. A descoberta de fato, da Lygia, foi por volta de 1973, em uma vez que viajei com os meus pais para Paris e jantamos na casa do



of the opposite of silence, the negative-positive. I was in contact with the photographer Rui Teixeira, a partner-in-looking as I call him. I have worked with him several times on photo-performance recordings, and at that time he also lived in Milan. It was there that the works with the ping-pong balls emerged, the idea of a light object, which bounces, emits a sound, and at the same time, somehow, is so insignificant, because it is actually meant to be played with. It is part of a game, a game-system. I started working on the idea of texts printed on the balls and the work emerged, which was a kind of flagship of the show, the title of the exhibition, Poetry is nothing. The piece was a cushion with this sunken ball, a kind of trompe-l'oeil whose intention was to provoke in the spectator, mentally, the "paradoxical" feeling of weight and lightness, simultaneously, just like poetry. It was an attempt to work with this paradox. Out of this, the ball became a poetic medium for me and an element for developing actions with my body. Bettina Musatti, who also lived in Milan and eventually became a friend, recorded images of the photo-performances 'Thing itself, No-thing'.

There are also some images recorded by Bettina, where I work with surgical gloves. I think there I enter into the universe of Lygia Clark, also a formative artist in my training. I discovered Lygia around 1973 when I traveled with my parents to Paris, and we had dinner at Mario Pedrosa's house. We went to see the documentary that was to be broadcast on television about her. It was the first time I had seen A Baba Antropofágica (The Anthropophagic Drool) and encountering her work made a strong impression on me. I was resuming my work and Lygia introduced me to the world of experience. At that time, I was having doubts about having a child, and doing treatment; and I ended up diving a little into this situation of gloves and water, the ball, the thing itself ... And Antonio was instrumental. Antonio was at the house, and I



Mário Pedrosa. Fomos para ver o documentário que iria passar na televisão sobre ela. Foi a primeira vez que vi a Baba antropofágica e foi impactante pra mim tomar contato com sua obra. Eu estava retomando meu trabalho e a Lygia me apresentou o universo da experiência. Na época, eu estava em dúvida sobre ter filho, fazia um tratamento; e acabei mergulhando um pouco nessa situação de luvas com água, bolinha, a coisa da coisa em si... E o Antonio [Dias] foi fundamental. Antonio foi lá em casa, e eu já estava fazendo alguns trabalhos. A casa estava virando um ateliêzinho, embora o lugar fosse micro – uma delícia, mas era pequenininho. Mostrei os projetos que estavam nascendo, e foi uma conversa maravilhosa. Foi quando ele me contou que a Lygia tinha alguns trabalhos com bolinhas de pingue-pongue em um saco plástico para tocar e mexer, eu não conhecia esses trabalhos. Na exposição Poesia É Coisa de Nada forrei o chão da galeria com 5 mil bolinhas de pingue-pongue impressas em tampografia, que é a serigrafia para superfícies curvas. Até foi uma situação engraçada, acabei descobrindo, fora de Milão, uma fábrica de bolinhas, e quando cheguei era uma moçada, jogadores da equipe olímpica



was already doing some work; the house was turning into a little studio, though the place was tiny; it was delightful, but it was tiny; I showed the projects that were emerging, and it was a wonderful dialog. That's when he told me that Lygia had done some work with ping-pong balls in a plastic bag, to touch and play with. I didn't know about this work. In the exhibition "Poetry is nothing" I covered the floor of the gallery with five thousand ping-pong balls printed using tampography, which is screen printing for curved surfaces. It was quite a funny situation. I discovered, outside of Milan, a ball factory, and when I arrived there was a bunch of girls, players from the Italian Olympic team (laughs). They had been to Brazil and were delighted by the idea of me using balls in works of art, and got involved in the project. For the exhibition, I revisited the work Homage to George Segal, in a more dramatic version. This photo performance was also recorded by Ruy Teixeira.

Raul – Can you provide a description of what was in the exhibition, please?

Camila – Following up on Raul's request that you describe the works, could you talk about the video that forms part of the exhibition as well? From what we can see in the photos, it was shown on a television monitor, right?

Lenora – Yes, and I showed the video. My first video performance was staged in 1985, under the direction of my great friend and partner Walter Silveira, and was produced for the first VideoBrasil festival, also inspired by Homage to George Segal, the photo-performance published in Poesia em Greve, ten years before.

Lenora – During the exhibition, as I said, there were 5,000 balls scattered on the gallery floor. It was a really cool experience to see all those balls, "ping-poems", bouncing and emitting sound, charming and surprising the audience during the period of the show. Many of them were taken by visitors, and at the end of the exhibition few remained.

João – I've never seen this work, Lenora. What is it that's dripping?

da Itália [risos], já tinham estado no Brasil, e ficaram encantados com a ideia de eu usar bolinhas em trabalhos de arte, e se envolveram no projeto. Para a exposição, revisei o trabalho Homenagem a George Segal, numa versão mais dramática. Essa fotoperformance foi registrada também pelo Ruy Teixeira.

Raul – Faz uma descrição do que tinha na exposição, por favor?

Camila – Aproveitando o pedido do Raul para você descrever os trabalhos, você poderia falar sobre o vídeo que faz parte da exposição também? Pelo que vemos nas fotos, ele era mostrado em um monitor de televisão, certo?

Lenora – Sim, e mostrei o vídeo. Foi a minha primeira videoperformance, realizada em 1985, sob a direção do meu grande amigo e parceiro Walter Silveira, e foi produzida para o primeiro festival Videobrasil, também inspirado em Homenagem a George Segal, a fotoperformance publicada na Poesia em Greve, dez anos antes.

Durante a exposição, como falei, eram 5 mil bolinhas espalhadas pelo chão da galeria. Foi uma experiência muito legal ver todas aquelas bolinhas, "ping-poemas", quicando e emitindo som, encantando e surpreendendo o público durante o período da mostra. Muitas delas foram levadas pelos visitantes, e no final da exposição poucas restaram.

João – Esse trabalho eu nunca vi, Lenora. O que está pingando?

Lenora – Essas são algumas das séries que fiz com a Bettina Musatti. Era uma tigela transparente com água, essa bolinha Coisa de nada era envolvida em gaze cirúrgico, e eu ficava manipulando, buscando formas e sensações. E na foto de Coisa em si, a bolinha com a frase está no meu umbigo dentro de uma meia de nylon. Quando fiz esse trabalho, tinha em mente também uma frase que nunca esqueci, do Décio Pignatari, que dizia que "a mulher tem o relógio da História na barriga".

Fred – Lenora, você está falando uma coisa incrível, porque geralmente se conta uma certa história da arte no Brasil dos anos 1950 para

Homenagem a George Segal
Homage to George Segal, 1985
Videoperformance
Betacam transferido para digital |
Betacam transferred to digital
Direção | Direction: Walter Silveira
Som | Sound: Cid Campos
preto e branco | black and white
3,05"

Da exposição Poesia É Coisa de Nada,
Galeria Mercato del Sale, Milão
From the Poetry is Nothing exhibition,
Mercato del Sale Gallery, Milan

Lenora – These are some from the series I did with Bettina Musatti. There was a transparent bowl with water, this little ball, Thing of Nothing, was covered in surgical gauze, and I kept manipulating it, looking for shapes and sensations. And in the photo of Thing Itself, the ball containing the phrase is in my navel inside a nylon sock. When I did this work, I also had in mind a phrase I've never forgotten, by Decio Pignatari, who said that "woman has the clock of history in her belly".

Fred – Lenora, you are saying an amazing thing here, because usually a certain history of art in Brazil, from the 1950s to the present, is told in terms of the concrete formalist scene in São Paulo and (I know that this conversation is already old hat) the Rio, neo-concrete part. Your saying that Lygia Clark was at that point in her training is something that few people, at least as far as I've read about her work, note, which is, the relationship created with Lygia's work in the midst of this concrete formation. This interface you are citing is very rich, her presence in your work without its being Rio x São Paulo, Fla x Flu.

Lenora – Do you know that this has got increasingly clearer for me? It's exactly what you said. Lygia's ideas and reflections motivated me in a very significant way. And she was the artist featured more than once by me in my weekly column "... umas", in the *Jornal da Tarde*, between 1993/96, through poetic dialogues with her work. From time to time I talk to Marcos about this Fla x Flu that contributes nothing. Now, with the passing of time I can see these relationships more clearly, not only in my work but also in that of other artists of my generation. Yes, I owe a lot to concrete poetry, and the achievements of language that the poets brought to our awareness, and which I absorbed enthusiastically into my repertoire. As I always say, my discovery of James Joyce's expression "Verbivocovisual", mentioned by them in the Pilot Plan for a Concrete Poetry of 1958, the idea of using language based on its different aspects, meaning, sound and the visual simultaneously, was essential to my work. I wasn't aware of this at the time and even when I started working beyond the space of the page, that insight continued to mature. Today I think: concrete poet? I was never a concrete poet, and I couldn't have been. If I was working in the 1950s, perhaps, but my historic time no longer allowed me to be; and not even they, the poets from the group, were producing concrete poetry in the mid-70s. This challenge I faced was to follow the route of the linguistic achievements led by them. For example, the sound aspect that I began to develop in my work from the 1990s, and which in turn had been explored since the avant-garde of the early 20th century, and carried forward by the concretists through wonderful vocalizations and recordings, undoubtedly inspired me in the creation of vocal performances and sound installations. My first sound installation is from 1994, in the show *Ácida Cidade*, for the exhibition *Arte Cidade* — the city and its flows, where I return to the idea of the ping-poems. There were 10,000 balls printed with the phrase "The city oxidizes" that "dripped" from a "water tank" and a transparent

cá com a cena formalista concreta paulista e (eu sei que esse papo já é batido) a parte carioca, o neoconcreto. Você dizer que a Lygia Clark estava nesse momento da sua formação é algo que poucas pessoas, pelo menos até onde eu li sobre o seu trabalho, sacam, isto é, a relação criada com a obra da Lygia no meio dessa formação concreta. Essa interface que você está trazendo é muito rica, a presença dela no seu trabalho sem ser Rio x São Paulo, Fla x Flu.

*Lenora – Você sabe que isso foi ficando cada vez mais nítido para mim? Exatamente isso que você falou. As ideias e reflexões de Lygia me motivaram de maneira bastante significativa. Aliás, ela é a artista mais de uma vez homenageada por mim na minha coluna semanal "...umas", no *Jornal da Tarde*, entre 1993 e 1996, através de diálogos poéticos com sua obra. Volta e meia converso com o Marcos sobre esse Fla x Flu que em nada contribui. Agora, com a passagem do tempo, vejo de forma mais clara essas relações, não só na minha produção como na de outros/outras artistas da minha geração. Sim, devo muito à poesia concreta, e às conquistas de linguagem que os poetas colocaram no nosso horizonte e que absorvi entusiasmaticamente no meu repertório. Como sempre falo, a minha descoberta da expressão do James Joyce "Verbivocovisual", mencionada por eles no *Plano Piloto para uma Poesia Concreta*, de 1958, a ideia de trabalhar a linguagem a partir dos seus vários aspectos, o sentido, o sonoro e o visual simultaneamente, foi determinante na minha obra. Eu não tinha consciência disso na época, mas, quando passei a trabalhar para além do espaço da página, essa percepção foi amadurecendo. Hoje penso: poeta concreta? Nunca fui poeta concreta, nem poderia ter sido. Se estivesse atuando nos anos 1950, talvez, mas o meu momento histórico não me permitia mais; nem eles mesmos, os poetas do grupo, estavam produzindo poesia concreta em meados dos anos 1970. Esse desafio que enfrentei foi seguir na rota das conquistas de linguagem promovidas por eles. Por exemplo, o aspecto sonoro que começo a desenvolver no meu trabalho a partir dos anos 1990, e que já vinha sendo explorado*



Poesia É Coisa de Nada
Poetry is something from nothing
1990/2022
Fotografia analógica preto e branco sobre
papel, montada em alumínio
Analogue black-and-white photograph on
baryte paper, mounted on
aluminium
40 x 60 cm

system/circuit of "plumbing", in the environment, every minute, bouncing and spreading throughout the room, throughout the show. At the moment of falling, the spectator/listener heard my voice, hoarse, guttural, "oxidized", emitting the phrase "the city oxidizes", accompanied by the sound of water running down an imaginary plughole. The sound and sound treatment was produced by the musician and composer Cid Campos, my partner to this day in performances and sound installations.

Fred – We had the opportunity to read Lygia Clark recently together and we were diving into this, the water, the wet question, the mucosity. It's cool to hear you say that about your work. Your first installation had the balls, a subject also involving water, so sometimes it's not an influence as you said "ah, I'm doing something like Lygia", but this dialogue was deeper, right? The personal issue, of being a woman, motherhood, is closely related to a very strong aspect of Lygia's work, beyond the form. You took the relationship with her work in another direction.

Lenora – Yes, undoubtedly. As I mentioned earlier, Décio Pignatari's phrase about the woman carrying the "clock of history in her belly" continues to reverberate inside me, and includes Lygia. Hélio Oiticica himself and his work, too, is somehow part of my "paideuma". I only saw him once personally, which was at an exhibition, the happening *Mitos vadios* (Stray Myths). 1978. It was on Rua Augusta, in a big parking lot, and Julio Plaza also took part, among other artists.

Camila – It was a demonstration against the 1st Latin American Biennale of São Paulo, wasn't it? A kind of satire of the subject of that exhibition which was called "Mitos e Magias" ("Myths and Magic"), and which undertook an interpretation of Latin American art based on the link between contemporary art and anthropology.

Lenora – I think so. I confess that I stayed still, just watching Hélio pass by (laughs).

Fred – In a Rolling Stones shirt and a wig. You had your eye on the Stones' shirt.

Lenora – (Laughs) That's right. And what about those glasses? I loved them.

Camila – And wearing a bathing suit.

João – Diving goggles.

Lenora – Diving goggles and boots that Fred said were famous boots.

Fred – Oh, those boots are a famous part of his life! That performance was called *Ambulatory Delirium*.

Camila – Amazing! And did that affect you, Lenora?

Lenora – It affected me a lot, his appearance. I have a very clear image of him coming down Rua Augusta.

Fred – You see how the stories get mixed up, because one of the first interviews Hélio gives when he returns to Brazil is to the *Folhetim*. An interview with Jari Cardoso and with Jards Macalé together, and it comes out in the *Folhetim*. A long interview.

Lenora – At that time, I think I was in Bahia. I can't remember now if I read it.

desde as vanguardas do início do século XX, e levado adiante pelos concretos através de oralizações e gravações maravilhosas, me inspirou, sem dúvida, na criação de performances vocais e instalações sonoras. A minha primeira instalação sonora é de 1994, na mostra *Ácida Cidade*, para a mostra *Arte Cidade: A Cidade e seus Fluxos*, e onde retomo a ideia dos ping-poemas. Eram 10 mil bolinhas impressas com a frase "A cidade oxida" que "pingavam" de uma "caixa d'água" e um sistema/circuito transparente de "encanamento", no ambiente, a cada minuto, quicando e se espalhando pela sala, ao longo da mostra. No momento da queda, o espectador/ouvinte ouvia a minha voz, rouca, guttural, "oxidada", emitindo a frase "a cidade oxida", acompanhada pelo som de água escorrendo por um imaginário ralo de pia. O som e o tratamento sonoro foi produzido pelo músico e compositor Cid Campos, meu parceiro até hoje em performances e instalações sonoras.

Fred – A gente teve a oportunidade de ler Lygia Clark recentemente juntos e ficamos viajando nisso, na água, na questão úmida, na mucosidade. É legal ouvir você falar isso do seu trabalho. A sua primeira instalação tinha as bolas, uma questão também com água, então às vezes não é uma influência, como falou, "ah, estou fazendo algo como a Lygia", mas esse diálogo aconteceu muito mais fundo, não é? A questão pessoal, do ser mulher, a maternidade, tem tudo a ver com um aspecto muito forte também do trabalho da Lygia para além da forma. Você pegou por um outro caminho a relação com o trabalho dela.

Lenora – Sim, sem dúvida. Conforme mencionei há pouco, a frase do Décio Pignatari sobre a mulher carregar o "relógio da História na barriga" segue reverberando em mim, e inclui a Lygia. O próprio Hélio Oiticica e sua obra, também, de algum modo, fazem parte do meu "paideuma". Eu o vi uma vez só pessoalmente, em uma exposição, o happening *Mitos Vadios*. 1978. Era na Rua Augusta, num grande estacionamento, e o Julio Plaza também participava, entre outros vários artistas.

Camila – Era uma manifestação contra a I Bienal Latino-América de São Paulo, não era? Uma espécie de sátira ao tema daquela exposição,



Lenora de Barros
Ácida Cidade
Acid City
Arte Cidade – A cidade e seus fluxos, São Paulo-SP
Art/City – the city and its flows, São Paulo-SP

instalação sonora | sound installation
som | sound: Cid Campos
1994

1994



Fred – It was 1978/1979, when he arrived.

Lenora – Yes, I went to Bahia in 1979. But out of Lygia and Hélio, Lygia really made a deep impression. Julio Plaza was also an important person. Some of the twelve poems that are in the book "Onde se vê" ("Where It Is Seen") were initially created for videotext. Julio also went to Augusto's house. He was married to Regina Silveira, and we also went to their house; we did Poetry em Greve together. He also brought the videotext to the world of the arts, which was a system that Telesp was going to implement in São Paulo at that time. It was in fact, a pre-e-mail communication format, pre-fax, that ended up not being implemented, but then Julio discovered this medium and negotiated with Telesp to invite artists and poets to create works using this medium. He generally curated the works, accompanied and guided us throughout the design process. Then we developed them together, seeking formal solutions to the ideas that were emerging. The language resources were many, varied types of letters, colors and the possibility of texts in motion on the screen, which fascinated us. Graphic resources that recalled the phrase "filmeletras" mentioned by Augusto de Campos in the preface to POETAMENOS in 1953, right, João? Augusto says, "but spotlights, or filmeletras, who had them!". And perhaps the videotext was a harbinger of the graphic, digital poetic experiences that developed later. The products of these experiences was exhibited in the show "Arte pelo telefone" ("Art by the phone"), on video monitors, at MIS-SP. Then the exhibition was expanded and shown at the 17th Biennale of SP, curated by Walter Zanini.

João – It was in the biennale building, wasn't it?

Lenora – That's right, at the Biennale we did more work, and Julio invited a few more artists to take part. Julio curated this section. Walter Silveira, in the mid-2000s, did a search for Itaú, and tried to locate this material. There are some things by Julio, which were recorded on video, but there were hardly any other works left in the archives of the biennale. And when I went to do my first book, which came out in 1983, I had to go the other way, go back to the two-dimensional page,

que se chamava "Mitos e Magias" e fazia uma leitura da arte da América Latina a partir do vínculo da arte contemporânea com a antropologia.

Lenora – Acho que sim. Confesso que fiquei na minha, quietinha, só vendo o Hélio passar [risos].

Fred – Com uma camisa dos Rolling Stones e uma peruca. Você estava de olho na camisa dos Stones [risos].

Lenora – [Risos] Estava. E aqueles óculos? Amo.

Camila – E vestindo sunga.

João – Óculos de mergulho.

Lenora – Óculos de mergulho e uma bota que até Fred comentou que era uma bota famosa.

Fred – Ah, essa bota é famosa na vida dele! Chamava Delírio ambulatório, essa performance.

Camila – Maravilhoso! E isso te marcou, Lenora?

Lenora – Me marcou muito, a figura dele. Tenho muito clara essa imagem dele descendo a Rua Augusta.

Fred – Você vê como as histórias se confundem, porque uma das primeiras entrevistas que o Hélio dá quando volta ao Brasil é para o Folhetim. Uma entrevista com Jary Cardoso, com o Jards Macalé junto, e sai no Folhetim. Uma longa entrevista.

Lenora – Nessa época, acho que eu estava na Bahia. Não estou me lembrando, agora, de ter lido.

Fred – Era 1978/1979, quando ele chega.

Lenora – É, fui para a Bahia em 1979. Mas, considerando Lygia e Hélio, realmente a Lygia bateu fundo. O Julio Plaza também foi uma pessoa importante. Alguns dos doze poemas que estão no livro Onde se vê foram criados inicialmente para videotexto. Julio frequentava também a casa do Augusto, era casado com a Regina Silveira, e a gente frequentava também a casa deles; fizemos a Poesia em Greve juntos. Ele trouxe também para o universo das artes o videotexto, que era um sistema que a Telesp ia implantar em São Paulo, na época. Na verdade, um formato de comunicação pré-e-mail, pré-fax, acabou não sendo implantado, mas aí o Julio descobriu esse meio e negociou com a Telesp de chamar artistas e poetas para criar obras através desse meio. Ele fez a curadoria geral dos trabalhos, acompanhou e nos orientou durante todo o processo de concepção. Daí fomos desenvolvendo juntos, buscando soluções formais para as ideias que foram surgindo. Os recursos de linguagem eram muitos, tipos de letras variados, cores e a possibilidade de textos em movimento na tela, o que nos fascinava. Recursos gráficos que remetiam à frase "filmeletras", mencionada por Augusto de Campos no prefácio de Poetamenos, em 1953, não é, João? O Augusto fala: "mas luminosos, ou filmeletras, quem os tivera!" E talvez o videotexto tenha sido um prenúncio das experiências poéticas gráficas, digitais, que se desenvolveram depois. O resultado dessas experiências foi exibido na mostra Arte pelo Telefone, em monitores de vídeo, no MIS SP. Depois a exposição foi ampliada e mostrada na 17ª Bienal de SP, curada por Walter Zanini.

Lenora de Barros
Palavra-Corpo
Body-Word
1980/2019
impressão jato de tinta sobre papel de algodão
inkjet print on cotton paper
20,03 x 29,36 cm

Publicado originalmente no livro ONDE SE VÊ, primeiro livro da artista, em 1983.
Originally published in WHERE IT IS SEEN, the artist's first book, in 1983.

with works initially designed in motion. So I had to create solutions, for example, as in a visual poem like Eclipse, "moon; climax; sun; lapse; eclipse; collapse", which is born in motion, and little by little, through the movements of the letters, simulated the movement of an eclipse. I also revisited this poem in a play I did for MAM, for the Clube de Gravura (Engraving Club). I made two acrylic plates with serigraphic prints of the text to be moved and which somehow recalls the first result. Julio was a sensational guy and very active. He created a school that was very cool, the Aster School, where he had excellent courses, and many interesting people teaching there, including Décio Pignatari himself. At the time, Julio was very involved with semiotics and the ideas of Charles Sanders Peirce, who introduced us and which we discussed in his classes.

Fred – Is this Biennale from the late 1980s?

Lenora – It was 1983.

Fred – So you had just come back from Italy.

Lenora – No, I met MAG in 1984. We went to Italy together in 1990.

Fred – You had already entered a Biennale at that time.

Lenora – Exactly, in this group.

Fred – Your career is that of a generation that saw the market and art institutions in Brazil grow, even with all the political issues of the time. Galleries opening, careers being built; how was this transition for someone who was naturally in a world of creators, teachers, artists, thinkers, suddenly having to deal with a career as an artist. What was that like? Or was it natural, and you had no problems?

Lenora – I have to confess that I became aware of this gallery situation, and the market, really in Milan, when I did this first solo exhibition, because until that moment I had only participated in several group shows here, mostly at public institutions. Somehow, I experienced it a little through my father, who was someone disconnected from the question of the market. He always told us that personally he had chosen not to live from art, which was very difficult. The context was different. He went on to do furniture design, in the Unilabor workers' community, an activity he considered as a development of the principles of concrete art, the idea of expanding and "socializing good form", and its formal concepts into objects of everyday use. Geraldo began working when he was very young in the 1940s, and also retired early, as an employee of Banco do Brasil. He said the bank was great because he'd come in at eight in the morning, leave at one o'clock, turn off the button, go to the studio and bid "good-day". I didn't think about it anymore. I ended up confronting this issue of the market much later on. And it was in the space of alternative and experimental magazines at that time that I wanted to be. The market was in development and, I must confess, I didn't even think about it. I start thinking, for example, about basic issues, such as working with photography and establishing runs, for example, only from the 1990s, but still in a kind of incipient way.



João – Foi no prédio da Bienal, não é?

Lenora – Isso, na Bienal a gente fez mais trabalhos, e Julio chamou mais alguns artistas para participarem. O Julio fez a curadoria desse setor. O Walter Silveira, em meados de 2000, fez uma pesquisa para o Itaú e tentou localizar esse material. Tem algumas coisas do Julio que ficaram registradas em vídeo, mas praticamente não restaram muitos outros trabalhos nos arquivos da Bienal. E quando fui fazer o meu primeiro livro, que saiu em 1983, tive que fazer o caminho inverso, voltar para a página bidimensional, trabalhos concebidos inicialmente em movimento. Então tive que criar soluções, por exemplo, como em um poema visual como "Eclipse", "lua; clímax; sol; lapso; eclipse; colapso", que nasce em movimento, e pouco a pouco, através do movimentos das letras, simulava o movimento de um eclipse. Revisitei, também, esse poema em uma peça que fiz para o MAM, para o Clube de Gravura. Fiz duas placas em acrílico com impressões serigráficas do texto para serem movimentadas e que, de algum modo, remete ao primeiro resultado. O Julio era uma cara sensacional e muito ativo. Ele criou uma escola que era muito legal, a Escola Aster, onde tinha excelentes cursos, e muita gente interessante também dando aula lá, entre elas o próprio Décio Pignatari. Julio, na época, estava muito envolvido com a semiótica e com as ideias de Charles Sanders Peirce, que nos apresentava e discutíamos nas suas aulas.

Fred – Essa Bienal é do final dos anos 1980?

Lenora – Foi em 1983.

Fred – Então você tinha acabado de voltar da Itália.

Lenora – Não, conheci o MAG em 1984. Fomos juntos para a Itália em 1990.

Fred – Você já entrou em uma Bienal naquele momento.

Lenora de Barros
Eclipse
1983/2016
impressão jato de tinta sobre papel e
impressão serigráfica sobre placa
de acrílico
inkjet print on paper and screen print on
acrylic plate
29 x 29 cm

Criado originalmente como videotexto
para a 17ª Bienal de São Paulo, e
publicado no livro ONDE SE VÊ, 1983.
Originally produced as a video text for
the 17th São Paulo Biennial and
published in WHERE IT IS SEEN, 1983

Camila – Then the issue of the art market hits you with this first exhibition in Milan. It radically changes the situation for an artist from publishing a text in a magazine and spaces of editorial circulation to producing an object that can be in a gallery, circulate in other media and even be sold. What was that like for you?

Lenora – In Milan, at the Mercato del Sale gallery, it was the first time I had sold any works. Of course, it was very gratifying to begin to realize the possibility of being able to have financial returns from my own creations. But in fact I only entered a more professional situation, say, from the year 2000, when I started working with the Milan Gallery, and I did my first solo show in SP.

The title of the show was “O que que há de novo, de novo pussyquete?” (“What’s new, pussycat?”). In this case, “pussycat”, in fact, was a word-montage, invented by me from the word “raquete”, “q-u-e-t-e”. The works, all of them, used as media, elements of the ping-pong game, and reprised the idea of the “ping-poems”. I also had an installation consisting of chairs built with rear-view mirrors attached, through which people could watch, “retrospectively”, a “music video” of my previous works, with fragmented images, shown at a frantic pace. These chairs also had adapted headphones, through which were heard vocal performances of poetic texts vocalized by me, and which corresponded, each of the sound pieces, to the works shown in the exhibition. The idea was to “translate” poetically and vocally the structure and meaning of each of the pieces. These included, for example, “It’s not in view.” There were four container boxes, with eight hundred white balls inside each of them, on top of a metal structure, and at the bottom of each box, hidden, there was a ping-pong ball that was not seen (the box was closed with a padlock), with the words “It’s”, “not”, “in”, “view” printed on these balls. In this work, the corresponding sound piece said, then, with intervals of silence: “It’s. not. in. view”; and then, “iiiiit’s nooooot iiiiin vieew” seeking, through different ways of enunciating this phrase, to recreate the meaning of the work. Finally, after this exhibition, where I ended up selling several works, I began to feel more secure about the possibility of devoting myself exclusively to my own work.

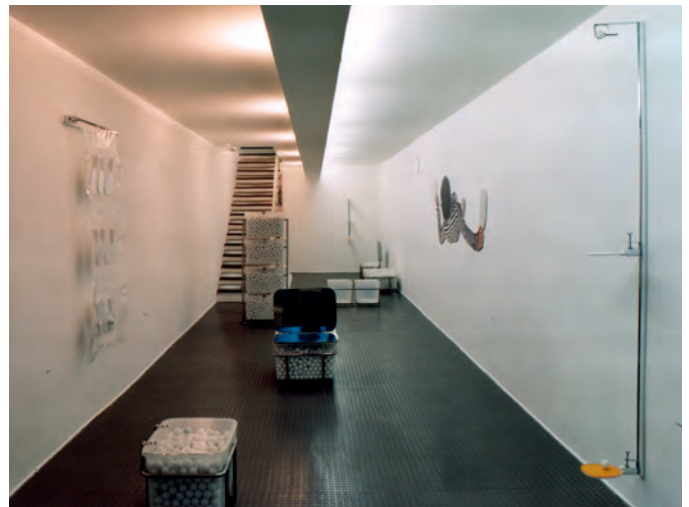
João – Fred asked earlier if you started to develop performances, performance itself, the present artist and such, at the time when a lot was happening at the Lira Paulistana, in São Paulo. And from what you said, I don’t think so. In “Poema”, with the language on the typewriter or in the “Homage to George Segal”, with the toothpaste gradually covering your face, and other works you did at that time which are what is often called photoperformance, a recorded and distributed performance, given to the public, so to speak, in photography. I think you started with stricto sensu performance more or less from the turn of the 1990s to the 2000s, when we also met. Hearing you talk about the works shown at the Milan Gallery, it occurred to me that it’s as if first your performances were in photography, then your voice starts to appear, like a piece, the

Lenora – É, exatamente, nesse grupo.

Fred – A sua trajetória é de uma geração que viu o mercado e as instituições de arte no Brasil crescerem, mesmo com todas as questões políticas da época. Galerias abrindo, carreiras sendo montadas. Como foi essa transição, de alguém que estava naturalmente em um universo de criadores, professores, artistas, pensadores, de repente ter que lidar com uma carreira de artista? Como foi isso? Ou foi natural, não teve nenhum problema?

Lenora – Confesso a você que me toquei dessa situação de galeria, mercado, realmente, em Milão, quando fiz essa primeira individual, porque até aquele momento eu somente participava de várias coletivas aqui, a maioria em instituições públicas. De algum modo, vivi um pouco isso através do meu pai, que era uma pessoa desgarrada da questão do mercado. Ele sempre dizia para a gente que, pessoalmente, tinha optado por não viver de arte, o que era muito difícil. O contexto era outro. Ele foi fazer design mobiliário, na comunidade de trabalho Unilabor, uma atividade que considerava um desdobramento dos princípios da arte concreta, a ideia de expandir e “socializar” a “boa forma”, seus conceitos formais, para objetos de uso no dia a dia. Geraldo começou a trabalhar muito jovem, nos anos 1940, e se aposentou também cedo, como funcionário do Banco do Brasil. Ele dizia que o banco era ótimo porque ele entrava às oito da manhã, saía a uma hora, desligava o botão, ia para o ateliê e tchau. Não pensava mais no assunto. Eu acabei me defrontando com essa questão de mercado bem mais à frente. E, no espaço das revistas alternativas e experimentais naquele momento, era onde eu queria estar. O mercado estava em formação e, confesso, eu nem pensava nesse tema. Eu passo a pensar, por exemplo, questões básicas, como trabalhar com fotografia, estabelecer tiragens, por exemplo, somente a partir dos anos 1990, embora ainda assim de uma forma meio incipiente.

Camila – Então a questão do mercado da arte vem até você com essa primeira exposição em Milão. Muda bastante a situação para um artista



Exposição “O que que há de novo, de novo, Pussyquete?”, na Galeria Millan em 2001.

“What’s New, Pussycat?” Exhibition at Millan Gallery, in 2001.



266

Lenora de Barros
Poema
Poem
1979
impressão jato de tinta sobre papel de algodão
black & white ink jet print on cotton paper
139,7 x 29,8 cm

Publicado em 1981 na revista Zero À Esquerda e em 1983 no primeiro livro da artista, ONDE SE VÊ.
First published in a conceptual box magazine "Zero a Esquerda" in 1981 as off-set poster. Published in 1983 in Lenora de Barros artist book WHERE WE CAN SEE. Photo-installation editioned in 2014.

ao publicar um texto em uma revista e espaços de circulação editorial e produzir um objeto que pode estar em uma galeria, circular em outros meios e até ser vendido. Como ficou isso pra você?

Lenora – Em Milão, na galeria Mercato del Sale, foi a primeira vez que vendi trabalhos. Claro, foi muito gratificante começar a perceber a possibilidade de poder ter retorno financeiro com minhas próprias criações. Mas de fato entro numa situação mais profissional, digamos, a partir de 2000, quando passo a trabalhar com a Galeria Millan e faço a minha primeira individual em SP.

O título da mostra era O Que Que Há de Novo, de Novo Pussyquete? No caso, "pussycat", na verdade, era uma palavra-montagem, inventada por mim a partir da palavra "raquete", "q-u-e-t-e". Os trabalhos, todos, tinham como suporte elementos do jogo de pingue-pongue, e retomavam a ideia dos "ping-poemas". Tinha ainda uma instalação formada de cadeiras construídas com espelhos retrovisores acoplados, através dos quais as pessoas podiam assistir, "retrospectivamente", um "videoclipe" com imagens fragmentadas, num ritmo frenético, de meus trabalhos anteriores. Nessas cadeiras, tinham também headphones adaptados, através dos quais se ouviam performances vocais de textos poéticos vocalizadas por mim, e que correspondiam, cada uma das peças sonoras, às obras exibidas na exposição. A ideia era "traduzir" poética e vocalmente a estrutura e sentido de cada uma das peças. Tinha, por exemplo, "Não está à vista". Eram quatro caixas tipo contêiner, com oitocentas bolinhas brancas dentro de cada uma delas, sobrepostas numa estrutura de metal, e no fundo de cada caixa tinha, escondida, uma bolinha de pingue-pongue que não se via (a caixa era fechada com um cadeado), e com as palavras "não", "está", "à", "vista" impressas nessas bolinhas. Nesse trabalho, a peça sonora correspondente dizia, então, com intervalos de silêncio: "Não. Está. À. Vista"; e a seguir: "Nãããã estááá àààà vista", tentando, através das diferentes entonações ao dizer essa frase, recriar o sentido do trabalho. Enfim, a partir dessa exposição, na qual acabei vendendo várias obras, passo a me sentir mais segura com relação à possibilidade de me dedicar exclusivamente ao meu próprio trabalho.

João – O Fred perguntou antes se você começou a desenvolver performances, performance mesmo, artista presente e tal, na época em que muita coisa aconteceu no Lira Paulistana, em São Paulo. E, pelo que você disse, acho que não. O Poema, com a língua na máquina de escrever, ou o Homenagem a George Segal, com a pasta de dentes cobrindo aos poucos o seu rosto, e outros trabalhos que você fez nessa época são o que se costuma chamar de fotoperformance, uma performance registrada e distribuída, dada a público, digamos assim, em fotografia. Acho que você começa com performance stricto sensu mais ou menos na virada dos anos 1990 para os anos 2000, quando a gente também se conheceu. Ouvindo você falar dos trabalhos mostrados na Galeria Millan, me ocorreu que é como se primeiro as suas performances fossem em foto, depois começa

metonymy of the body, an index, until you arrive fully-formed, Lenora there in front. Until the performance literally becomes embodied.

Lenora – Yes, no doubt. That experience itself that we had together, right, João? From Poemix, it was already announced there.

João – That started in 2002, didn't it?

Lenora – Yes, in 2002. Our first Poemix performance was in Rome, at a festival of poetry and performance.

Lenora – In the Poemix experience that we did we also had the idea for a multimedia show, with projections, poetic performances and a pre-prepared script. We were a group. You, Walter Silveira, Cid Campos and Arnaldo Antunes participated in this first event, in Rome, and in some others whenever possible. During this period we also did many experiences and recordings together, intensely, in Cid's studio, and several live performances. A little later I did my first "solo" performance in 2014 in New York at Pioneer Works.

João – But you didn't do this performance on your own.

Lenora – No, the performance happened with the help of other participants, invited by me. The central idea of this work is to extract, with hammers and nails, hidden sounds from the word SILENCE, and at a later moment, to record, via photography, the image formed, the visual memory of the action. When I refer to Pregação ("Preaching"), I also think of the idea of "performing" live, from within a situation where I don't have, say, total control, and I need to deal more directly, both with the public, and with chance, and the unforeseen. There is no previous rehearsal and each time the element of "surprise" comes into play.

Camila – I am very interested in these performance works. The one you described in New York in 2014, is Preaching, right?

Lenora – Yes, Preaching.

Camila – I also noticed what João said previously: first, the body appears in a fragmented form in the photo-performance works and it is then that the whole Lenora appears.

But changing the focus a little, the verbivocovisual concept of concrete poetry has a central presence in your work that combines, as you said, the image and the word. Often this word is spoken or suggested in performance and other works, as well as Preaching, the Ping-poems and Poetry of nothing, for example. The sound can come through the idea of silence, which appears at various moments, right? How do you deal with this material and simultaneously sonic form of silence?

Lenora – This question of silence, of the 'not-saying saying', the search for its (im)possible senses, comes from my exposure to the ideas of John Cage, whose work I became more intimate with when living with the concrete poets, with Augusto, in particular. The reflection on the word SILENCE and its world of meaning was already present in my exhibition in Milan, for example, in a performance photo where I develop the action of introducing and/or removing each of its letters from my mouth. The images of this action were mounted in sequence, and the photos in negative, recalling the reverse,

a aparecer a sua voz, como um pedaço, a metonímia do corpo, um índice, até você chegar inteira, a Lenora ali na frente. Até que a performance se corporifica literalmente.

Lenora – Sim, sem dúvida. A própria experiência que a gente teve juntos, né, João? Do Poemix, ali já se anunciava.

João – Que começou em 2002, não foi?

Lenora – Sim, em 2002. A nossa primeira apresentação do Poemix foi em Roma, em um festival de poesia e performance.

Lenora – Na experiência do Poemix que a gente fez, também tinha a ideia de um espetáculo multimídia, com projeções, performances poéticas e um roteiro pré-preparado. Éramos um grupo. Você, o Walter Silveira, o Cid Campos e o Arnaldo Antunes participou dessa primeira, em Roma, e em algumas outras quando possível. Durante esse período, também fizemos, intensamente, muitas experiências e gravações juntos no estúdio do Cid, e várias apresentações ao vivo. Um pouco mais para frente, fiz a minha primeira performance "solo", em 2014, em Nova York, no Pioneer Works.

João – Mas essa performance você não fazia sozinha.

Lenora – Sim, a performance acontece com a colaboração de outros participantes, convidados por mim. A ideia central desse trabalho é extrair, com martelos e pregos, sons ocultos da palavra "Silêncio", e, num segundo momento, registrar, via fotografia, a imagem que se forma, a memória visual da ação. Quando me refiro à Pregação, penso também na ideia de "performar" ao vivo, dentro de uma situação em que eu não tenho, digamos, total controle, e preciso lidar mais diretamente, tanto com o público, como com o acaso e com o imprevisto. Não há um ensaio prévio e a cada vez o elemento "surpresa" entra em jogo.

Camila – Fico muito interessada nestes trabalhos de performance. Este que você descreveu, em Nova York em 2014, é Pregação, certo?

Lenora – Sim, a Pregação.

Camila – Também percebi isso que o João falou acima: primeiramente, o corpo aparece de forma fragmentada nos trabalhos de fotoperformance e é em seguida que aparece a Lenora inteira.

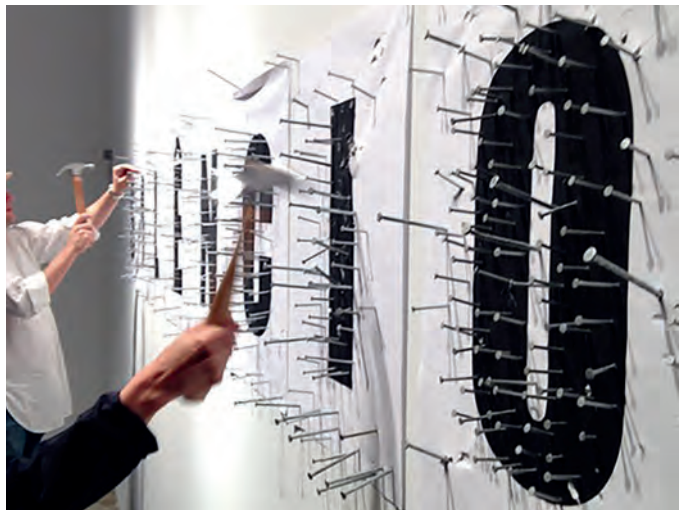
Mas, mudando um pouco a chave, o conceito do verbivocovisual da poesia concreta, tem uma presença central no seu trabalho que combina, como você mesma disse, a imagem e a palavra. Muitas vezes essa palavra é dita ou sugerida na performance e outros trabalhos, além do Pregação, os ping-poemas, o Poesia de nada, por exemplo. O som pode chegar pela ideia do silêncio, que aparece em vários momentos, certo? Como você lida com essa forma material e ao mesmo tempo sonora do silêncio?

Lenora – Essa questão do silêncio, do "não-dizer dizendo", a busca por seus (im)possíveis sentidos, nasce a partir do meu contato com as ideias do John Cage, com cuja obra tomei contato mais próximo na convivência com os poetas concretos, com Augusto, particularmente. A reflexão sobre a palavra "Silêncio" e seu universo de significação já está presente na minha exposição de Milão, por exemplo, numa fotoperformance onde desenvolvo a ação de introduzir e/ou



the hidden meanings of silence. In 2006 I revisited this work and incorporated it into the video Calaboca ("Shut up") and Silêncio ("Silence"), where I hammer several nails behind and through those images of Silence, recorded by Rui Teixeira in Milan. The nails in this video, emerge and are "expelled" from inside my mouth.

I also had an experience in 2009 that was very important to me, which was working as co-curator of the 7th Mercosur Biennale – Grito e Escuta, where I was responsible for creating the schedule of a radio station, which I called Radiovisual. This biennale was generally curated by the Argentine Victoria Noorthoorn and Chilean Camilo Yáñez. Consisting entirely of artists, with the exception of Victoria, the curatorial team included Marina de Caro (Argentina); the assistant curators Roberto Jacoby (Argentina), Artur Lescher (Brazil), Mario Navarro (Chile) and Laura Lima (Brazil) and the editorial curators Erick Beltrán (Mexico) and Bernardo Ortiz (Colombia). It involved many months of research in the universe of sound, sound art, music, and a period of intense experimentation. Among other topics addressed in the Radiovisual project were the aspect of orality, the idea of "the voice without the body", reproduced on the radio. One of the interesting experiences, for example, was, based on the selected texts of artists and poets such as Yoko Ono, Ivana Vollaro, Man Ray, Joan Brossa and João Bandeira himself, who is here, among others, where readings were produced to be used on the radio for the production of vignettes. To perform these readings and capture the vocal performances of the participants, we set up a portable recording studio in the square in front of the Santander Cultural Center of Porto Alegre, and interested members of the public passing by contributed their surprising and fun vocalizations of these "texts", that were actually selected to be read "visually", because none of them presented a readable text in a traditional way. The results of this action were amazing, and many of them were exhibited during the programming



retirar da minha boca cada uma de suas letras. As imagens dessa ação foram montadas em sequência, as fotos em negativo, remetendo ao inverso, aos sentidos ocultos do silêncio. Em 2006, revisito essa obra e a incorporo no vídeo Calaboca e silêncio, em que eu martelo vários pregos por detrás e através daquelas imagens de "Silêncio", registradas pelo Rui Teixeira, em Milão. Os pregos, nesse vídeo, saem, são "expelidos" de dentro da minha boca.

Também tenho uma experiência em 2009 que foi importantíssima pra mim, que foi participar como cocuradora da 7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta, na qual fui responsável pela criação da programação de uma rádio, que chamei de Radiovisual. Essa Bienal teve a curadoria geral da argentina Victoria Noorthoorn e do chileno Camilo Yáñez. Toda formada por artistas, com exceção de Victoria, a equipe curatorial incluía Marina De Caro (Argentina); os curadores adjuntos Roberto Jacoby (Argentina), Artur Lescher (Brasil), Mario Navarro (Chile) e Laura Lima (Brasil); e os curadores editoriais Erick Beltrán (México) e Bernardo Ortiz (Colômbia). Foram muitos meses de pesquisa no universo da sonoridade, da arte sonora, da música, e um período de intensa experimentação. Entre outros temas abordados no projeto da Radiovisual, tínhamos o aspecto da oralidade, a ideia de "voz sem corpo" reproduzida no rádio. Uma das experiências interessantes, por exemplo, foi que, a partir de textos selecionados de artistas e poetas como Yoko Ono, Ivana Vollaro, Man Ray, Joan Brossa, do próprio João Bandeira, que aqui está, entre outros, foram produzidas leituras para serem usadas na rádio para a produção das vinhetas. Para a realização dessas leituras e captação das performances vocais dos participantes, montamos um estúdio portátil de gravação na praça em frente ao Centro Cultural Santander de Porto Alegre, e o público passante interessado fazia suas surpreendentes e divertidas vocalizações desses "textos", na verdade, selecionados para serem lidos "visualmente", pois nenhuma delas apresentava



and based on them we created the radio vignettes.

Returning to Silence, this video from 2006 was created for the show Paralela, which took place at the time of the São Paulo Biennale. For Poemix, João, I remember thinking of developing an action along the lines of Pregação, I think I even mentioned it to you; but that's when we started doing the show more sporadically, and it ended up not happening.

João – I remember the conversation, yes.

Lenora – Well, it didn't happen there, but then later, when I went to New York, I received an invitation from Daniel Rangel, curator of ICCo at the time, to do a performance at Pioneer Works, an exhibition that also included the films of Tunga. I did it later in Rio, New Zealand, Bolivia and São Paulo, at the exhibition I staged through the Paço das Artes, at the Oficina Cultural Oswald de Andrade. The experience of the action being live and dealing with chance, as I said, means that it's different each time it happens. It's curious because the results are always formats that have everything to do with the place where it happens. For example, in New Zealand I did it inside a museum, and this opportunity was inspiring for me – the idea of hammering into the wall of an established museum appealed to me at the time. And there are partners who participate, to whom I speak a little about the work beforehand, about the idea of extracting sound from the word "silence", hammering its letters. There in New Zealand it was really funny: the artists participated, the educational staff, and when the performance happened everyone just hammered each letter right in (laughs). While in Bolivia, at the 1st Biennale of Contemporary Art of La Paz, which also took place in a museum, the performance was scheduled to start at a certain time, but it was time for me to go and prepare, to store my bag in a little room in the museum, and suddenly Marcos, in a panic, came to tell me that some members of the public had already begun to hammer the posters into the wall. When I first did

um texto legível de forma tradicional. O resultado dessa ação foi genial, muitos foram exibidos durante a programação e a partir deles criamos as vinhetas da rádio.

Voltando ao Silêncio, esse vídeo em 2006 foi criado para a mostra Paralela, que acontecia na época da Bienal de São Paulo. Para o Poemix, João, lembro de ter pensado em desenvolver uma ação nos moldes de Pregação, acho que cheguei a comentar com você; mas foi quando começamos a fazer o espetáculo mais esporadicamente, e acabou não rolando.

João – Lembro da conversa, sim.

Lenora – Bom, acabou não acontecendo ali, mas depois, mais para frente, quando fui para Nova York, recebi um convite do Daniel Rangel, curador do ICCo [Instituto de Cultura Contemporânea] na época, para fazer uma performance no Pioneer Works, numa exposição que incluía, também, os filmes do Tunga. Fiz depois no Rio, na Nova Zelândia, na Bolívia e em São Paulo, na exposição que realizei pelo Paço das Artes, na Oficina Cultural Oswald de Andrade. A experiência da ação ser ao vivo e lidar com o acaso, conforme já disse, faz com que cada vez ela aconteça de uma forma diferente. É curioso porque sempre os resultados são formatos que têm tudo a ver com o lugar onde ela acontece. Por exemplo, na Nova Zelândia fiz dentro de um museu, e essa oportunidade foi estimulante para mim – a ideia de martelar a parede de um museu consagrado me atraiu na época. E tem os parceiros que participam, para quem antes falo um pouco do trabalho, da ideia de extrair som da palavra "silêncio", martelar as suas letras. Lá na Nova Zelândia, foi superengraçado, participaram artistas, o pessoal do educativo e, quando aconteceu a performance, todo mundo só martelava dentro, certinho, de cada letra [risos]. Já na Bolívia, na 1ª Bienal de Arte Contemporânea de La Paz, que acontecia também em um museu, a performance estava marcada para começar num certo horário, mas foi o tempo de eu ir me preparar, guardar a minha bolsa numa salinha do museu, e de repente o Mar-

it live, the idea of being "closer" to the audience makes some people feel inspired to participate. I think that the sound of collective hammering becomes appealing and somehow recalls a situation of collective catharsis.

Fred – Lenora, it's very interesting what you say about how your works have an aspect of the open, especially *Pregação*, where you can see differences every time it is performed. Recently you participated in a very important exhibition related to the issue of women in art, "Radical Women". You were even on the cover of the catalog. You described today how you started out in an environment where there were few women. You were young, the environment was quite masculine, even in the sense of the discussion of the stereotypes of the time, and at the same time there was this relationship with Lygia through a very personal perspective on this situation. A work like *Pregação*, nowadays, in certain contexts – a woman who preaches the word "silence" – opens up possible readings about your work within an aesthetic related to what is being done today, works that highlight the issue of the silencing of women. I wanted you to talk about it a little, if the subject of feminism was something that was always in your work, or if you were gradually building a perspective on it. Or if it was something that you felt barred from raising as an issue or if the subject was actually something that appears later, as awareness of the role of being a woman in Brazilian art. How does this affect your work?

Lenora – Look, I think it's more in line with the third observation you made. When I did the *Poem*, on the typewriter, I published it for the first time in a magazine called *Zero à Esquerda*, by Omar Khouri and Paulo Miranda, a box magazine, printed in offset; and at that time, when I showed it to Paulo Leminski, we also spent a lot of time together, it was funny because I felt that he didn't like it much, you know? It was a bit like that. Time went by and I never had this feeling; I knew, I followed the feminist movement, but still, today looking back, I think the feminine issue existed, but it wasn't very aware. I think I started to have a little bit of insight after the exhibition of "Radical Women". Firstly because it made a very big impact when I had contact with those more than 120 Latin

cos, *aflito*, veio me chamar dizendo que algumas pessoas do público já tinham começado a martelar os cartazes na parede. Quando fiz pela primeira vez ao vivo, a ideia de estar "mais perto" da plateia faz com que algumas pessoas se sintam estimuladas a participar. Penso que o som de marteladas conjuntas passa a ser atraente e de algum modo remete a uma situação de catarse coletiva.

Fred – Lenora, é muito interessante o que você fala sobre como os seus trabalhos têm uma característica do aberto, principalmente o *Pregação*, em que consegue ver diferenças em cada vez que ele é realizado. Recentemente você participou de uma exposição muito importante relacionada à questão feminina na arte, a *Radical Women*. Você foi inclusive a capa do catálogo. Você narrou hoje que o seu começo foi em um ambiente de poucas mulheres. Você era jovem, o ambiente era bastante masculino, até no sentido da discussão dos estereótipos da época e, ao mesmo tempo, existia a relação com a Lygia através de um olhar bem pessoal nessa situação. Um trabalho como *Pregação*, hoje em dia, em certos contextos – uma mulher que prega a palavra "silêncio" –, abre leituras possíveis sobre o seu trabalho dentro de uma estética relacionada ao que se faz hoje, obras que apontam a questão do silenciamento das mulheres. Queria que falasse um pouco disso, se o tema do feminismo foi algo que sempre esteve no seu trabalho, ou se aos poucos você foi construindo uma perspectiva sobre isso. Ou então se era algo que se sentia tolida de colocar como questão ou se realmente o tema era algo que aparece depois, como consciência de um papel de ser uma mulher na arte brasileira. Como isso atravessa o seu trabalho?

Lenora – Olha, eu acho que é mais nessa linha dessa terceira observação que você faz. Quando eu fiz o *Poema*, da máquina de escrever, publiquei pela primeira vez em uma revista que chamava *Zero à Esquerda*, do Omar Khouri e do Paulo Miranda, uma revista caixa, impressa em offset; e, naquele momento, quando mostrei para o Paulo Leminski, a gente também convivia bastante, foi engraçado que eu senti que ele não tinha gostado muito, sabe? Fiquei meio assim e tal. O tempo foi passando e nunca tive essa percepção; sabia, acompanhava o movimento feminista, mas ainda assim, hoje, olhando para atrás, acho que existia a questão feminina, mas muito sem consciência. Acho que comecei a ter um pouco a percepção muito a partir da própria exposição das *Mulheres Radicais*. Primeiro porque foi um impacto muito grande quando tive contato com aquelas mais de 120 artistas latino-americanas que mais ou menos no mesmo período estavam fazendo do corpo um suporte importante do trabalho; vivendo situações muito semelhantes, ditaduras e outros enfrentamentos. Da turma, eu sou até uma das mais novas, mas ainda assim coincide, mesmo ali no final dos anos 1960 e início de 1970, eu já estava ligada. Para mim, foi realmente ter essa percepção que de algum modo eu estava em uma sintonia, em uma barca que nem sabia, exatamente, que estava, e acho que essa percepção de algum modo outras artistas também tiveram. Mas o feminismo como militância nunca



270

Lenora de Barros
Radiovisual
2009
Trabalho comissionado para a 7ª Bienal do
Mercosul, Porto Alegre.
Piece commissioned by the 7th Mercosur
Biennial, Porto Alegre.

American artists who more or less at the same time were making the body an important medium in their work; experiencing very similar situations, dictatorships and other conflicts. I was one of the youngest people in my class, but it still jibes, even there in the late 1960s and early 1970s, I was already aware. For me it was really having this perception that somehow I was in synch, on a boat that I didn't even know exactly what it was, and I think that other artists also somehow had this perception. But I was never a militant feminist. Nowadays I feel more feminist than before, at least more consciously.

Fred – But it's really great that your work today, for a new generation, can be read in this way, without your even having produced it as such.

Lenora – Yes, exactly. I think somehow I was working it out. I went there, as I said, to cite Decio's line. My own experience of the column from 1993 to 1996, at the *Jornal da Tarde*... there it's very clear, but I didn't understand it with great clarity at the time. It's very clear, so much so that it became an exhibition, "Umas e outras", ("One another") with a video, which I made with David Pacheco, with a selection of readings only of my poetic texts in dialogue with women artists, Annette Messenger, Lygia Clark, Cindy Sherman, Sophie Calle and Yoko Ono, among others. The series of posters of *Procuvo-me* ("Looking for myself"), for example, sometimes, I think, it's a work I cannot imagine being created from a male universe and point of view.

Camila – It's interesting what you said about the point of view, because I identify a lot with your work due to the female/feminist issue. I discovered your work fifteen or twenty years ago. *Procuvo-me* I think was the first thing I saw and for sure it can be read based on a timeline of the work of women who were concerned with self-expression, with the female image and body. For example, from Orlan to Regina Vater.

Lenora – Indeed, Orlan was one of the artists I discovered at the time of the column. The Regina I got to know in the mid-1970s was introduced to me by Décio Pignatari at my birthday party. It was there that I began to take an interest in her work.

Camila – I agree with Fred. It's really great that Lenora is also relaxed about her work being rediscovered by other generations and that it's possible to locate it within a curatorial reading like that of "Radical Women", which makes a very clear feminist statement. Even though the work is not about this (feminist) issue theoretically, but it resists the passage of time and allows itself to be reinterpreted, doesn't it? So it can acquire new readings and continue to be open to other interpretations.

Lenora – Yes, what Fred said about *Pregação*, I must confess I never thought it could go there.

João – Yes, it's a basis, a trigger for the work in feminist terms; even if it was not conceived as such from the beginning, it was certainly already there. If only as a consequence of the time. As you said, in the late 1960s and 70s, feminism exploded here too. And, of course,

tive. Hoje em dia me sinto mais feminista que antes, pelo menos de uma forma mais consciente.

Fred – *Mas é muito legal que o seu trabalho hoje, para uma nova geração, possa ser lido nessa chave, mesmo sem você ter elaborado ele desse jeito.*

Lenora – *Sim, de fato. Acho que de algum modo estava elaborando, passei por aí, como falei, citando a frase do Décio. A minha própria experiência da coluna de 1993 a 1996, no *Jornal da Tarde*... Ali é bem óbvio, mas eu não percebia com toda a clareza, na época. É bem nítida, tanto é que virou uma exposição, *Umas e Outras*, com um vídeo, que fiz com David Pacheco, com uma seleção de leituras só de meus textos poéticos em diálogo com artistas mulheres, Annette Messenger, Lygia Clark, Cindy Sherman, Sophie Calle, Yoko Ono, entre outras. A série de cartazes de *Procuvo-me*, por exemplo, às vezes, penso que é um trabalho que não consigo imaginar como criado a partir de um universo e de um ponto de vista masculino.*

Camila – *Interessante isso que você trouxe sobre o ponto de vista, porque eu me identifico muito com seu trabalho também por causa da questão feminina/feminista. Conheci o seu trabalho há quinze ou vinte anos, o *Procuvo-me* acho que foi o primeiro que vi e com certeza ele pode ser lido a partir de uma linha do tempo dentro da produção de mulheres que estavam preocupadas com a autoexpressão, com a imagem e o corpo femininos. Por exemplo, desde Orlan passando pela Regina Vater.*

Lenora – *Aliás, Orlan foi uma das artistas que descobri também na época da coluna. A Regina eu conheci em meados dos anos 1970, me foi apresentada pelo Décio Pignatari, numa festa minha, de aniversário. Já, ali, comecei a me interessar pelo trabalho dela.*

Camila – *Concordo com o Fred. Muito legal que Lenora também esteja tranquila com o resgate do seu trabalho por outras gerações e que seja possível colocá-lo dentro de uma leitura curatorial como a de *Mulheres Radicais*, que tem um statement bem claro e feminista. Ainda que o trabalho não seja sobre esta questão (feminista) teoricamente, mas ele sobrevive ao tempo e permite se reinterpretar, não é? Assim, ele pode ganhar novas leituras e continuar sendo aberto por outros olhares.*

Lenora – *Sim, o que disse o Fred, sobre a *Pregação*, confesso que nunca tinha pensado que poderia passar por aí.*

João – *Pois é, uma base, um disparador do trabalho em termos feministas, mesmo que não tenha sido calculado assim desde o início, com certeza já estava lá. Até por uma questão de época. Como você disse, no final dos anos 1960 e nos 1970, o feminismo explode também por aqui. E, com certeza, de alguma maneira você estava ligada nisso. Totalmente alheia é que não estava... É aquela frase do Décio que você mencionou.*

Lenora – *Sim, claro.*

João – *Enfim, para chegar no ponto, que é a noção ou a exploração do corpo. Eu tinha pensado em falar aqui principalmente sobre dois trabalhos seus. Um deles são as suas colunas semanais no *Jornal**



somehow you were connected to that. You certainly weren't totally disconnected from it... It's that phrase of Décio that you mentioned.

Lenora – Yes, of course.

João – Finally, to get to the point, which is the idea or exploration of the body. I had thought about talking here mainly about two of your works. One of these is your weekly columns in the *Jornal da Tarde*, which I understand as a work, even before they were collected in the current publication. I previously mentioned that even before I met you, the first thing of yours I saw was these columns. I used to read the *Jornal da Tarde*, the first newspaper I started buying for myself, that was different to the one my father read. I would feel a certain pride going to the newspaper stand and buying "my" newspaper, which was graphically much more modern than the *Estadão* and even the *Folha de S. Paulo*. Your column came out on Saturdays, didn't it?

Lenora – Yes, every Saturday from 1993 to June 1996.

João – I used to go and buy it with great excitement, "let's see what's in Lenora de Barros's column this Saturday". To this day I have (you know) several of them cut out and preserved. I was going over the selection of these columns, "Umas", which you recently collected into a kind of book and I realized that, at least in this selection, the body appears all the time, especially yours. And thinking about graphic design and trying to tie it in with things that have already been addressed in our conversation: there was a time when you worked at the *Folha de S. Paulo*, and then at Editora Abril too, right?

Lenora – There was a time when I worked as the art director at Editora Abril. At the magazine, *Placar*, a sports magazine (laughter). That's when it was undergoing a major graphic and editorial makeover,

da Tarde, que entendo como um trabalho, antes ainda de serem reunidas na publicação atual. Já contei que antes de conhecer você, a primeira coisa sua que vi foram essas colunas. Eu lia o *Jornal da Tarde*, o primeiro jornal que comecei a comprar para mim, diferente daquele que meu pai lia. Tinha um certo orgulho de ir na banca e comprar o "meu" jornal, que era graficamente bem mais moderno do que o *Estadão* e até do que a *Folha de S. Paulo*. A sua coluna saía aos sábados, não é?

Lenora – Sim, todos os sábados, de 1993 a junho de 1996.

João – Eu ia lá comprar com a maior vontade, "deixa eu ver o que tem na coluna da Lenora de Barros neste sábado". Até hoje tenho (você sabe) várias delas recortadas e guardadas. Eu estava repassando a seleção dessas colunas, "Umas", que você reuniu recentemente numa espécie de livro e percebi que, pelo menos nessa seleção, o corpo aparece o tempo todo, sobretudo o seu mesmo. E pensando em design gráfico e tentando amarrar com coisas que já foram tratadas na nossa conversa: teve a época que você trabalhou na *Folha de S. Paulo* e depois na Editora Abril também, não é?

Lenora – Teve um período que trabalhei como diretora de arte na Editora Abril. Na revista *Placar*, de esporte [risos]. Foi quando ela teve uma grande reforma gráfica e editorial, e Juca Kfoury me convidou para implantar o novo projeto gráfico, com a equipe do designer americano Roger Black.

João – Não era pouca coisa [risos].

Lenora – Eu confesso que não sou muito de futebol [risos]. E por isso fui convidada, por não estar tão envolvida com o assunto...

Pelo menos foi esse um dos argumentos que Juca usou para me convencer a aceitar.

João – Então, estou pensando nessa experiência, quando você se dedicou ao design gráfico ou à direção de arte, não ao trabalho específico em artes visuais, mostrado em galeria etc. Ou mesmo antes, no seu livro de poemas visuais, *Onde se vê*. Como você disse, alguns partiram do videotexto para chegar à página impressa. É a experiência de um raciocínio de artes gráficas, a reprodução e a circulação da coisa impressa, articulando a palavra como imagem. Se a gente pensar no seu trabalho com performance, e voltando às colunas no *Jornal da Tarde*, percebo que já existe nelas uma espécie de balanço entre o que é o corpo mesmo, corpo como presença, performance – ainda que em forma de registro –, presença no tempo, que acontece e rapidamente desaparece, um balanço entre isto e o que tende mais para o signo, que circula no impresso, no jornal, no livro, no *Procuo-me em formato de cartazes*. Mesmo as fotoperformances, que registram o corpo em ação, mas não são propriamente o corpo vivo. Como já falamos, este só vai aparecer de fato no seu trabalho um pouco depois, lá por meados dos anos 1990, e sobretudo a partir dos anos 2000. Tenho a impressão de que você lida o tempo todo com essas duas instâncias: uma delas é você atuando nos seus próprios trabalhos, sua presença, fazendo aqui e agora; a outra é mexer com as imagens e as palavras, com a

and Juca Kfoury invited me to implement the new graphic design, with the team of the American designer Roger Black.

João – That was no small thing (laughter).

Lenora – I must confess I am not a great football fan (laughs). And that's why I was invited, because I wasn't involved in the subject... at least that was one of the arguments Juca used to convince me to accept the job.

João – So I'm thinking about this experience, when you devoted yourself to graphic design or art direction, not to specific work in the visual arts, shown in galleries, etc. Or even before, in your book of visual poems, "Onde se Vê". As you said, some of them came out of the videotext and ended up on the printed page. It is the experience of a graphic arts rationale, the reproduction and circulation of the printed thing, articulating the word as an image. If we think about your work in performance, and going back to the columns in the *Jornal da Tarde*, I notice that there already exists in them a kind of balance between what the body itself is, the body as presence, performance – albeit in the form of record – the presence in time, which happens and quickly disappears, a balance between this and what tends more toward the sign, which circulates in print, in newspapers, and books, in "Procu-ro-me" in poster format. Even the photoperformances, which record the body in action but are not exactly the living body. As we have said, this will only actually appear in your work a little later, around the mid-1990s, and especially from the 2000s. I have the impression that you are always working with these two instances: one of them is you acting on your own work, present, doing it here and now; the other is working with images and words, with language. The recording image – although transformed and edited – and the writing almost always refer to another thing that, in principle, is not there. Even with the "verbivocovisual" exploration, in the end, language is a sign. In the columns, and always in your work, everything lies between the image and the word. And increasingly, this happens in a complex manner, because your body, you yourself, appear definitively in the "work place". Even before, in the columns, this was already a subject, a big subject, perhaps the main one.

Lenora – Sometimes I look and see that it was, yes, an almost obsessive theme, and that it repeats, it recurs, it acquires new meanings in other columns.

João – In one of the columns selected for this recent publication, there's a phrase like this: "Walk barefoot over this column." I thought the two things would merge again. Or rather, not again, but merge for the first time (laughter).

Fred – How beautiful, "Walk barefoot over this column."

João – It's all there. It's a column, it was in the paper. All written, photographed, all about signs. But then it's as if the artist had said, "now you do it," "walk barefoot over this column." It invites the reader to tread on it, on the column. And it has other options, other photos and themes, like "painting to be trodden on". So, I wanted to ask if you think it has to do with this, whether it is or was a



linguagem. A imagem de registro – ainda que transformada, editada – e o escrito quase sempre se referem a uma outra coisa que, em princípio, não está ali. Mesmo com a exploração "verbivocovisual", no fim, a linguagem é signo. Nas colunas, e desde sempre no seu trabalho, tudo está entre a imagem e a palavra. E, cada vez mais, isso acontece de uma forma complexa, porque o seu corpo, você mesma chegou de uma vez por todas na "cena do trabalho". Mesmo antes, nas colunas, isso já era um assunto, um grande assunto, talvez o principal.

Lenora – Às vezes eu olho e vejo que era, sim, um tema quase obsessivo, e que se repete, se reitera, vai crescendo em significações em outras colunas.

João – Numa das colunas selecionadas para essa publicação recente, tem uma frase assim: "Ande descalço sobre essa coluna." Achei que aí as duas coisas confluem de novo. Ou melhor, de novo não, confluem de uma vez [risos].

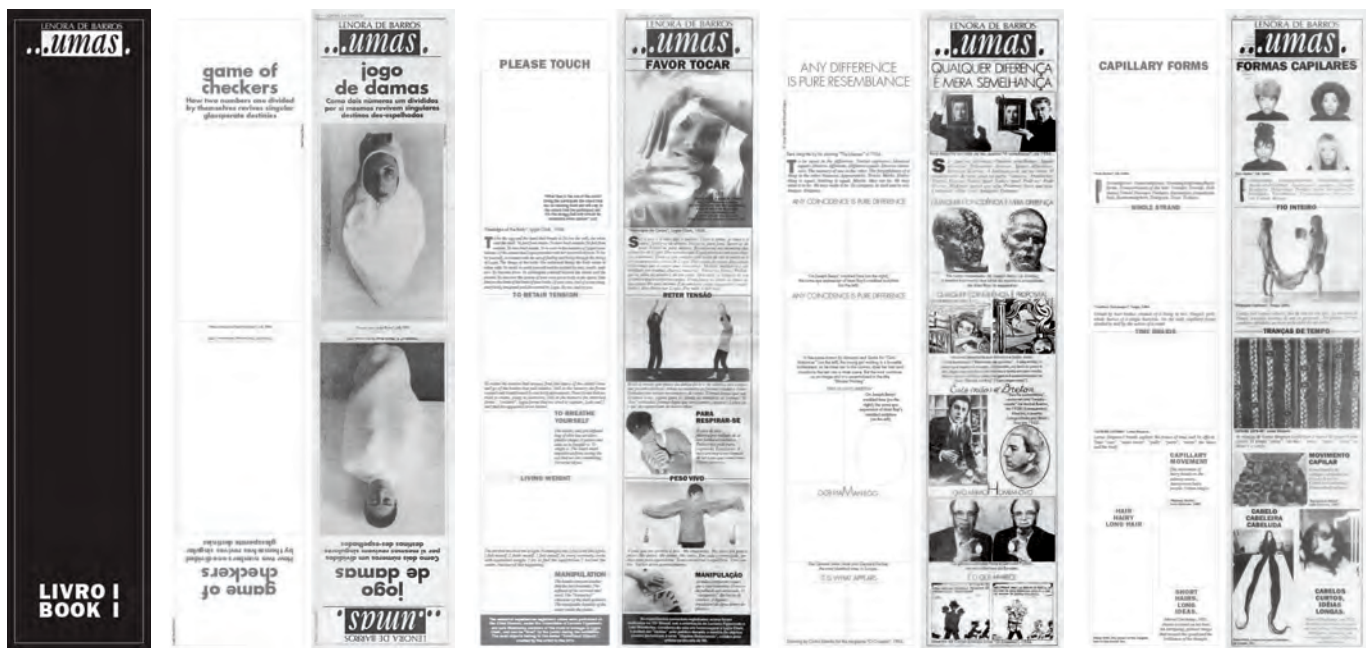
Fred – Que coisa linda, "Ande descalço sobre essa coluna".

João – Está tudo lá. É coluna, saiu no jornal. Tudo escrito, fotografado, tudo signo. Mas aí é como se a artista dissesse: "agora faz você", "ande descalço sobre essa coluna". Convida o usuário do jornal a pisar nele, na coluna. E tem outras opções, outras fotos e temas, tipo "pintura para ser pisada". Bom, queria perguntar se você acha que tem a ver, se é ou foi uma questão essa espécie de visão ou balanço necessário entre o estar e o não estar.

Lenora – Pensando aqui na verdade pela primeira vez em tudo isso. Acho que nessas colunas, realmente, o foco na questão corpo e a reflexão

Procu-ro-me
Wanted by myself
2001
impressão jato de tinta sobre papel de algodão
inkjet print on cotton paper
86 x 73 cm

Poema-cartaz concebido em 2001 por ocasião do ataque às Torres Gêmeas, publicado no caderno *Mais! da Folha* de S. Paulo, no mesmo ano
Poster-poem created in 2001 on the occasion of the attack on the Twin Towers, published in the *Mais! supplement* of the *Folha de S. Paulo* newspaper, in the same year



question, this kind of vision or balance necessary between being and not being.

Lenora – Thinking here actually for the first time about all of this. I think that in these columns, really, the focus on the body issue and the reflection on what the body is, what it is to have a body and how to use the body was the general recurring theme. Not "my body", necessarily, but the way of dealing with this "medium" by others and other artists. On the other hand, too, one thing I realized one day, talking to Priscilla Arantes for the exhibition "Issoéossodisso", is that many people saw my work as if I "used" the notion of the whole body in the actions and narratives I create. Then I had a feeling that it wasn't yet clear to me that in most of my photos and video performances, the body in action is a space "from the waist up", almost an American plane, which also explores facial expressions, as in *Fogo no Olho* ("Fire in the Eye"), or in *Mim quer sair de si* ("I want to get out of myself"). The body-face, face-body, in a more metonymic relationship. There are few works where I appear full-length. The video *Issoéossodisso*, where I'm dismembering a skeleton, deals with the question of the body; my whole body appears there, the focus of the action, is, in fact, the handling of another body-skeleton. After other pieces, the hand is also an element present and acting. Looking back again, I think this is what you were talking about, especially in the columns. I'm actually realizing this more, today in this conversation. Camila spoke about the voice. This similarly disembodied voice, which was an expression that I developed at the time of the radio. I was very interested in the idea of the radio, which are voices that we hear, and we imagine the bodies that own these voices. I think these connections are gradually becoming clearer and here, today, you are giving me a lot of feedback about this.

sobre o que é corpo, o que é ter corpo e como usar o corpo eram o tema geral recorrente. Não "o meu corpo", necessariamente, mas a forma de lidar com esse "suporte" por outras e outros artistas. Por outro lado, também, uma coisa que um dia eu percebi, conversando com a Priscilla Arantes para a exposição *Issoéossodisso*, é que muita gente via o meu trabalho como se eu "usasse" a noção de corpo inteiro nas ações e narrativas que desenvolvo. Aí eu tive uma percepção que eu não tinha, ainda clara, de que, na maioria das minhas fotos e videoperformances, o corpo em ação é um espaço "da cintura para cima", quase uma plano americano, e também explorando expressões faciais, como em *Fogo no olho*, ou em *Mim quer sair de si*. O corpo-cara, a cara-corpo, numa relação mais metonímica. São poucos trabalhos onde apareço de corpo inteiro. O vídeo *Issoéossodisso*, no qual vou desmembrando um esqueleto, passa pela questão do corpo, estou de corpo inteiro ali, o foco da ação é, na verdade, o manuseio de um outro corpo-esqueleto. Depois outros pedaços, a mão também é um elemento presente atuando. Olhando para trás, novamente, acho que é isso o que você falou, principalmente nas colunas. Na verdade, estou percebendo melhor tudo isso, e hoje nessa conversa. A Camila falou da voz. Essa voz também sem corpo, que foi uma expressão que amadureci na época da rádio. Eu ficava muito instigada com a ideia de rádio, que são vozes que ouvimos e imaginamos os corpos proprietários dessas vozes. Acho que gradativamente essas conexões vão ficando mais claras e hoje, aqui, vocês estão me dando vários feedbacks nesse sentido.

Camila – Na Mostra 3M de Arte de 2020, *Lugar Comum: Travessias e Coletividades na Cidade*, da qual fiz a curadoria, Lenora, como artista convidada, produziu a obra *O QUE OUVE*. O trabalho foi comissão-

Livro ...Umas, da Família Editions, por Maria Lago. As colunas foram originalmente publicadas no *Jornal da Tarde*, entre 1993 e 1996. ...Umas, by Maria Lago, published by Família Editions. Book of columns originally published in *Jornal da Tarde*, between 1993 and 1996.

Camila – At the 3M Art Exhibition 2020, “Lugar Comum: travessias e coletividades na cidade” (“Common Place: crossings and collectivities in the city”) which I curated, Lenora, as a guest artist, produced the work O QUE OUVI (“WHAT HEARS”). The work was commissioned in 2019 and its conception, thus, took place before and during the pandemic. From the start we were thinking about a sound piece for the open space and Lenora produced an installation based on a vocal performance, using as a starting point the poetry of John Cage. For the exhibition, which was shaped by the idea of collectivity and coexistence, the work took place on a kind of walkway where listening was connected to the view of the landscape. In this landscape, one of the elements was a drone that spoke (laughs). Can you tell me a little bit about this process of working with the drone? And how the relationship of the voice intersects with the experience of the collective?

Lenora – Camila and I talked a lot at the time about this idea of the drone, which is an element that carries these ideas of surveillance, of something invasive; it’s a device used in wars and social control, in most cases. The “negative” charge that the drone carried —it carried, I hope, because in O QUE OUVI I was precisely trying to denude this association from the “evil” object. One thing I immediately thought was that the drone could not be in the park filming people; the recording of an image is much more invasive than the idea of a sound in that situation. Then we built a contraption, which carried a speaker, but the visual thing was dissolved. You saw the drone as a sonorous little being, a personage passing by, performing, with a more playful character. At the same time it emitted a message, a phrase by Cage, that has followed me around for many years, and which is almost a daily mantra for me: “The world becomes a function of the place where we fix our attention. This process is addictive and energetic.” The central idea of the work was to bring the person into the present moment, to listen, to invite them both to pass through the poetic installation, and to see/hear the phrase emitted by the drone. I, here, summarize the text emitted in my vocal performances, through the 5 speakers installed in the park, and which also included a landing platform for the drone: what you hear is now, yesterday is now, today, tomorrow, is now. Act Now. This last sentence was a discovery of Cid Campos, who did the sound treatment for the piece, where he sonically reversed the word NOW vocalized by me. This discovery ended up adding to and reinforcing the general meaning of the piece.

Fred – The last question I wanted to ask, despite the fact that we’ve talked about everything, concretism, Cage, Bahia, Italy, etc., feminism, performance, the body; something that has always run through your work and certainly something connected to you, is humor. I wanted you to talk a little bit about your relationship to humor in your work. Is this something you do as a strategy or does it come naturally from your personality? How do you regard humor in your work?

nado em 2019 e sua concepção aconteceu, portanto, antes e durante a pandemia. Desde o início, pensamos em uma peça sonora para o espaço aberto e Lenora produziu uma instalação a partir de uma performance vocal, tendo como ponto de partida a poesia de John Cage. Para a exposição que tinha como orientação a ideia de coletividade e de convivência, o trabalho acontecia numa espécie de passeio em que a escuta era conectada à visão da paisagem. Nesta paisagem, um dos elementos era um drone que falava [risos]. Você pode contar um pouquinho desse processo de trabalhar com o drone? E como se dá a relação da voz com a experiência do coletivo?

Lenora – Eu e Camila conversamos muito na época sobre essa ideia do drone, que é um elemento que carrega essas noções de vigilância, de algo invasivo, é um aparelho usado em guerras e controles sociais, na maioria dos casos. A carga “negativa” que carregava o drone — carregava, espero, porque em O QUE OUVI tentei justamente desvirtuar esse sentido de um objeto “do mal”. Uma coisa que pensei de imediato era que o drone não poderia estar no parque filmando as pessoas, o registro de imagem é muito mais invasivo do que a proposta de um som, naquela situação. Daí a gente construiu uma traquitana, onde ele carregava uma caixa de som, mas a coisa visual ficava dissolvida. Você via o drone como um “serzinho” sonoro, um personagem passando, se apresentando, com um caráter mais lúdico. Ao mesmo tempo ele emitia uma mensagem, uma frase do Cage, que me acompanha há muitos anos, quase um mantra diário pra mim: “O mundo se transforma em função do lugar onde fixamos nossa atenção. Esse processo é aditivo e energético.” A ideia central do trabalho era trazer a pessoa para o momento presente, para a escuta, convidá-la tanto para percorrer a instalação poética, como ver/ouvir a frase emitida pelo drone. Resumo, aqui, o texto emitido pelas minhas performances vocais, através das cinco caixas de som instaladas no parque, e que incluía também uma plataforma de pouso para o drone: o que ouve é já, ontem é já, hoje, amanhã, é já. Aja já. Essa última frase foi um achado do Cid Campos, que fez o tratamento sonoro da peça, quando inverteu, sonoramente, a palavra “já” vocalizada por mim. Esse achado acabou agregando e reforçando o sentido geral da peça.

Fred – A última pergunta que queria colocar, apesar de a gente ter falado de tudo, concreto, Cage, Bahia, Itália etc. e tal, feminismo, performance, corpo; algo que atravessa seu trabalho sempre e certamente algo ligado a você, é o humor. Queria que falasse um pouco da sua relação com o humor no seu trabalho. É algo que você faz como estratégia ou vem naturalmente da sua personalidade? Como você encara o humor no seu trabalho?

Lenora – Acho que vem mais da minha personalidade mesmo [risos]. Eu gosto, eu sou meio gaiata, sabe? Sempre gostei de explorar expressões, caretas, e às vezes fico me divertindo sozinha no espelho, fazendo graça para mim mesma, principalmente nessa época de pandemia.



276

Lenora de Barros
Mim Quer Sair de Si
I want to get out of myself
1993
impressão jato de tinta sobre papel de
algodão
inkjet print on cotton paper
153,9 x 33 cm | 36 x 29 cm (each)

Raul – Lembra um pouco os Beatles, não é? O humor dos Beatles?

Lenora – Sim!

João – O outro trabalho sobre o qual pensei em conversarmos é o vídeo *Alvos*, a partir do seguinte: tem uma agressividade ou uma violência sugerida nos seus trabalhos, desde muito tempo. De modo geral, ele é lido como minimal, limpo, construtivo. O que em boa parte faz sentido, inclusive considerando o que você ressaltou antes sobre a sua formação e as convivências. No entanto, ao lado disso, muitas vezes ele é atravessado por uma certa agressividade. Desde, pelo menos, o Poema – agressividade meio erótica, no caso –, na máquina que pega a língua; em Homenagem a George Segal, esse corpo que desaparece, que apaga a si mesmo; no Calaboca e em Silêncio, a faca e os pregos que saem da garganta para fora. Ou no *Retalhação*, que tem uma história interna. A Lenora foi convidada pelo Lorenzo Mammì e por mim para desenvolver um trabalho para a fachada do Centro Maria Antonia. Seria o primeiro de uma série naquela área do edifício, um espaço a mais de exposição. Ela decidiu fazer uma das versões do *Procu-ro-me*, em grandes painéis dos dois lados da entrada. Mas, a certa altura, atacaram o trabalho de madrugada, foi todo pichado, uma coisa calculada, mandaram uma carta dizendo por que isso havia sido feito etc. Tempos depois, resolvemos convidar a Lenora novamente, dessa vez para expor numa das salas, dentro da programação regular de exposições do Maria Antonia. E ela trouxe o *Retalhação*, mostrando partes recortadas e remontadas do material que tinha sido pichado na fachada, o “retrabalho” feito a partir daquele que foi agredido. Nesse contexto, era uma espécie de tapa de volta, de troco.

Lenora – Uma espécie de “vingança” visual...

João – Pensei nisso quando revi o vídeo *Alvos*. Porque, se existe esse veio de agressividade no seu trabalho – mesmo se contida, o que dá ainda mais força –, no vídeo ela vem mais à tona. Afinal de contas, o ambiente é uma escola de tiro e tem aquele momento-chave, quando você mesma está com o rosto encaixado por trás da máscara, aí tem um corte e acontece o tiro na figura da má-



Lenora de Barros
Fogo no Olho
Fire in the eye
1994
impressão jato de tinta sobre papel de
algodão
inkjet print on cotton paper

Lenora – I think it really comes more from my personality (laughs). I like it, I'm a bit mischievous, you know? I've always enjoyed exploring expressions and funny faces, and sometimes I have fun alone in front of the mirror making fun of myself, especially during this pandemic.

Raul – It's similar to the Beatles, isn't it? The humor of the Beatles?

Lenora – Yes!

João – The other work I thought about discussing is the video

"Alvos" ("Targets"), based on the following: there has been an aggressiveness or violence suggested in your work, for a long time. In general, it is read as minimal, clean, constructive. Which in large part makes sense, considering what you stressed before about your training and coexistence. However, in addition to this, it is often permeated by a certain aggressiveness. Since, at least, the "Poem" – an erotic aggressiveness, in this case – in the machine that picks up the tongue; in "Homage to George Segal", this body that disappears, which erases itself; in "Calaboca" and "Silêncio", the knife and nails that come out of the throat. Or in "Retalhação" ("Shredding"), which has an internal history. Lenora was invited by Lorenzo Mammì and me to develop a work for the façade of the Maria Antonia Center. It was to be the first in a series in that area of the building, an extra exhibition space. She decided to do one of the versions of "Procuo-me", on large panels on both sides of the entrance. But at some point, they attacked the work at dawn, it was all chopped up, a calculated action; they sent a letter saying why it had been done etc. Later, we decided to invite Lenora again, this time to exhibit in one of the rooms, within the regular schedule of exhibitions of Maria Antonia. And she brought "Retalhação", showing the cut up and reassembled parts of the material that had been vandalized on the façade, the "rework" done on the damaged material. In that context, it was kind of a counter punch, a retaliation.

Lenora – A kind of visual "revenge"...

João – I thought about this when I reviewed the video "Alvos". Because if this vein of aggressivity exists in your work - even if it's contained, which gives it even more strength - in the video it comes more to the fore. After all, the environment is a shooting school and it has that key moment, when you yourself have your face inserted in the mask, there is a cut and the shot happens in the figure of the target-mask. It is a violence that suddenly becomes explicit. There is also a sequence in which other masks hanging from wires descend and rise, and we wonder whether they will be shot too.

Lenora – It's a dance, isn't it? A kind of desperate, tense dance.

João – Yes, and if they were hit it would be obvious. Precisely because they're not, the threat extends over time. This gives even more strength to the latent violence. Well, the work was recorded in 2017, not long after the coup that removed Dilma Rousseff. So it was the start of the Temer administration, when we thought things were getting weird, but of course we didn't imagine where we would end up two and a half years later. As if reality

cara-alvo. É uma violência que se explicita, de uma vez por todas. Tem ainda uma sequência em que outras máscaras penduradas em fios ficam indo até o fundo e voltando, e a gente fica na dúvida se vão ser alvejadas também.

Lenora – É uma dança, né? Uma dança meio desesperada e tensa.

João – É, e se elas fossem atingidas seria óbvio. Justamente porque não são, a ameaça se estende no tempo. Isso dá ainda mais força para a violência latente. Bom, o trabalho foi gravado em 2017, não muito tempo depois do golpe que depôs a Dilma Rousseff. Então é o começo do governo Temer, quando a gente achou que a coisa estava ficando estranha, mas é claro que não se imaginava aonde chegaríamos de dois anos e meio para cá. Como se a realidade tivesse encontrado o trabalho, ao contrário daquele negócio de dizer que a arte imita a vida. Nos seus próprios termos, o trabalho tem alguma coisa de premonitório, eu acho, da violência explícita ou latente, e em várias dimensões, com a qual nós passamos a lidar diariamente. Quando o vídeo foi mostrado pela primeira vez, na exposição da Galeria Millan, ele era a última coisa no percurso, não? Antes estavam aquelas espécies de luvas de cerâmica, estranhas, meio grosseiras, e o chão cada vez mais cheio dos cacos das letras de cerâmica também, quanto mais as pessoas iam circulando e pisando.

Até que ponto o trabalho tem a ver com a situação em que nós estamos mundialmente metidos? Como você lida com isso sendo artista?

Lenora – Acho que esse vídeo é um trabalho que de algum modo a realidade foi empurrando. Foi fazendo ele crescer. Eu me lembro até que teve um dia, justamente quando eu estava trabalhando no roteiro do vídeo, e estavam rolando umas mensagens divulgadas via grupos de WhatsApp, gravadas no local onde acontecia o tiroteio, e se ouviam gritos, troca de tiros, e o desespero da população, enfim; um episódio triste, de muita violência.



Lenora de Barros
O QUE OUVI
WHAT HEARS
2020/2021
instalação sonora e performance vocal
sound installation and vocal performance

edição e tratamento sonoro | editing and
sound treatment: Cid Campos
produção executiva | executive producer:
Gustavo Machado
produção | producer: Giovanna Langone
produção artística | artistic producer:
Luiz Henrique Pinto
curadoria | curator: Camila Bechelany

had discovered the work, in contrast to that tendency to say that art imitates life. On its own terms, the work has something premonitory, I think, of explicit or latent violence, and in various dimensions, which we have come to deal with on a daily basis. When the video was first shown at the Milan gallery exhibition, it was the last thing on the itinerary, wasn't it? Before it there were those kinds of strange, sort of coarse ceramic gloves, and the floor was increasingly covered with the shards of ceramic letters too, the more people were circulating and stepping on it.

How much does the work have to do with the situation in which we are living globally? How do you deal with this as an artist?

Lenora – I think this video is a work that reality has somehow been pushing. It was causing it to grow. I remember that there was a day, right when I was working on the script of the video, and some messages released via WhatsApp groups were unspooling, recorded at the place where the shooting took place, and you could hear screams, gunfire, and the despair of the people; a sad episode, and really violent.

Raul – The slaughter of Jacarezinho.

Lenora – No, it was before that. I remember I was very upset and affected. For about six or seven years ago, I had the image of this target stored within me, which I had found on the Internet at one time. What caught my attention about this image was that the fatal, deadly point located in the region of the mouth, a point for emitting speech and language. Considering the whole history of my work focused on the mouth, the tongue as a metaphor of language etc. I printed this image, imagining that one day I would create a work with it. Then I carried it about for years, the image lived with me, I carried it here and there. These crazy conversations started on Facebook, the absurd lack of communication that social networks have brought to the fore. The idea of language and the possibility of communication between people dissolved by these verbal attacks. At the time, I also attended an interview by Masha Gessen, a Russian journalist who has lived in the United States for many years, with Jorge Pontual, on that Millennium program; and she discussed her observation about the decomposition of the Russian language, when she returned to Russia for the first time after a long time. She realized that her journalist friends were trying to write texts in another way, very precisely, because their senses were disintegrating; words were leaving the lexicon; the word "democracy" itself, for example, for a young person, was a word that caused discomfort. I had been working on related ideas, and I decided to create an action at a shooting school.

When I visited this space, I found these targets in the garbage can they had in the shooting room, torn, shot, punched, and I imagined that they were cardboard bodies that had never lived, but had still died as a result of all that violence. The whole situation came to be structured with various feelings and observations. The exhibition itself in which the video was shown was called "Pisa na Paúra"

Raul – A chacina do Jacarezinho.

Lenora – Não, foi antes. Lembro que fiquei muito aflita, impactada. Eu já tinha, há uns seis ou sete anos, guardada comigo, a imagem desse alvo, que achei na internet uma vez. O que me chamou a atenção nessa imagem foi que o ponto fatídico, mortal, ficava na região da boca, um ponto de emissão da fala, da linguagem. Considerando toda a história de trabalhos meus focados na boca, a língua como metáfora de linguagem etc., eu imprimi essa imagem, imaginando um dia criar um trabalho com ela. Aí fiquei carregando ela por anos, a imagem convivia comigo, levava para baixo e para cima. Começaram essas conversas malucas no Facebook, uma falta de comunicação absurda que as redes sociais trouxeram à tona. A ideia da linguagem e da possibilidade de comunicação entre as pessoas se dissolvendo por esses ataques verbais. Na época, também assisti a uma entrevista da Masha Gessen, uma jornalista russa que mora nos Estados Unidos há muitos anos, com o Jorge Pontual, naquele programa Milênio; e ela falava da sua observação sobre a decomposição da língua russa, quando voltou para a Rússia pela primeira vez depois de muito tempo. Ela percebeu que os seus amigos jornalistas estavam tentando escrever textos de uma outra forma, com muita precisão, porque os sentidos estavam se desintegrando; palavras saindo do léxico, a própria palavra "democracia", por exemplo, para uma pessoa jovem era uma palavra que causava estranhamento. Fui elaborando ideias nesse sentido, e decidi fazer uma ação em uma escola de tiro.

Quando visito este espaço, encontro, na lata de lixo que eles tinham na sala de tiro, alvos esfaçalhados, baleados, perfurados, e imaginava que eram corpos de papelão que nunca viveram, mas mesmo assim morreram com toda aquela carga de violência. Toda a situação foi se estruturando com vários sentimentos e constatações. A própria exposição em que o vídeo foi exibido se chamava Pisa na Paúra. Foi concebida, boa parte, em Nova York, quando eu frequentava o Sculpture Space e trabalhei com processos em argila. "Paúra" é uma palavra em desuso, embora faça parte do léxico da língua portuguesa; também existe em italiano, com o mesmo significado. E, pra mim, "paúra" é uma palavra sonoramente mais



("Tread on Fear"). It was conceived, much of it, in New York, when I attended Sculpture Space, and worked with clay processes. "Paúra" is a word that has fallen into disuse, although it forms part of the lexicon of the Portuguese language; it means the same in Italian. And to me, "paúra" is a sonically scarier word than the word "fear." It reminds me of that children's song, which goes "sleep baby, Cuca is coming to get you"... "fear is coming to get you"... At the Milan exhibition, I did an installation where I invited people to walk a route on a wooden platform, treading on the letters that form this word. The idea was, along the way, to face up to, step on and dissolve its letters. These letters were made of clay baked at a low temperature, and at the end of the exhibition the platform became a kind of "desert" of dissolved clay. In the exhibition I also showed these same targets connected by a mesh of elastic bands, intended to represent the difficulty of communication in the present times. The works conceived for Pisa na Paúra, and the whole process of their creation, were undoubtedly permeated by the reality and violence we are experiencing on a daily basis.

Luiza - We have so many other things to talk about, but we have already exceeded our allotted time.

Lenora - Thank you for this really interesting conversation. Thanks!

assustadora do que a palavra "medo". Me remete àquela cantiga infantil, que dizia "dorme, nenê, que a Cuca vem pegar"... "A paúra vem pegar"... Na exposição da Millan, fiz uma instalação em que eu convidava as pessoas a percorrer um percurso sobre uma plataforma de madeira, pisando nas letras que formam essa palavra. A ideia era, durante o trajeto, enfrentar, pisar, dissolver suas letras. Essas letras eram feitas de argila cozida em baixa temperatura, e ao final na exposição a plataforma se transformou em uma espécie de "deserto" de argila dissolvida. Na exposição, mostrei também esses mesmos alvos conectados numa trama de elásticos, que buscavam representar a dificuldade de comunicação nos tempos atuais. Com certeza, as obras concebidas para Pisa na Paúra, e todo o processo de criação dos trabalhos, se desenvolveram atravessadas pela realidade e pela violência que estamos vivendo no dia a dia.

Luiza - Teríamos muitas outras coisas para falar, mas já estamos estourando o tempo previsto.

Lenora - Agradeço a vocês por essa conversa tão estimulante. Obrigada!



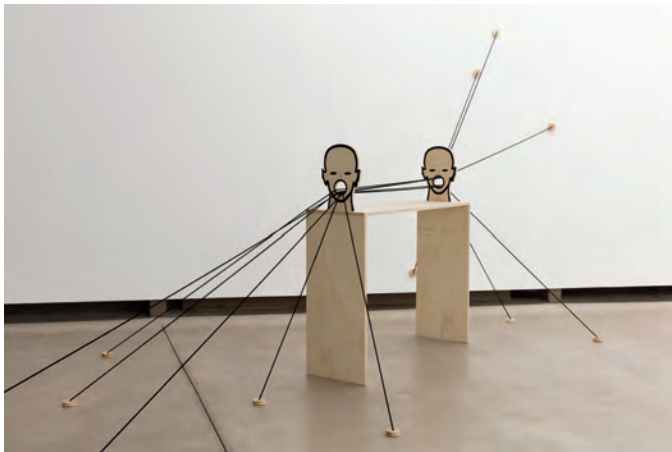
Lenora de Barros
Cara e metade
2007
da série Retalhação | from the Torn to Shreds series

Colagem a partir de impressão digital sobre lona sanet com intervenção em tinta, plexiglass sobre MDF
Collage based on digital print on plastic sheet with intervention in paint, plexiglass on MDF
126 x 126 cm



Vista da exposição ISSOÉOSSODISSO, realizada em 2016 na Oficina Cultural Oswald de Andrade.
View of the exhibition ISSOÉOSSODISSO, staged in 2016 at the Oficina Cultural Oswald de Andrade.





Papo Aranha
 Spider talk
 2017
instalação (madeira e cabo elástico)
dimensões variáveis (estrutura madeira:
105 x 105 x 31 cm)
 installation (wood and elastic cord)
 variable dimensions (wooden structure:
 105 x 105 x 31 cm)



Série Mão Dupla
 Two-way series
 2017
impressão jato de tinta sobre papel de
algodão
 inkjet print on cotton paper
 46 x 30,5 cm (cada | each)

2021 - RIO DE JANEIRO

+

Laura Lima is the guest artist of this edition, and the psychoanalyst and curator Tania Rivera was invited to write an original text about the work *Balé Literal*, performed by the artist at an exhibition of the same name at *A Gentil Carioca* (Rio de Janeiro) in 2019. Conceived especially for the physical space of the gallery, the work connected its two main buildings directly to the crossroads where they are located, in downtown Rio de Janeiro. The product of research into architectures and living beings, *Balé Literal* is like a living organism, which mobilizes dozens of people orchestrated by the artist. In it, the internal and external spaces of the gallery are configured like the aisle of a theater, and the ballet takes place in the triangulation that connects the two buildings and the crossroads of the gallery. Suspended by a mass of cables and pulleys, a bestiary of things circulates between these points, in a ballet with descents, pauses and ascents, accompanied by a symphony specially composed by Ana Frango Elétrico at the invitation of Laura Lima.

+

Laura Lima é a artista convidada desta edição, e propôs à psicanalista e curadora Tania Rivera escrever para Volume 3 um texto inédito sobre a obra Balé Literal, realizada pela artista em exposição homônima n'A Gentil Carioca (RJ) em 2019. Pensado especialmente para a configuração física da galeria, o trabalho conectava seus dois prédios-sede diretamente à encruzilhada onde eles se localizam, no centro do Rio de Janeiro. Resultado de uma pesquisa com arquiteturas e seres vivos, Balé Literal é como um organismo vivo, que mobiliza dezenas de pessoas orquestradas pela artista. Nele, os espaços internos e externos da galeria são configurados como a coxia de um teatro, e o balé se dá na triangulação que costura os dois prédios e a encruzilhada da galeria. Suspensos por uma traquitana de cabos e roldanas, um bestiário de coisas circula entre esses pontos, em um balé com descidas, pausas e subidas, acompanhadas por uma sinfonia especialmente composta por Ana Frango Elétrico e executada ao vivo a convite de Laura Lima.



*Imagem de pesquisa e referência:
Impressão de Matthäus Merian sobre
a Defenestração de Praga em 1618.*

Research and reference image:
Print by Matthäus Merian on 1618.
Defenestration of Prague

[10:52, 26/05/2021] Laura Lima: a blender spins

[10:52, 26/05/2021] Laura Lima: and its "knives" have to be at angles of approx. 45 degrees to cut the food

[10:52, 26/05/2021] Laura Lima: and it transforms things into other things

[10:52, 26/05/2021] Laura Lima: Crossways, repeatedly.

The gesture that defines Bale Literal (Literal Ballet) – the basis of her choreography, let's say – is defenestration. Highly varied objects (that call into question the notion of a work of art, if not, more radically still, the very idea of the object) are sent through the window of the gallery, A Gentil Carioca, at regular intervals, suspended by a steel wire that crosses the street – or rather, a small crossroads – until they disappear into one of the balconies of the townhouse in front, which also belongs to the gallery. The movement is continuous, but pulses to the rhythm of the pedaling of two people, one in each building, on the bicycles that serve as an engine for the ingenious pulley wire sliding system, which uses no electricity. It also pulses through the rhythm of the music that accompanies it – as is inevitable with a ballet – performed by two groups, positioned on two of the corners. The structure that supports everything is both fragile and solid, with its iron posts and steel wire rotating around the circuit, somewhat loosely. As on an immaterial dissection table, the guts of the gallery, the gears of the art circuit and the very substance of the world and art are extracted – and its heterogeneous elements refract through the world, like a cubist painting opening out into space.

We can pass over the crossroads and into the gallery buildings to see the objects being launched into the air, floating for a while on the street, in the city, and then being collected and arranged in an exhibition room. They move from the hands that hang them on the wire to the hands that take them off and put them on the ground (and we feel that here they can likewise be hung and transformed into words and images), offering themselves up to the gaze of others (and to the readings of others). On reaching the midpoint of their aerial journey, each element uniquely attracts the gaze on being illuminated by a flash of light. A few meters ahead of the horizon attached to the steel wire, some rows of plastic chairs, that were not initially foreseen, are arranged. Sitting in one of them, I seem to be watching a strange spectacle. But suddenly everything turns and I realize that the Bale Literal defenestrates its own window ("fenestra") and when the scene reveals and highlights its own structure no further spectacle is possible. The stage is dismantled, and the wall sprayed. Things get mixed up with the world. As if an invisible propeller began to violently turn at 45 degrees (and thus responded to the whirlwind that has shaken the country since the coup of 2016); the classifications and places of objects and words, images and people are crushed: a beekeeping suit that resembles a space suit descends, slogans are heard (Free

[10:52, 26/05/2021] Laura Lima: um liquidificador gira

[10:52, 26/05/2021] Laura Lima: e suas "facas" têm que estar em posições de 45 graus aprox para cortar o alimento

[10:52, 26/05/2021] Laura Lima: e vai transformando coisas em outras coisas

[10:52, 26/05/2021] Laura Lima: transversalmente, repetidamente.

O gesto que define o Balé Literal – a base de sua coreografia, digamos – é defenestrar. Objetos muito variados (e que põem em questão a noção de obra de arte, quando não, mais radicalmente ainda, a própria ideia de objeto) são lançados pela janela d'A Gentil Carioca com cadência, suspensos por um fio de aço que atravessa a rua – ou melhor, uma pequena encruzilhada – até serem recolhidos através de um dos balcões do sobrado em frente, que também pertence à galeria. O movimento é contínuo, porém pulsa ao ritmo das pedaladas de duas pessoas, uma em cada prédio, nas bicicletas que servem de motor para o engenhoso sistema de deslizamento do fio por roldanas, dispensando o uso de eletricidade. Pulsa, também, no andamento da música que o acompanha – como não poderia deixar de ser, em se tratando de um balé –, executada por dois grupos, posicionados em duas das esquinas. A estrutura que tudo sustenta é ao mesmo tempo frágil e sólida, com suas estacas de ferro e seu fio de aço a rodar em circuito, um tanto claudicante. Como em uma imaterial mesa de dissecação, põem-se para fora as tripas da galeria, as engrenagens do circuito de arte e a matéria mesma do mundo e da arte – e seus elementos heterogêneos refratam-se no mundo, como uma pintura cubista a se abrir no espaço.

Podemos passear pela encruzilhada e no interior dos prédios da galeria para ver os objetos serem lançados no ar, flutuarem por um tempo na rua, na cidade, e logo serem recolhidos e dispostos em uma sala de exposição. Eles transitam das mãos que os penduram no fio às mãos que os despendem e põem ao chão (e apostamos que possam do mesmo modo, aqui, se pendurar e transitar em palavras e imagens), oferecendo-se ao olhar de outros (e à leitura de outros). Ao atingir o ponto médio de seu trajeto aéreo, cada elemento chama o olhar, singularmente, ao ser iluminado por um fecho de luz. Alguns metros à frente do horizonte talhado a fio de aço, acabaram sendo dispostas algumas fileiras de cadeiras de plástico que não estavam previstas inicialmente. Sentada em uma delas, pareço assistir a um estranho espetáculo. Mas de repente tudo se revira e percebo que o Balé Literal defenestra a própria janela (a fenestra) e quando a cena arreganha e esgarça sua tessitura não há mais espetáculo possível. Desmantela-se o palco, pulveriza-se a parede. As coisas misturam-se ao mundo. Como se uma hélice invisível se pusesse a girar a 45 graus, com violência (e assim respondesse ao redemoinho que agita o país desde o golpe de 2016), trituram-se as classificações e lugares de objetos e palavras, imagens e gente: desce uma roupa de apicultura que lembra um traje espacial, ouvem-se slogans (Lula Livre, Confian-

Lula, Trust is a Balaclava), two soup bowls joined at the edges oscillate as they hang from a chain, pretending to be a flying saucer, various visual poems are read, printed on banners or sheets, which mix lyricism and denunciation (one of them says this morning we are illuminated by a sun in a dark uniform), real fish levitate wearing curious adornments, the music continues in a regular rhythm, the copy of a still life passes and the triangular space cut into its center reveals the window of one of the mansions of the street; frenetic legs turn the pedals, fine fabric releases dry-ice from its folds, a glamorous chandelier is filled with chicken drumsticks instead of candles, someone is surprised and outraged to see a donkey hanging from the wire as if dead, a copy of a painting by Bosch shows strange medieval figures, a police dog escapes my notice and provides a counter-point to the agitated tone of the room that absorbs whatever crosses the crossroads etc. etc. etc. – and who knows, after about three hours of this wondrous anti-spectacle, this delirious ritual, this Dadaist collage that carries us away in its continuous motorcycle-movement and expands there, inside and outside of us, if we will be able to dismantle the power structure that violently sustains our faltering reality, to denude and ultimately kill the king, or rather: to defenestrate the abominable tyrant.

ça é a Balaclava), dois pratos de sopa unidos pelas bordas oscilam pendurados em uma corrente, fingindo ser um disco voador, leem-se poemas visuais diversos, impressos em estandartes ou lençóis, que misturam lirismo e denúncia (um deles diz nessa manhã somos iluminados por um sol de farda escura), peixes de verdade levitam vestindo curiosos adornos, a música segue em andamento bem marcado, a cópia de uma natureza-morta passa e o recorte triangular que ela tem em seu centro revela a janela de um dos casarões da rua, pernas frenéticas rodam os pedais, finos tecidos soltam fumaça de gelo-seco por suas dobras, um glamoroso candelabro traz coxinhas de frango no lugar de velas, alguém se surpreende e fica indignado ao ver uma jumenta pender do cabo como morta, a cópia de um quadro de Bosch traz estranhos personagens medievais, um cachorro policial dribla minha percepção e contrapõe-se ao tom agitado da sala que recolhe aquilo que atravessa a encruzilhada etc. etc. etc. – e quem sabe, então, ao fim de cerca de três horas deste feérico antiespetáculo, deste delirante ritual, desta colagem dadaísta que nos toma em seu movimento de moto-contínuo e se expande por aí, dentro e fora de nós, seremos capazes de desmontar a própria estrutura de poder que sustenta, com violência, nossa vacilante realidade, para desnudar e por fim matar o rei, ou melhor: defenestrar o tirano abominável.



284

Noite de Balé: Cocô
Ballet Night: Turd
2019
isopor, tinta acrílica
styrofoam, acrylic paint
50 x 50 x 50 cm



Noite de Balé: Pipa
Ballet Night: Kite
2019
bambu, dobradura, folhas do livro de Marquês de Sade
bamboo, origami, pages of Marquis de Sade book
120 x 175 x 65 cm

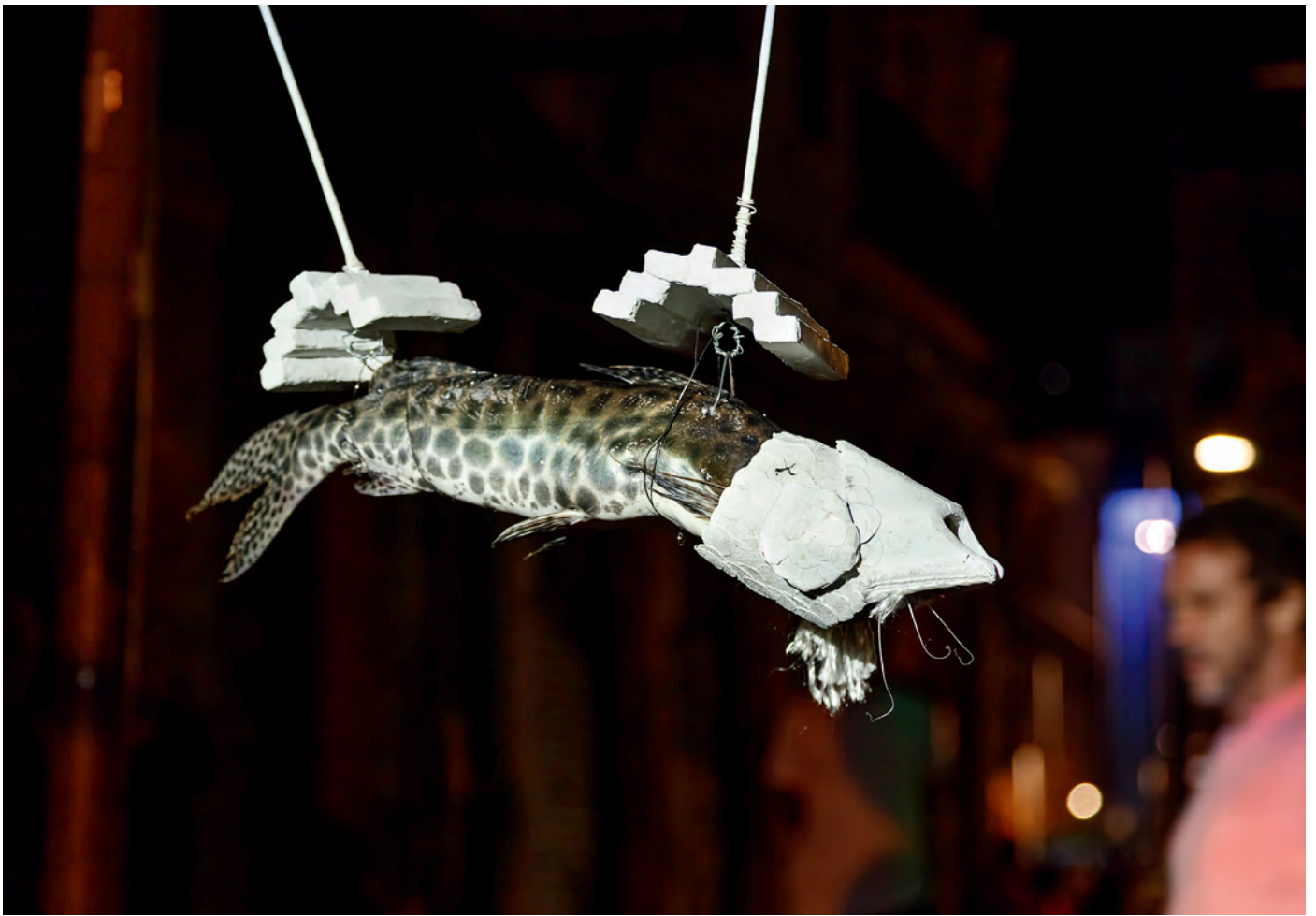












Noite de Balé: Candelabro de cachaça
Ballet Night: Cachaça chandelier
2019
arame, copos de vidro, cachaça
wire, glasses, cachaça
80 x 20 x 20 cm



292

5 Peixes Estandartes
5 Fish Standards
2019
peixes, materiais e dimensões variadas
fish, different materials and sizes

Peixe Amilcar
Amilcar Fish
2019
peixe (robalo) e ferro
fish (sea bass) and iron
40 x 60 x 20 cm

Peixe de saia "Sade"
"Sade" skirt fish
2019
peixe (dourado), tecido, dobradura de
folhas do livro de Marquês de Sade,
materiais variados
fish (golden dorado), fabric, folded pages
from Marquis de Sade book, mixed
media
100 x 50 x 30 cm



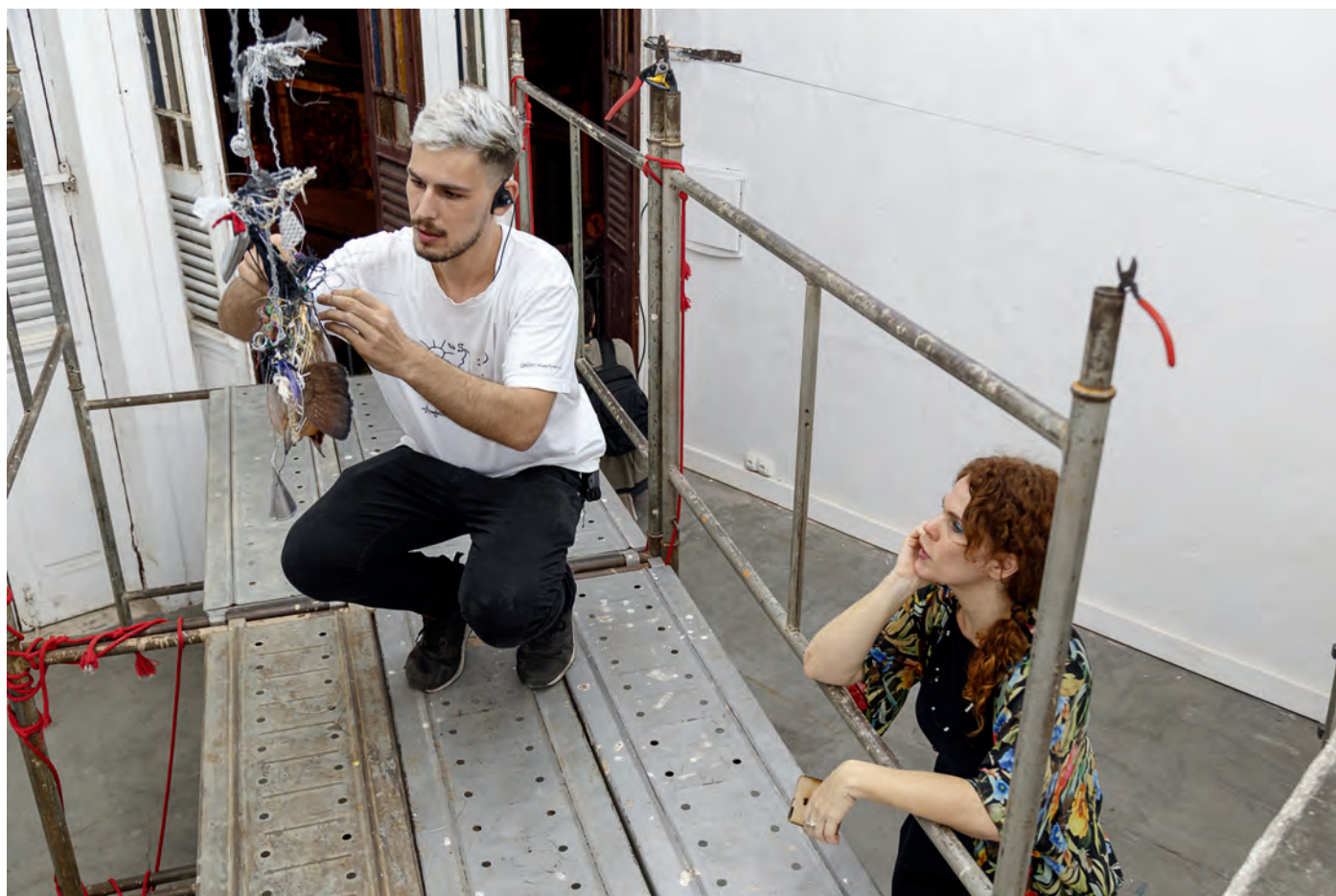
Peixe Estandarte Branco
White standard fish
2019
peixe (corvina amarela), tinta acrílica sobre isopor, metal, tecido
fish (yellow corvina), acrylic paint on Styrofoam, metal, fabric
57 x 50 x 15 cm

Peixe prata preto
Black silver fish
2019
peixe (cherne), arame, metal, linhas, tecido
fish (grouper), wire, metal, lines, fabric
86 x 57 x 20 cm



294

Noite de Balé: Manto Fernanda Gomes e Laura Lima
Ballet Night: Fernanda Gomes and Laura Lima cloak
2019
tecidos, palha, madeira, objetos de metal
fabrics, straw, wood, metal objects
150 x 60 x 30 cm



Noite de Balé, Preparação de obra para ser defenestrada
Ballet Night, preparation of work to be defenestrated
Peixe prata preto
Black silver fish
2019
peixe (cherne), arame, metal, linhas, tecido
fish (grouper), wire, metal, line, fabric
86 x 57 x 20 cm
na foto | in the photo: Raoni Azevedo e | and Laura Lima

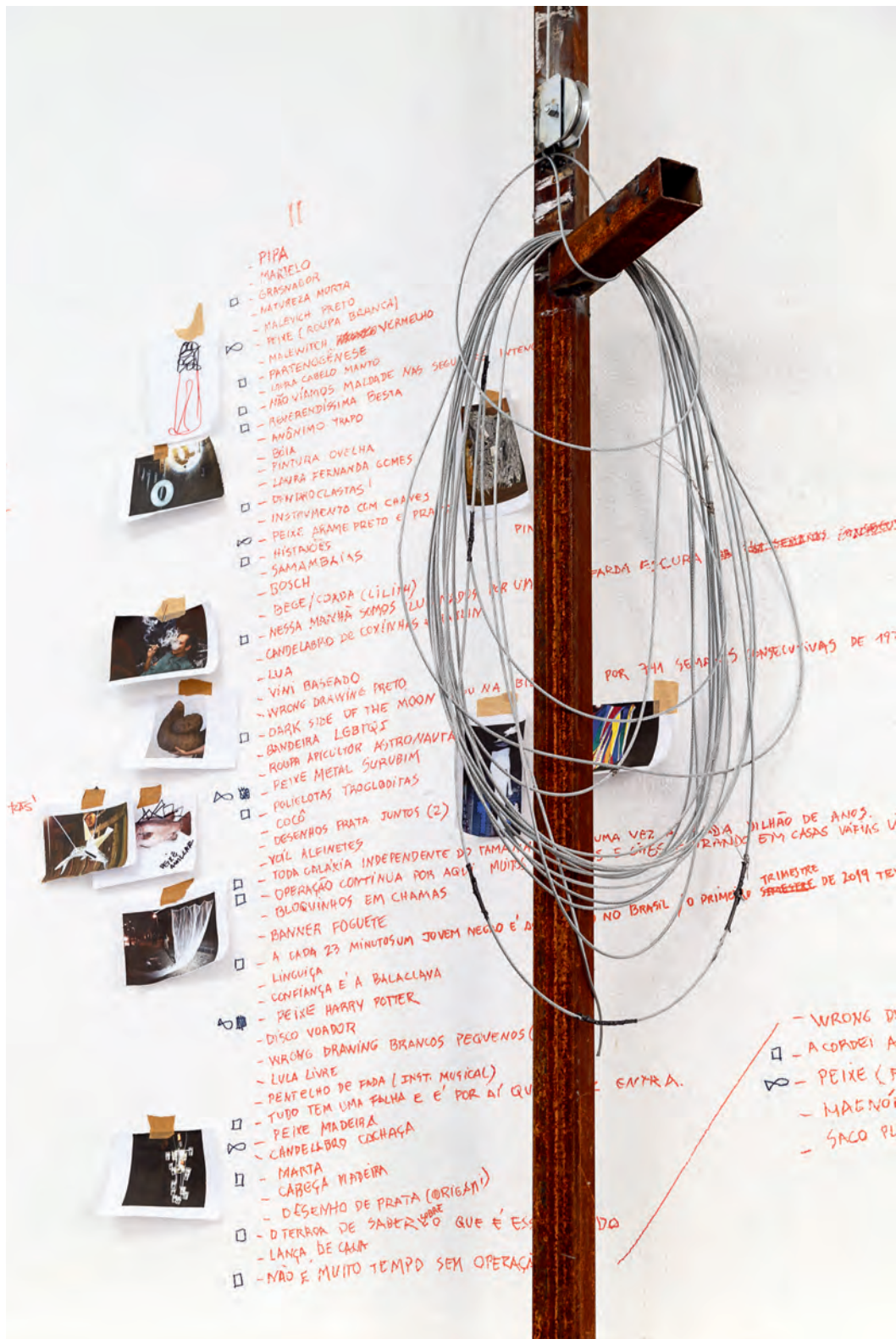




Ensaio do Balé
Bicicleta, estrutura para mover o teleférico
e movimentar as obras, primeiro
prédio.
Ballet rehearsal
Bicycle, structure for moving the cable and
moving the works, first building.

KITE Marquis de Sade Origamis
 HAMMER
 SQUAWKER
 STILL LIFE - still life with a turkey pie - Pieter Claesz, 1627.
 BLACK MALEVICH
 FISH IN WHITE CLOTHING
 RED MALEVICH
 PARTHENOGENESIS
 LAURA AND HAIR - CLOAK
 WE SAW NO EVIL IN ULTERIOR MOTIVES
 MOST REVEREND BEAST
 ANONYMOUS RAGS
 BUOY
 PAINTING OF SHEEP – mystic lamb, Josefa de Óbidos, 1660.
 LAURA AND FERNANDA GOMES
 DENDROCLASTS
 KEY INSTRUMENT
 FISH IN BLACK AND SILVER WIRE CLOTHING
 JESTERS
 FERNS
 BOSCH
 BEIGE/ROPE (LILITH)
 THIS MORNING WE ARE ILLUMINATED by a sun in dark uniform.
 CHICKEN DRUMSTICK CHANDELIER AND TATLIN
 MOON
 VINI JOINT
 BLACK WRONG DRAWING
 DARK SIDE OF THE MOON was in the Billboard chart for 741 weeks between 1973 and 1988
 LGBTQIAP+ BANNER
 ASTRONAUT BEEKEEPER CLOTHES
 METAL SURUBIM FISH
 POLYGLOTS/TROGLODYTES
 TURD
 SILVER DRAWINGS
 VOILE WITH PINS
 EVERY GALAXY WHATEVER ITS SIZE turns on its axis once every billion years.
 OPERATION STILL GOING ON HERE, many dogs and police entering homes. Numerous human rights violations.
 BANNER WITH ROCKET
 EVERY 23 MINUTES a young black man is murdered in Brazil. In 2019, an average of seven deaths in police operations. The highest figure in 20 years.
 TRUST IS THE BALACLAVA
 HARRY POTTER FISH
 FLYING SAUCER
 WHITE WRONG DRAWINGS (3)
 FREE LULA
 FAIRY'S PUBE (MUSICAL INSTRUMENT)
 THERE'S A CRACK IN EVERYTHING and that's how the light gets in
 WOODEN FISH (RED)
 CACHAÇA CHANDELIER
 MARTA
 WOODEN HEAD
 I'M TERRIFIED OF KNOWING WHAT THE WORLD IS
 SUGARCANE WORLD
 NOT MUCH TIME GOES BY WITHOUT AN OPERATION
 LARGE WHITE WRONG DRAWING
 I WOKE UP WHEN I FELT HIS PANTING BREATH ON TOP OF ME
 FISH TAIL AND GRAY MASK marquis de sade
 MAGNOLIA
 PLASTIC BAG

PIPA origamis de Marquês de Sade
 MARTELO
 GRASNADOR
 NATUREZA-MORTA – still life with a turkey pie – Pieter Claesz, 1627
 MALEVICH PRETO
 PEIXE ROUPA BRANCA
 MALEVICH VERMELHO
 PARTENOGÊNESE
 LAURA E CABELO - MANTO
 NAO VIAMOS MALDADES NAS SEGUNDAS INTENÇÕES
 REVERENDÍSSIMA BESTA
 ANÔNIMO TRAPO
 BOIA
 PINTURA DE OVELHA - cordeiro místico, Josefa de Óbidos, 1660
 LAURA E FERNANDA GOMES
 DENDROCLASTAS
 INSTRUMENTO DE CHAVES
 PEIXE ROUPA DE ARAME PRETA E PRATA
 HISTRIÕES
 SAMAMBAIAS
 BOSH
 BEGE/CORDA (LILITH)
 NESSA MANHÃ SOMOS ILUMINADOS por um sol de farda escura
 CANDELABRO DE COXINHAS E TATLIN
 LUA
 VINI BASEADO
 WRONG DRAWING PRETO
 DARK SIDE OF THE MOON ficou 741 semanas na Billboard de 1973 a 1988
 BANDEIRA LGBTQIAP+
 ROUPA APICULTOR ASTRONAUTA
 PEIXE METAL SURUBIM
 POLIGLOTAS TROGLODITAS
 COCÔ
 DESENHOS PRATEADOS
 VOILE DE ALFINETES
 TODA GALÁXIA INDEPENDENTE DO SEU TAMANHO gira uma vez a cada um bilhão de anos
 A OPERAÇÃO CONTINUA POR AQUI, muitos cães e policiais entrando nas casas. Várias violações de direito
 BANNER COM FOGUETE
 A CADA 23 MINUTOS um jovem negro é assassinado no Brasil. Em 2019 média de 7 mortos em operações policiais. O maior registro nos últimos 20 anos
 CONFIANÇA É A BALACLAVA
 PEIXE HARRY POTTER
 DISCO VOADOR
 WRONG DRAWINGS BRANCOS (3)
 LULA LIVRE
 PENTELHO DE FADA (INSTRUMENTO MUSICAL)
 TUDO TEM UMA FALHA e é por aí que a luz entra
 PEIXE DE MADEIRA (VERMELHO)
 CANDELABRO DE CACHAÇA
 MARTA
 CABEÇA DE MADEIRA
 O TERROR DE SABER O QUE É O MUNDO
 LANÇA DE CANA
 NÃO É MUITO TEMPO SEM OPERAÇÃO
 WRONG DRAWING BRANCO GRANDE
 ACORDEI AO SENTIR A RESPIRAÇÃO ofegante dele em cima de mim
 PEIXE RABO E MÁSCARA CINZA marquês de sade
 MAGNÓLIA
 SACO PLÁSTICO



- PIPA
- MARCELO
- GRONABOR
- MATUREZA MORTA
- MALEYCHA PRETO
- PEIXE (ROUPA BRANCA)
- MALEWITCH, ~~BRANCO VERMELHO~~
- PARTENOGÊNESE
- LAIRA CABELO MANTO
- NÃO VÍAMOS MALDADE NAS SEGUINTE INTERV
- REVERENDÍSSIMA BESTA
- ANÔNIMO TRAP
- BOIA
- PINTURA OVELHA
- LINHA FERNANDA GOMES
- DENTROCLASTAS I
- INSTRUMENTO COM CHAVES
- PEIXE ARAME PRETO E PRA
- HISTÓRIAS
- SAMAMBAIAS
- BOSCH
- BEGE/CORDA (LILITH)
- NESSA MARXHA SOMOS LU LULA POR UM
- CÂNDIDATO DE COXINHAS + LILITH
- LULA
- VINI BASEADO
- WRONG DRAWING PRETO
- DARK SIDE OF THE MOON
- BANDEIRA LGBTQI+
- ROUPA APICULOR ASTRONAUTA
- PEIXE METAL SURUBIM
- POLICLOTAS TAGLODITAS
- COCÔ
- DESENHOS PRATA JUNTOS (2)
- YOLÉ ALEIETES
- TODA GALAXIA INDEPENDENTE DO TAMANHO
- OPERAÇÃO CONTÍNUA POR AQUI MUITO
- BLOQUINHOS EM CHAMAS
- BANNER FOGUETE
- A CADA 23 MINUTOS UM JOVEM NEGRO É A
- LINGUIÇA
- CONFIANÇA É A BALACLAVA
- PEIXE HARRY POTTER
- DISCO VOADOR
- WRONG DRAWING BRANCOS PEQUENOS
- LULA LIVRE
- PENTELHO DE PADA (INST. MUSICAL)
- TUDO TEM UMA PALHA E É POR AÍ QUE
- PEIXE MADEIRA
- CÂNDIDATO COXINHA
- MARTA
- CABEÇA MATEIRA
- DESENHO DE PRATA (ORIGEM)
- D TERRA DE SABER QUE É ESSE
- LANÇA DE CALA
- NÃO É MUITO TEMPO SEM OPERAÇÃO



PIN
 ARDA ESCURA
 POR 744 SEMANAS
 UMA VEZ A
 S E CIBES
 NO BRASIL O PRIMEIRO
 TRIMESTRE DE 2019 TE

- WRONG DI
- A COPPEI A
- PEIXE (F
- MAENÓI
- SACO PL

I have always tended to think that, in the classical conception of phenomenology, we have a certain "point of view" – the viewer sees the work in the context in which it is being offered, and at the time in which it is presented. There is a certain control in this. The Bale Literal breaks with this domestication, which is, in its means and methods, full of catastrophes; it is the limiting of an explosion of the phenomenon and certain experiences. I feel that my works can guarantee something of this, at least in their intent, as a minimal gesture, or the smallest part of a thought, part of something in a footnote, for example, because I don't think the ideas are clear, fully clear. In the Ballet, it is important to note that it is a work in motion – presented in motion, with the possibility that you can also move or stand still (you, for example, chose to spend most of the time sitting in the chair) – thanks to a system of pulleys that connected the two buildings of A Gentil Carioca creating a triangulation and offering a certain moment of reflection that communes with an old theater, of shadows, or a cinema from another era, somewhat outside of time. A super-fragile ballet of objects passes there, after descending from a window – and I usually use the word defenestrate, stressing that it implies a gesture like a spasm. They are placed in the mechanism by certain people; they descend and have a moment of enlightenment – a dancing game with the possibility of something coming to reveal itself, there, at the front, at the apex of this triangulation, right in the middle of this crossroads (which is to say, a highly suggestive place). These objects are continuous quotations from a narrative sometimes composed of random events, as a piece might jump and skip the rhythm, for example, but whose sentences form a panorama; a sequence is suggested, a text is formed that could eventually be repeated backwards, for example.

The objects are thus defenestrated and they cross the crossroads accompanied by the sound performed by a young guest composer, Ana Frango Elétrico, with her band, based on a certain conceptual study, made by us, which left room for a degree of musical improvisation. It's not just about the literalness of the Ballet needing music to accompany it, but exploring what Deleuze and Guattari noted in the ritornello: the gesture of return, in the chorus, and the rhythm that it implies – including the erratic rhythm of each person as they pass over the crossroads and go up into one of the galleries etc. Imagine the symphony formed by the combination of the ritornellos of all the people present there!

We ended up doing some "rehearsals" of the Bale Literal – and for the first time I accepted the idea of "rehearsing", in my work – primarily to ensure the duty of care for the safety of the public during its execution: it was necessary to take into account the weight of the things that were defenestrated, for example, and to test whether the wires remained intact when passing through the pulleys. Then these objects descended, to the sound of a continuous rhythm, with their fragility, revealed by a light in the distance: a

Sempre tendi a pensar que, na direção clássica da fenomenologia, temos um certo "ponto de vista" – o espectador vê a obra no contexto no qual ela está sendo oferecida, e no tempo em que ela se apresenta. Há nisso certo controle. O Balé Literal rompe tal domesticação, que é, em seus meios e métodos, cheia de catástrofes, é o cerceamento de uma explosão do fenômeno e de certas experiências. Tenho a expectativa de que meus trabalhos possam garantir algo disso, ao menos em intenção, como um mínimo gesto, ou a pequena parte de um pensamento, um pedaço de coisa numa Nota de Rodapé, por exemplo, pois não acho que as ideias sejam claras, plenamente claras. No Balé, é importante notar que se trata de uma obra em movimento – que é dada em movimento, com a possibilidade de que você também possa se movimentar ou ficar parada (você, por exemplo, escolheu passar a maior parte do tempo sentada na cadeira) – graças a um sistema de roldanas que costurava os dois prédios d'A Gentil Carioca fazendo uma triangulação e oferecendo certo momento de reflexão que comunga com um teatro antigo, de sombras, ou um cinema de outra época, meio fora do tempo. Por ali passa um balé superfrágil de objetos, após descerem de uma janela – e eu costumo usar a palavra defenestrar, sublinhando que ela implica um gesto que é como um espasmo. Eles são colocados no mecanismo por algumas pessoas, descem e têm um momento de iluminação – um jogo de dança com a possibilidade de algo vir a se revelar, ali, na frente, no ápice desta triangulação, bem no meio desta encruzilhada (local bastante sugestivo, aliás). Esses objetos são citações contínuas de uma narrativa composta por vezes até com acontecimentos aleatórios, como pôde acontecer de uma peça saltar e pular a cadência, por exemplo, mas cujas frases formam um panorama; é sugerida uma sequência, forma-se um texto que se poderia eventualmente repetir de trás para frente, por exemplo.

Os objetos são assim defenestrados e atravessam a encruzilhada acompanhados pelo som executado por uma jovem compositora convidada, Ana Frango Elétrico, com sua banda, a partir de certo estudo conceitual, feito por nós, que deixava margem para um grau de improvisação musical. Não se trata apenas de a literalidade do Balé exigir música a acompanhá-lo, mas de explorar aquilo que Deleuze e Guattari ressaltam no ritornelo: o gesto de retorno, no refrão, e as marcações que ele implica – inclusive as marcações erráticas de cada pessoa ao atravessar a encruzilhada, subir em uma das galerias etc. Imagine a sinfonia formada pela concomitância dos ritornelos de todas as pessoas ali presentes!

Chegamos a fazer alguns "ensaios" do Balé Literal – e pela primeira vez aceitava a ideia de "ensaiar", em minha obra –, sobretudo para assegurar um cuidado com a segurança do público durante a execução: era necessário levar em consideração os pesos das coisas que se defenestravam, por exemplo, e testar se os fios se mantinham íntegros ao passarem pelas roldanas. Então desciam esses objetos, ao som de um tempo contínuo, com sua fragilidade, revelados por uma luz à distância: um canhão de luz manejado por



Manto Fernanda Gomes e Laura Lima
Fernanda Gomes and Laura Lima cloak
2019
tecidos, palha, madeira, objetos de metal
fabrics, straw, wood, metal objects
150 x 60 x 30 cm

Manto Cabelo e Laura Lima
Cabelo and Laura Lima cloak
2019
tecido, tinta guache, carvão, tinta a óleo, lantejoulas
fabric, gouache paint, charcoal, oil paint, sequins
190 x 40 x 40 cm



Noite de Balé e montagem da exposição no segundo prédio da A Gentil Carioca.
Ballet Night and mounting of exhibition in second A Gentil Carioca building
Bosch Picotado, 2019
acrílica sobre tela
acrylic on canvas
65 x 90 cm



Malevich Preto
Black Malevich
2019
pigmento sobre nylon
pigment on nylon
140 x 90 cm





*Vista da exposição, após a Noite de Balé.
Segundo prédio.*
View of the exhibition, after Ballet Night.
Second building.



306

*Sindicato, primeiro prédio, vista da
exposição, após a Noite de Balé.
Union, fist building, view of the exhibiton,
after Ballet Night.*







light cannon operated by two women. These objects thus offered themselves up. I use the word "objects", but it would be better to call them entities, perhaps. They were of the most varied kinds of drawings, sketches of ideas, abstract images, fish with banners, poetic phrases, political phrases, some written on pieces of fabric that descended delicately, rustling, almost unravelling – and sometimes tearing in front of the audience, embedded in the gears. The fish referred to the rain of frogs, one of Egypt's plagues. There were suggestions for flags (a way of seeing an LGBTQIA+ flag, for example), political quotes, events and narratives that took place while I was writing and composing this ballet (the episode of houses being invaded in the Maré favela complex, for example, in the month when the work was having its details worked out). It was a composition of continuous symbols and things that descended and offered themselves as I do in another work, the Footnotes, where countless objects and information, notes and images are offered to those who observe them and an imaginary cinema is assembled and completed in their heads.

On that night of the Ballet, there were chairs arranged so that the audience could sit between the two buildings, as in a theater, in front of the apex of the triangle, but people could go up into the gallery space where the things were being defenestrated, and walk across the middle of the crossroads and go up into the other building to be received in this dance, between objects and other people, using a mechanical power and a stitching together of buildings/architectures that made them rotate. There is in the Ballet a kind of sewing machine that is connected to the ritornello, in the repeated passing of the thread and sewing, and in this sequence you also experienced the Ballet through its movement, uniquely editing it. This was the case in other previous works, such as *The Naked Magician* (2009-), where one might or might not find the magician doing something, depending on the day and time, and where thousands of pieces of information were provided that might or might not be discovered (little things inside boxes on shelves, for example). The focus was scattered, and the viewer was an intruder.

This editing in the act also takes place in another of my works, *Cinema Shadow* (2010-), with its films made in sequence shots that last for many hours and are projected by streaming, in real time, in a dark room, but with half-open doors, so that the viewer can come and go, regardless of what is happening in the film. Scenes of waiting, moments before something happens on the screen, are confused with the same waiting on the part of the viewer, in a time that may seem like real time – but in the end what is this real time? The lengthy screenings with half-open doors let the public distract themselves as they watched the work – answering the phone, talking to people in the room, having a beer etc. – and so each one is editing what they sees, in their distraction. There are films in *Cinema Shadow* whose continuous projection would last days.

duas mulheres. Esses objetos iam assim se oferecendo. Utilizo a palavra "objetos", mas seria melhor chamá-los entes, talvez. Eles eram das mais variadas formas de desenhos, pilotos de ideias, imagens abstratas, peixes com estandartes, frases poéticas, frases políticas, algumas escritas em pedacinhos de tecido que desciam frágeis, farfalhantes, quase desmanchando – e por vezes rasgavam na frente do público, engastando na engrenagem. Os peixes faziam referência à chuva de rãs, uma das pragas do Egito. Havia sugestões de bandeiras (uma maneira de ver uma bandeira LGBTQIA+, por exemplo), citações políticas, acontecimentos e narrativas que se deram enquanto eu escrevia e compunha este balé (o episódio de casas sendo invadidas na favela da Maré, por exemplo, no mês em que a obra estava sendo realizada em seus detalhes). Era uma composição de símbolos e coisas contínuas que desciam e se ofereciam à maneira do que faço em outra obra, as Notas de Rodapé, nas quais inúmeros objetos e informações, anotações e imagens se oferecem a quem os observa e um cinema imaginário se monta e completa em sua cabeça.

*Naquela noite do Balé, havia cadeiras dispostas para que o público pudesse se sentar entre os dois prédios, nos moldes de um teatro, em frente do vértice do triângulo, mas as pessoas podiam subir no espaço da galeria onde as coisas eram defenestradas, assim como passar no meio da encruzilhada e subir no outro prédio para serem recebidas nessa dança, entre objetos e outras pessoas, através de uma força mecânica e uma costura de prédios/arquiteturas que as punham a girar. Há no Balé uma espécie de máquina de costura que se articula com o ritornelo, na passagem repetida do fio, costurando, e nessa sequência você experienciava o Balé também a partir da sua movimentação, editando-o singularmente. Isso já acontecia em outros trabalhos, como *O Mágico Nu* (2009-), no qual se podia ou não encontrar o mágico fazendo alguma coisa, dependendo do dia e momento, e no qual havia milhares de informações dadas que podiam ou não ser descobertas (pequenas coisas dentro de caixas que se encontravam nas estantes, por exemplo). O foco era disperso, e o espectador era um intruso.*

*Essa edição em ato acontece também em outra de minhas obras, *Cinema Shadow* (2010-), com seus filmes em plano-sequência que duram muitas horas e são projetados por streaming, em tempo real, em uma sala escura, porém com portas semiabertas, de modo que o espectador pode sair e voltar, à revelia do que acontece no filme. Cenas de espera, momentos antes de, num átimo, algo acontecer na tela, confundem-se com a mesma espera por parte do espectador, num tempo que pode ser parecido com o tempo real – mas ao fim o que seria esse tempo real? As longas projeções de portas semiabertas deixam o público distrair-se enquanto vê a obra – atender ao celular, conversar com pessoas na sala, tomar uma cerveja etc. – e assim cada um vai editando o que vê, também na distração. Há filmes do *Cinema Shadow* cuja projeção contínua duraria dias.*

The gesture-thought is fragmented and refracted. The work is not in itself – it diffuses there (and here). It summons (calls the voice). And if the organization of the Ballet is that of de-domestication, as we said, we must ask ourselves how to do it here, that is, how to be faithful, in this text produced by four hands and two voices (and two cell phones), to such an operation.

When I say that the ideas are not clear, it is also in the sense that, from the point from which you saw and lost something, you can glimpse things, without any longer knowing the rhythm; there is a pulse, a feast of offerings, of possibilities, with a wealth of detail that can arrive at the almost invisible of a very small piece – like a small drawing, 10 by 15 centimeters, which passes across the middle of the crossroads and causes those who saw it from afar to suddenly approach it (imagine if the whole audience gets up to see it close up!). And in this vortex of information that is being offered – it lasted about three hours, if memory serves me, involving about

O gesto-pensamento é fragmentado, refratado. A obra não está nela mesma – ela se espalha por aí (e por aqui). Ela convoca (chama a voz). E se o agenciamento do Balé é o da desdomesticação, como dissemos, devemos nos perguntar como fazê-lo aqui, ou seja, como ser fiel, neste texto a quatro mãos e duas vozes (e dois celulares), a tal operação.

Quando digo que as ideias não são claras, é também no sentido de que você, a partir do ponto do qual viu algo e daquilo que perdeu, pode vislumbrar coisas, mas não saber mais a cadência; há uma pulsação, um banquete de oferecimentos, de possibilidades, com uma riqueza de detalhes que pode chegar ao quase invisível de uma peça muito pequena – como um pequeno desenho, de 10 por 15 centímetros, que passa no meio da encruzilhada e faz quem via de longe subitamente se aproximar (imagina se todo o público se levanta para ver de perto!). E, nesse vórtice de informações sendo oferecidas – durou mais ou menos três horas, se não me falha a memória, contando com

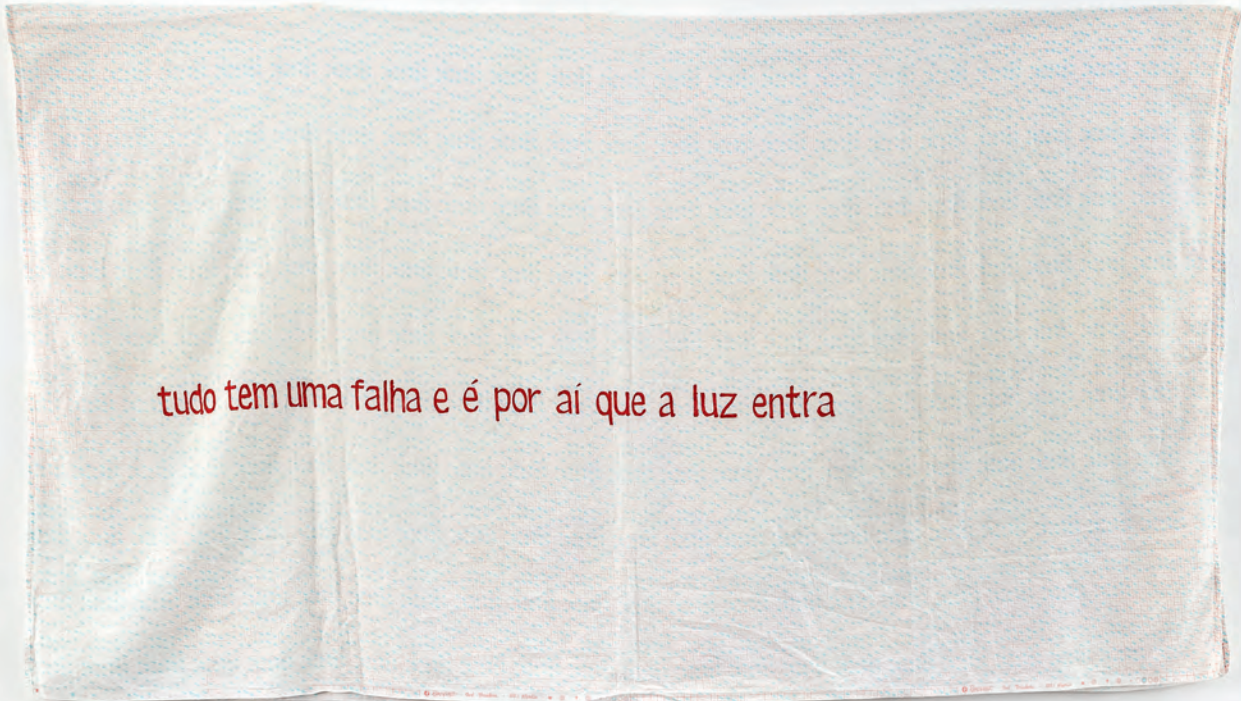


Footnote Bale Literal #2
Literal Ballet Footnote #2
2019
A Gentil Carioca
fotos, desenhos, imagens de catálogo,
telas, papel impresso e madeira
photos, drawings, catalog images, screens,
printed paper and wood
210 x 248 x 17 cm

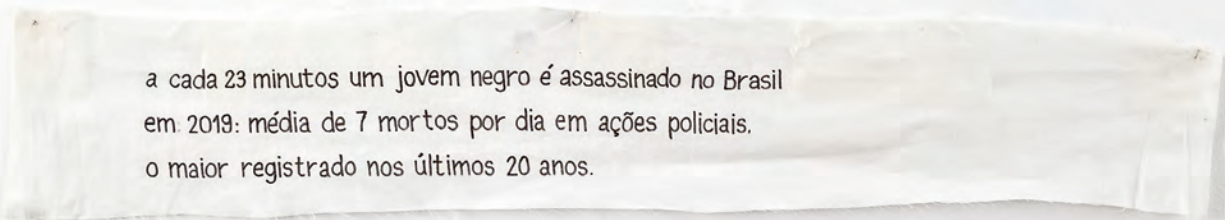


312

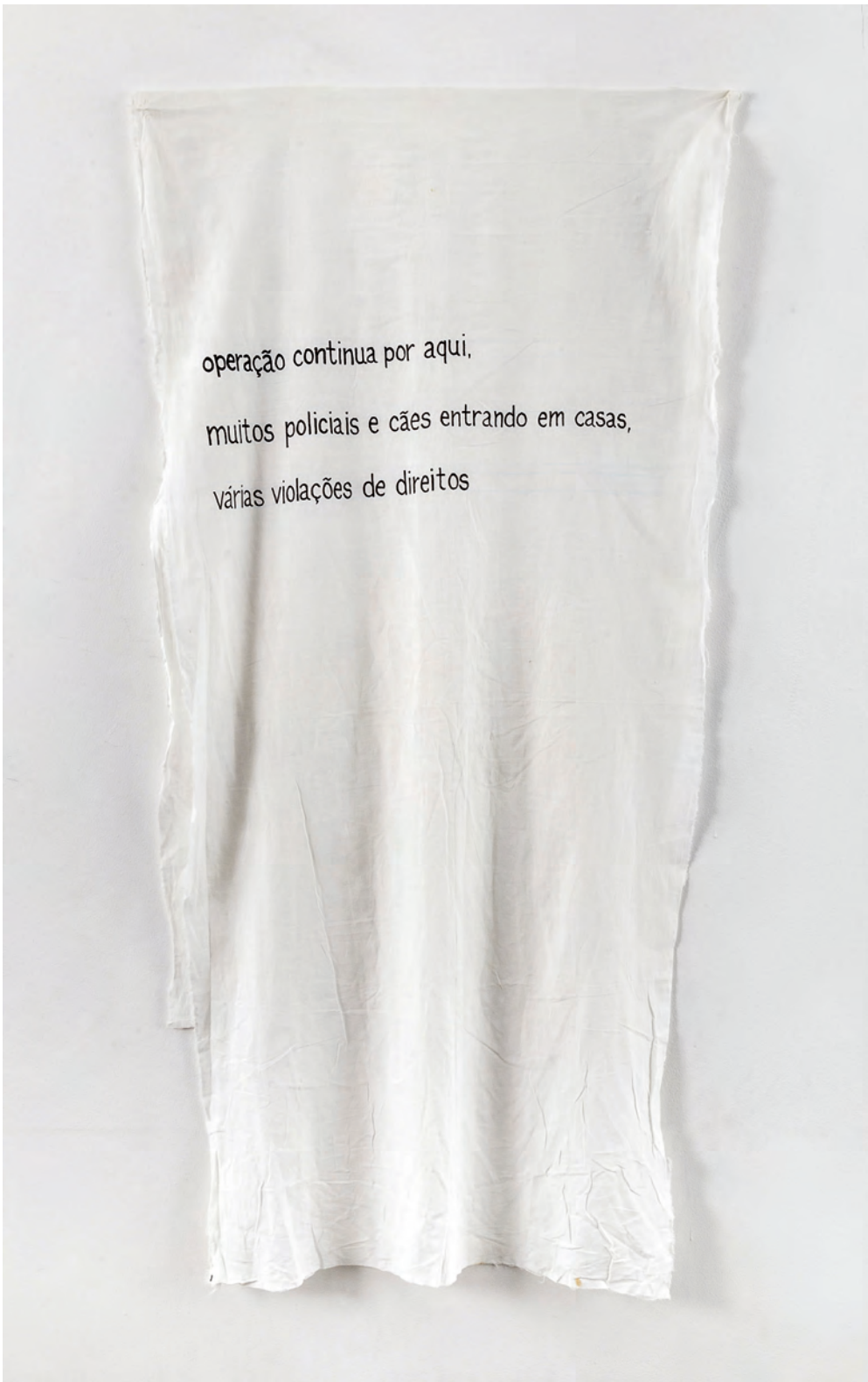
Frases
Phrases
2019
tinta de tecido sobre roupa de cama
fabric paint on bed linen
dimensões variadas
different dimensions



tudo tem uma falha e é por aí que a luz entra



a cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil
em 2019: média de 7 mortos por dia em ações policiais.
o maior registrado nos últimos 20 anos.



314

Noite de Balé: Anônimo trapo
Ballet Night: Anonymous rags
2019
tecidos variados, madeira
different fabrics, wood
230 x 160 x 20 cm





316

Noite de Balé: Candelabro de cachaça
Ballet Night: Cachaça chandelier
2019
arame, copos de vidro, cachaça
wire, glasses, cachaça
80 x 20 x 20 cm

Noite de Balé: Ana Frango Elétrico e Banda
Ballet Night: Ana Frango Elétrico and Band



Noite de Balé: Equipe de Iluminação
Ballet Night: Lighting crew



318

*Noite de Balé: Montagem no segundo prédio.
Ballet Night: Being set up in second building.
Bandeira LGBTQIA+
LGBTQIA+ flag
2019
tecidos variados
different fabrics
195 x 190 cm*





Bandeira LGBTQIA+
LGBTQIA+ flag
2019
tecidos variados
different fabrics
195 x 190 cm

51 entities – there were these fish that always came back, with a new one always coming down, like great coquettes dramatically parading about. It shouldn't be forgotten that the Ballet took place at a specific historical moment, July 2019, in the middle of the Brazilian political tragedy (even the Free Lula flag, much used at the time and brought at the suggestion of the team – a team both hopeful and despairing in the light of events – came down). But it can also be shown in other architectural constructions and situations, and be adapted. Sometimes I wonder what other Ballets will be like, with other narratives, other phrases, other suggestions for ideas, in the same way that I did many other Footnotes. I think about this. I'm going to try to leave some notes, for the future, for people – so they can do it if I'm no longer here.

If you see something moving, you follow it, to keep it in front of you, on the point of escaping from view, or you let it go, so that it can also be something that disappears – and eventually something else is expected, something that replaces it. Certainly, every person who was there had a specific experience; so, it was not only the objects, but also the people – those who were working, forming part of the operating structures, pedaling in the Bale Literal, but also the audience – were all, let's say, great choreographed subjects of a unique situation that lasted a few hours.

The Ballet was designed for A Gentil Carioca, a very familiar place to me, with great power concentrated at this crossroads. The last solo exhibition in the gallery, Fuga, took place in 2008, eleven years earlier. Between one and the other, there have been many accumulated experiences to make you think about that place. I wanted to present it, in the Ballet, in a new way: as a continuous space, occupying all the places where I saw that people moved or stopped, especially at exhibition openings, during the course of sixteen years at the gallery. The epiphany came in late May 2019. I wanted the thing to take place in the middle, at this crossroads place where many beings appear and where the view of the intersecting streets expands and multiplies, symbolically, along other paths.



Mágico nu (H=c/M=c)
Naked Magician (M=f/W=f)
Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2010
pessoa, estantes e materiais variados
person, shelf and different materials
imagem | image: Laura Lima Studio

cerca de 51 entes –, havia esses peixes que retornavam sempre, sempre um novo descendo, como as grandes coquetes que desfilam seu drama. Não se pode esquecer que o Balé se dava em um momento histórico específico, julho de 2019, em plena tragédia política brasileira (desceu inclusive a bandeira Lula Livre, muito usada no período, trazida por sugestão da equipe – uma equipe desejosa e agonizante diante dos acontecimentos). Mas ele também pode ser mostrado em outras construções e situações arquitetônicas, pode ser adaptado. Às vezes penso como serão outros Balés, com outras narrativas, outras frases, outras sugestões de ideias, assim como também fiz muitas outras Notas de Rodapé. Penso nisso. Vou procurar deixar algumas anotações, para o futuro, para as pessoas – para elas poderem realizá-lo, se eu não estiver mais aqui.

Se você vê uma coisa em movimento, você a acompanha, para mantê-la na sua frente, no ponto de fuga da perspectiva, ou você deixa que ela vá embora, para que ela também possa ser algo que desapareça – e eventualmente já se está esperando outra coisa, algo que venha em seu lugar. Certamente, cada pessoa que esteve ali teve uma experiência específica; portanto, não eram apenas os objetos, mas também as pessoas – aquelas que estavam trabalhando, compondo as estruturas de funcionamento, pedalando no Balé Literal, mas também o público –, eram todos, digamos, grandes coreografados de uma situação única que durou algumas horas.

O Balé foi pensado para A Gentil Carioca, lugar muito familiar pra mim, com grande força concentrada nesta encruzilhada. A última exposição individual na galeria, Fuga, aconteceu em 2008, onze anos antes. De uma a outra, havia muitas vivências acumuladas para pensar aquele lugar. Eu desejei oferecê-lo, no Balé, de uma nova maneira: como um espaço contínuo, ocupando todos os lugares onde eu via que as pessoas se deslocavam ou se detinham, especialmente nas aberturas de exposições, ao longo de dezesseis anos da galeria. O estalo veio em fins de maio de 2019. Queria que a coisa se desse ali no meio, nesse lugar de encruzilhada onde muitos seres aparecem e no qual a perspectiva das ruas que se cruzam se expande e se multiplica, simbolicamente, por outros caminhos.



A wire, a line, an aerial, irregular horizon that connects two town houses at the entrance to one of the most popular and busy commercial regions of Rio de Janeiro, the SAARA (Society of Friends of the Neighborhoods of the Rua da Alfândega), in the city center. A unilateral tape – like Möbius's, perhaps – linking the inside to the outside and the inside again – of the architecture, the city and the life of each of us. A gesture-thought that is repeated, in rhythms and choruses, and which rapidly spreads, always determined to transform something that is domesticated into a phenomenon and an event.

Rather than just talking about the Bale Literal, taking it as a thought object, it is necessary to recognize it literally as thought, as the concrete modulation of such in objects, images, words and deeds. It is an active reflection to be realized in the world, manipulating the hegemonic lines of force to propose other drawings, other lines. Explosions. Checkmate. There is no image, no more representation – when everything is literal, the scene shows its own guts and the Ballet becomes a kind of striptease: it strips reality itself. Hierarchies are broken, the elements of life are disqualified – image, word, animal, thing, banner, people. Everything is equivalent and mixed together in horizontality. Life – or rather history – undone and redone, without stopping, like a constantly moving puzzle.

The Ballet is a disassembly device – for the delusional (and, who knows, revolutionary,) reordering of the world.

The experience of the Ballet is related to a work produced a year earlier, Pendulum (Pêndulo - 2017), for the Prada Foundation in Milan, in the solo show, Cavalo Come Rei (Horse takes King). It refers to Foucault's pendulum, which is a mathematical constant that projects vertically into space, so that we perceive the pendulum swinging in the room moving through that space throughout the day, slowly turning, but in reality, it is the floor that moves; which is to say, it is the Earth that rotates. Horse takes King, thus, on the floor/board on which we tread, on the ground that does not cease to move. It is, in this title, a provocation, evoking a chess board situation and subverting its rules, because this phrase is never uttered; no one "captures" the king; the king is defenseless and has no escape – it is checkmate. I wanted to evoke the situation of the horse, a mounted, working animal. There was already something apocalyptic there, like a war situation – like the fish that descends in the Ballet, recalling the plague of frogs, this catastrophic time – and there seems to be a kind of premonition in this of the pandemic that would begin months later.



Um fio, uma linha, um horizonte aéreo e irregular que liga dois sobrados na entrada de uma das regiões comerciais mais populares e movimentadas do Rio de Janeiro, a SAARA (Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega), no Centro da cidade. Uma fita unilátera – como a de Möbius, talvez – ligando o dentro ao fora e novamente ao dentro – da arquitetura, da cidade, da vida, de cada um de nós. Um gesto-pensamento que se repete, em marcações e refrões, e logo se dissemina, insistindo sempre em tornar novamente fenômeno, acontecimento, algo que está domesticado.

Mais do que falar sobre o Balé Literal, tomando-o como objeto do pensamento, é necessário reconhecê-lo literalmente como pensamento, como modulação concreta deste em objetos, em imagens, em palavras, em atos. Ele é reflexão ativa a realizar-se no mundo, manipulando as linhas de força hegemônicas para propor outros desenhos, outros traçados. Explosões. Xeques-mate. Não há imagem, não há mais representação – quando tudo é literal, a cena mostra suas próprias entranhas e o Balé torna-se uma espécie de striptease: desnuda-se a própria realidade. Rompem-se hierarquias, desclassificam-se os elementos da vida – imagem, palavra, animal, coisa, estandarte, gente. Tudo se equivale e mistura, em horizontalidade. A vida – ou melhor, a História – desfeita e refeita, sem parar, como um quebra-cabeça em constante movimento.

In this exhibition, there was also a work made in collaboration with the artist Zé Carlos Garcia, Bird (Pássaro) (2015): a great bird that had fallen from the sky, forming a drawing on the ground with its body of black feathers, a strange geometry. Then there was the pendulum, with a frame for appreciation fixed at its base – my preference was that it was a landscape with a certain abstraction and we ended up opting for Fisherman in the Sun (Pescador ao Sol) (1928), by Salvador Dalí, which reveals an exceptionally abstract Dalí. How would you see this painting in motion? The painting on the pendulum performs geometric cuts in space, like a sickle, but throughout the day we know that it is not the sickle that rotates but the floor on which the landscape of ourselves is formed, looking at the picture. There was also a telescope on display, and astronomers were hired to teach classes – advanced classes, with calculations etc. – and at a certain point to invite people to test the device, at the top of a steep staircase. However, as the exhibition was deliberately scheduled during the day, the telescope was blinded by the light. Each viewer, prevented from seeing the stars, found only a projection of what they expected from a narrative. There was disappointment.

The Bale Literal comes out of this experience – of how you see something or how you're in something. While in the exhibition Horse takes King we stepped on the board – which rotated with the rotation of the Earth – in A Gentil Carioca the same thing was triggered mechanically. Pedals rotated and made this continuous system work – this ritornello – in action. Moreover, this system formed from two adapted bicycles recalled the motive that fallaciously justified the impeachment of Dilma Rousseff in 2016: the so-called fiscal pedaling or financial shenanigans.

O Balé é um dispositivo de desmontagem – de reordenamento delirante (e revolucionário, quem sabe) do mundo.

A experiência do Balé relaciona-se com um trabalho realizado um ano antes, Pêndulo (2017), para a Fundação Prada, em Milão, na individual Cavalos Come Rei. Ele se refere ao pêndulo de Foucault, que é uma constante matemática que se projeta numa vertical no espaço, de modo que percebemos o pêndulo se balançar na sala percorrendo aquele espaço ao longo do dia, a girar vagarosamente, mas na realidade é o chão que se move, ou seja, é a Terra que gira. O Cavalos Come Rei, assim, no tabuleiro/piso que pisamos, no chão que não cessa de se mover. Trata-se, neste título, de uma provocação, de evocar uma situação de tabuleiro e subverter suas regras, pois nunca se diz tal frase, ninguém “come” o rei, o rei está sem defesa e sem escape – diz-se xeque-mate. Eu queria trazer a situação do cavalo, do animal de montagem, de serviço. Ali já havia algo apocalíptico, como uma situação de guerra – assim como os peixes que descem no Balé, referendando a chuva de rãs, essa desgraça de um tempo –, e nisso parece haver uma espécie de premonição da pandemia que se iniciaria meses mais tarde.

Nessa exposição, havia também uma obra feita em colaboração com o artista Zé Carlos Garcia, o Pássaro (2015): uma ave agigantada que teria caído do céu, formando com seu corpo de plumas negras um desenho no chão, uma estranha geometria. Em seguida estava o pêndulo, com um quadro para apreciação fixado em sua base – minha preferência era que fosse uma paisagem com certa abstração e acabamos optando por Pescador ao Sol (1928), de Salvador Dalí, que revela um Dalí excepcionalmente abstrato. Como se veria essa pintura em movimento? A pintura no pêndulo faz cortes geométricos no espaço, como uma foice, mas, no decorrer do dia, sabemos que não é a foice que rotaciona e sim o piso sobre o qual se forma a paisagem de nós mesmos, olhando o quadro. Havia também um telescópio na exposição, e astrônomos foram contratados para dar aulas – aulas avançadas, com cálculos etc. – e em dado momento convidar as pessoas para experimentarem o aparelho, no topo de uma escada íngreme. Contudo, como o horário da exposição era propositadamente diurno, o telescópio era cegado pela luz. Cada espectador, impedido de ver as estrelas, encontrava apenas uma projeção daquilo que esperava de uma narrativa. Acontecia um desapontamento.

O Balé Literal vem dessa experiência – sobre como se vê algo ou como se está em algo. Enquanto na exposição Cavalos Come Rei nós pisávamos o tabuleiro – que girava com a rotação da Terra –, n'A Gentil Carioca a mesma coisa era acionada mecanicamente. Pedais giravam e faziam funcionar esse sistema contínuo – esse ritornello – em ação. Aliás, tal sistema formado com duas bicicletas adaptadas não deixava de remeter ao motivo que falaciosamente justificaria o impeachment de Dilma Rousseff em 2016: as ditas pedaladas fiscais.



In the end, who is the audience of a work?

In the way that the Bale Literal exposes every element to the world's gaze, there is something comparable to *Desire* (Desejo - 2019), with its project of sending web drawings to astronauts on spacecraft and satellites in orbit in the coveted territory of space, generally exploited by large and powerful companies. These are simple drawings on paper or letter fold, which must be positioned outside the spacecraft, so that they are facing the universe. It is the universe that looks at them – and we spectators can perhaps see a skewed part of something that is being shown there.

The gesture of offering a drawing to the universe (and naming it *Desire*) has something of the *nolens volens* of which Schopenhauer speaks – and which I recently found reading a text by Marcia Tiburi. There is, in this gesture, a "wanting nothing". You don't know well – this entity who sees the work, he is nothing, too, and my desire for completeness is skewed by the spectator, by the one who witnesses. Tiburi says that "what Schopenhauer called *nolens volens*, wanting nothing, is not simply wanting anything, but rather wanting not to desire, to desire without ever achieving the total and deadly fulfillment of desire".¹

Desire is always partial. Its full realization couldn't occur without death. In this text, Tiburi refers to Hamlet and Ophelia, claiming to see in the former the explanation that the realization of man's desire is death, and the tragedy is the very staging of desire, which, "left to its own devices", "does not lead anywhere else". *Desire* annihilates itself if it does not "find the limits of non-desire that prevent it from turning into nothing due to the absence of lack." In this regard, its male aspect could lead to the death of the one who desires: "the death of a man is inevitable, but not without first realizing Hamlet's defining action: killing". Ophelia is "the female option, and the death of a woman is also: the same suicide as always".²

Rather than just stimulating desire, or talking about it, perhaps a work of art is desire, tracing in the world its mobile and fleeting structure.

324

Pêndulo
Pendulum
2018
Vista da exposição individual, Cavallo Come Rei, Fondazione Prada, Milão, 2018
View of solo exhibition, Knight takes King, Fondazione Prada, Milan
(*Pêndulo de Foucault mecânico e pintura Pescador al sol, Salvador Dalí, 1928*)
(Foucault's mechanical pendulum and Salvador Dalí's painting Fishermen in the Sun, 1928)

O pêndulo do matemático Foucault possui movimento constante, ele simula rotacionar num ambiente, no entanto, é a Terra que gira e o movimento se mantém. Com o mesmo cálculo foram concebidos pêndulos mecânicos como o usado nessa escultura que serve para que o espectador observe uma pintura em movimento. A escolha da pintura se dá a cada versão nova do trabalho.

Quem seria, afinal de contas, o destinatário de uma obra?

No modo como o Balé Literal expõe cada elemento ao olhar do mundo, há algo comparável a *Desejo* (2019), com seu projeto de enviar desenhos pela web a astronautas que estão em espaçonaves e satélites em órbita no cobiçado território espacial, em geral explorado por grandes e poderosas empresas. São desenhos simples, em papel ou dobra de papel, que devem ser encaixados fora da nave espacial, de modo a ficarem voltados para o universo. É o universo que os olha – e nós, espectadores, podemos talvez ver uma parte, enviesada, de alguma coisa que está ali sendo mostrada.

O gesto de oferecer um desenho ao universo (e nomeá-lo *Desejo*) tem algo do *nolens volens* de que fala Schopenhauer – e que reencontrei recentemente lendo um texto da Marcia Tiburi. Há aí, neste gesto, um "nada querer". Você não sabe bem – esse ente que vê a obra, ele é um nada, também, e meu desejo de completude é enviesado pelo espectador, por aquele que testemunha. Tiburi diz que "aquilo que Schopenhauer chamou *nolens volens*, o nada querer, não é simplesmente não querer nada, mas desejar não desejando, desejar sem nunca alcançar a total e mortífera realização do desejo".¹

O desejo é sempre parcial. Sua plena realização não poderia se dar senão na morte. Nesse texto, Tiburi refere-se a Hamlet e Ofélia, propondo ver no primeiro a explicitação de que a realização do desejo do homem seria a morte, e a tragédia seria a própria encenação do desejo, que, "deixado solto à própria sorte", "não leva a outro lugar". O desejo é aniquilador de si mesmo, se ele não "encontrar os limites do não-desejo que o impedem de se transformar em nada pela ausência da falta". Nesta direção, sua vertente masculina poderia levar à morte daquele que deseja: "a morte de um homem é inevitável, mas não sem antes efetivar a ação típica de Hamlet: matar". Já Ofélia seria "a opção feminina, e a morte de uma mulher também o é: o mesmo suicídio de sempre".²

Mais do que estimular o desejo, ou falar sobre ele, talvez uma obra de arte seja desejo, ao desenhar no mundo sua estrutura móvel e fugidia.

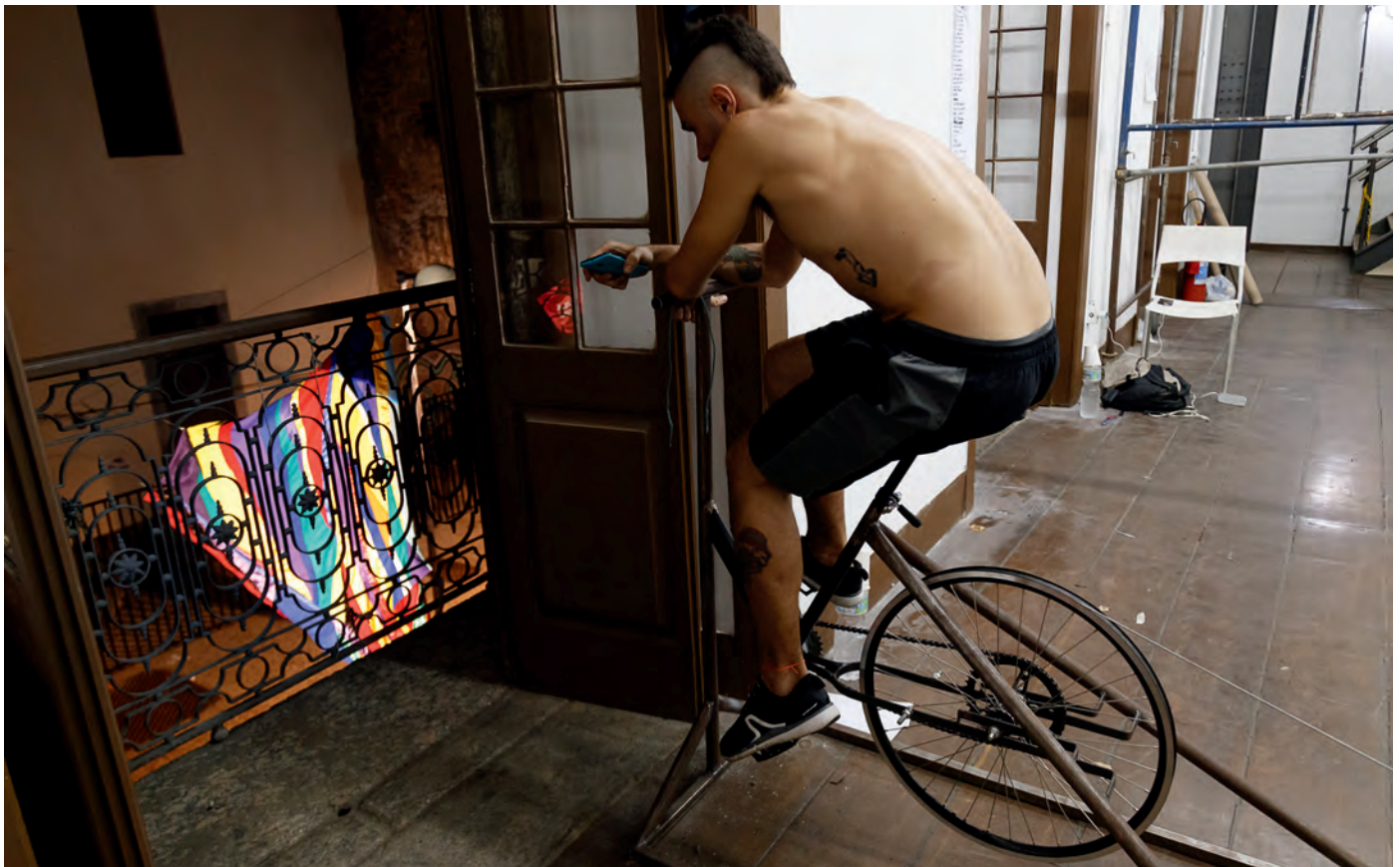
Os desenhos-desejo que se oferecem ao olhar do universo são como as Linhas de Nazca, os enormes geoglifos feitos por esse povo pré-colombiano que nunca chegava a vê-los inteiramente, pois sua escala é gigantesca e o ponto de vista implicado em suas formas geométricas ou figurações de animais situa-se a uma altura considerável, ali onde nenhum desenhista Nazca poderia estar e que hoje só alcançamos em voo de avião ou helicóptero. O olhar ao qual isso se ofereceria não era, portanto, aquele das pessoas que o fizeram, mas estava fora da cena, inscrevendo-se como uma alteridade radical. Propus anos atrás, em um livro, que o chamemos Olhar Outro – brincando com esses dois "o" como se fossem dois olhos. Tal Olhar está fora, ele é suposto e geralmente fica escondido, invisível, mas é uma regulação do que se dá a ver, assim como dos entreolhares que acontecem entre nós, na cena do mundo.

Agora penso que o desejo tem a ver com uma espécie de extração do campo do Olhar. Com furtar-se em parte ao Olhar Outro. Podemos

The pendulum created by the French physicist and mathematician Léon Foucault is in constant motion. It simulates rotation but it is in fact the Earth that rotates, while the movement of the pendulum remains fixed. The same calculations are used to produced mechanical pendulums such as the one used in this sculpture, which enables the viewer to see a painting in movement. A new painting is chosen for each new version of the piece.

The desire-drawings that offer themselves up to the gaze of the universe are like the Nazca Lines, the enormous geoglyphs made by that pre-Columbian people who never could see them entirely, because their scale is gigantic and the point of view implied in their geometric shapes or figurations of animals is located at a considerable height, where no Nazca designer could be and which today we can only reach by flying in a plane or helicopter. The gaze to which this was offered was not, therefore, that of the people who made it, but it was off-stage, inscribing itself as a radical otherness. I made a proposition years ago, in a book, that we call Other Gaze (Olhar Outro) – playing with these two "Os" as if they were two eyes. This gaze is outside: it is assumed and generally hidden and invisible, but it is a regulation of what occurs on seeing; like the glances that take place between us on the stage of the world.

pensar em Hamlet e Ofélia como dois desenhos que se oferecem ao olhar, um matando – e assim vingando a morte do pai – e a outra suicidando-se. Não se trata de pretender designar o campo “do homem” e “da mulher” de forma peremptória e essencialista, é claro, mas de pôr em jogo essas duas posições (equivocas, sempre, e delineadas apenas por oposição a seu outro). Neste jogo armado por Shakespeare entre eles, nós não os vemos frontal e completamente, mas os olhamos de viés, com suas dobras que fazem zonas de obscuridade e impedem que o Olhar Outro os veja inteiramente – cegando-o, em parte. Penso que talvez o desejo se constitua justamente desta dobra, do que não se dá a ver como tal e não se pode declinar nem como assassinato nem como suicídio. Acho que lutar contra a estrutura machista, como estamos tentando fazer – nós, nós duas, mas muitas outras mulheres, atualmente –, talvez passe por poder efetuar e manter essa dobra. Não se ofertar à revelação completa frente a este Olhar. Poder conter uma parte de si, impedindo que isso nos atraia e implique em uma mostra total – que costuma corresponder a uma posição sacrificial.



1 TIBURI, M. Ofélia morta: do discurso à imagem. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 352, mai.-ago. 2010. p. 311.

2 Ibidem.

1 TIBURI, M. Ofélia morta: do discurso à imagem. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 352, mai.-ago. 2010. p. 311.

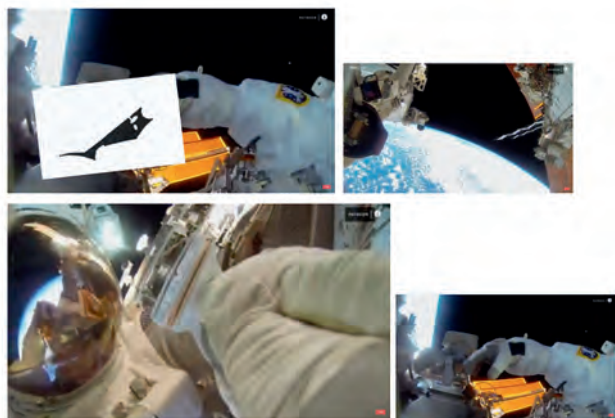
2 Ibidem.

Ensaio do Balé:
Rehearsal for Ballet
Bicicleta, estrutura para mover o teleférico e movimentar as obras, segundo prédio.
Bicycle, structure for moving the cable and moving the works, second building.

Now I think desire has to do with a kind of extraction from the field of the Gaze. How to hide oneself from the Other's Gaze. We can think of Hamlet and Ophelia as two drawings that offer themselves up to the gaze, one killing – and thus avenging the death of the father – and the other committing suicide. This is not a question of trying to designate the field "of man" and "of woman" in a peremptory and essentialist manner, of course, but rather of bringing these two positions (always equivocal and defined only in opposition to each other) into play. In this game set up by Shakespeare between them, we don't see them directly and completely, but we rather we see them obliquely, with their folds that create areas of darkness and prevent the Other's Gaze from seeing them entirely – partially obscuring it. I think perhaps that desire is formed precisely in this fold, of what is not seen as such and cannot be defined either as murder or suicide. I think fighting the macho structure, as we're trying to do – us, both of us, but many other women too these days – may be able to affect and preserve this fold. Not offering a complete, frontal revelation to this Gaze. Being able to preserve a part of oneself, preventing it from attracting us and resulting in a full exposure – which usually corresponds to a sacrificial position.

It may be necessary to make a game of folds, a kind of origami, from these two drawings. It is necessary to withhold something and make a hiding place, a pleat, a tailoring, perhaps, for the game to open up and sustain itself. To design areas of shadows, as many Models for ballet and carnival (2021). Or like the Bichos that Lygia Clark produced in the 1960s, inviting us to play with their hinges – so that something can bend and move between the two Bichos that we are.

Or it may be necessary to divide into three continuums, for example, the presence of a total work, so that you never see the whole thing at the same time.



326

Desejo
Desire
2018
tintas pretas variadas em papel A4
different black paints on A4 paper

Existe uma câmera live em uma das estações da Nasa. Eu adoraria enviar desenhos que possam ser impressos e mostrados nessa câmera pelo astronauta em missão. Os desenhos seriam em A4, tinta preta. O astronauta mostra os desenhos enviados. Seria possível?

Talvez seja necessário fazer um jogo de pregas, uma espécie de origami, entre esses dois desenhos. É necessário reter algo e fazer um recôndito, uma dobra, uma alfaiataria, talvez, para que o jogo se abra e mantenha. Arquitetar zonas de sombras, como fazem vários Figurinos para balé e carnaval (2021). Ou como fazem os Bichos que Lygia Clark realiza na década de 1960, chamando-nos a brincar com suas dobradiças – para que algo possa se articular e mover entre dois Bichos que nós somos.

Ou talvez seja necessário dividir em três contínuos, por exemplo, a presença de uma obra total, para que nunca se veja toda a coisa ao mesmo tempo.

O rei é o Estado, o patriarcado. Basta ameaçá-lo; ele não tem para onde se mover – ele perde o reino. Estava jogando com meu filho e cheguei neste ponto, mas, em vez de encerrar o jogo, eu disse: vou continuar, vou comer o rei e continuaremos para ver como seguir assim sobre o tabuleiro. Orfeu não aceitou o convite e prosseguiu sozinha até o final: sobrou um peão branco. Ali começou a pesquisa para uma nova obra.

Ficou ressoando em mim a ideia do telescópio da exposição em Milão, do qual a gente se aproxima e, quando põe o olho no dispositivo, só vê luz. Pensei no canhão de luz manejado por mulheres no Balé Literal. Em dado instante, ao atingir a metade do trajeto da linha, no meio da encruzilhada – do dentro/fora da galeria, da rua, da arte, da vida –, ali no meio, de repente o objeto é iluminado e essa iluminação, em vez de botar holofotes como em uma mercadoria a ser admirada por seu valor único, talvez marque uma espécie de passagem, de sequência fracionada como os frames do filme, no cinema. Momentos de visibilidade aos quais se seguem instantes de escuridão – essa pulsação do Balé, esse ritmo fazendo uma espécie de montagem –, não é?, que cada um, com seu olhar, com suas pis-



There is a live camera in one of the NASA space stations. I would love to send drawings that could be printed and shown on this camera by one of the astronauts on the mission. The drawings would be printed in black ink on A4 paper. The astronaut would show the drawings I sent. Could this be possible?

The king is the State, the patriarchy. One only has to threaten him; he has nowhere to go - he loses the kingdom. I was playing with my son and I reached this point, but instead of ending the game, I said: I'm going to keep going, I'm going to capture the king and we'll carry on to see how we can continue on the chess board. Orfeu did not accept the invitation and I continued alone until the end: there was one white pawn left. The research for a new work started there.

The idea of the telescope for the exhibition in Milan - which when you approach it and put your eye to the device, you only see light - resonated with me. I thought of the light cannon manned by women in the Bale Literal. At some point, when it reaches half the length of the line, in the middle of the crossroads - inside/outside the gallery, the street, art, life - there in the middle, suddenly the object is illuminated and this lighting, instead of using spotlights as a commodity to be admired for their unique value, perhaps marks a kind of passage, a fractioned sequence like the frames of a film, in the cinema. Moments of visibility which are followed by moments of darkness - this pulse of the Ballet, this rhythm creating a kind of montage - isn't it? Which each person, with their gaze, their blinking, retinal persistence, with their attention also distracted by what is happening there in the street, with all these elements of the other objects arriving, the people, the music, continues to edit - in a complex, three-dimensional montage. This play between the visible and invisible seems very important, and in Milan it is modulated thanks to the removal of electric light from one of the exhibition rooms, the one in which the Bird was placed, which allowed the setting of the sun to perform a shadow play on its dark feathers.

I think there is a reflection in the act about the visible and the invisible (alluding to the title of a book by Merleau-Ponty, the philosopher to whom you dedicated your final work on the Philosophy course), a complex performance, a way of bringing to the scene the vision itself and its limits, in the formation of a work. This may also bring into play the slogan, the political message and the moment it should appear. It can be almost subliminal, sometimes, as in Nazi propaganda - what appears there in a flash, the sudden burst of light that prevents you from seeing, but that marks a moment of apprehension, understanding, or rather, and more radically: of adherence to a certain message.

At the time I was studying philosophy. I remember walking around UERJ (University of the State of Rio de Janeiro) - you know? - very young, while a teacher's words resonated inside me: there are no clear ideas. I think this has permeated my whole life, as I was experimenting with my works, thinking about them and producing them: there are no clear ideas. Because we think we've been trained to look at something and identify it; it has borders. It is said that we have this capacity. It turns out that even if we identify one thing,

cadás, com sua persistência retiniana, com sua atenção desviada também pelo que acontece ali na rua, com todos esses elementos dos outros objetos chegando, das pessoas, da música, vai editando - em uma montagem complexa, tridimensional. Esse jogo entre visibilidade e invisibilidade parece superimportante, e em Milão se modula graças à subtração de luz elétrica de uma das salas de exposição, aquela na qual estava posicionado o Pássaro, o que permitia que o declínio da luz do dia fizesse um jogo de sombras com suas penas escuras.

Acho que há aí uma reflexão em ato sobre o visível e o invisível (para aludir ao título de um livro de Merleau-Ponty, filósofo a quem você dedicou seu trabalho final do curso de Filosofia), uma atuação complexa, um modo de pôr em cena a própria visão e seus limites, na conformação de uma obra. Isso talvez coloque em jogo também o slogan, a mensagem política e o instante em que ela deve aparecer. Ela pode ser quase subliminar, às vezes, como na propaganda nazista - aquilo que aparece ali em um flash, a súbita explosão de luz que impede de ver, mas que marca um instante de apreensão, de compreensão, ou melhor, e mais radicalmente: de aderência a certa mensagem.

Na época em que eu cursava Filosofia, lembro-me de ficar andando ali pela UERJ - sabe? - muito jovem, enquanto ressoava em mim a frase de um professor: não existem ideias claras. Acho que isso permeou minha vida toda, à medida que eu fui experimentando meus trabalhos, pensando neles e realizando-os: não existem ideias claras. Porque a gente pensa que foi adestrada para olhar alguma coisa e identificá-la; ela possui bordas. Diz-se que temos essa capacidade. Acontece que, mesmo que a gente identifique uma coisa, ela está no mundo e relacionada a outras coisas, outras ramificações. Quando a gente pensa o objeto de arte, ou mesmo o pensamento em si, uma ideia em si, geralmente fica muito inebriada pelos contornos daquilo - não é? - e eu tenho sempre a sensação de que essas coisas se dissolvem, que em algum momento elas já não estão mais no campo de visão e elas justamente se dissipam, ou vão fazer parte de uma figura de fundo, não mais sendo uma figura sobre um fundo. Isso torna tudo tão mais interessante. Então o foco da luz abre as coisas - sim, é exatamente isso, há aquele momento, numa linha entre galeria, arte e vida, em que aquela obra está no foco da luz no canhão operado por mulheres, no Balé Literal.

A primeira vez que pensei neste canhão foi nos Emirados Árabes, em uma situação na qual você não sabe bem onde está pisando - as coisas não estão bem determinadas, não tem luz sobre elas, para que se possa enxergar, focar direito (ainda mais eu que sou hipermetrope). Você não sabe bem se mulher pode ou não entrar, se você deve estar com véu, se pode andar naquela calçada. Eu estava lá para a Bienal de Sharjah, e de repente vi que quem manejava uma câmera bem potente e grande - como uma bazuca -, provavelmente

it is in the world and related to other things, other ramifications. When you think of the art object, or even thought itself, an idea in itself, you are usually highly intoxicated by its contours – aren't you? – and I always have the feeling that these things dissolve, that at some point they are no longer in the field of vision and they just dissipate, or will come to form part of a background figure, and no longer be a figure in the background. That makes it so much more interesting. So the focus of the light opens things up – yes, that's exactly it; there's that moment, on a line between gallery, art and life, where that work is the focus of the light in the cannon operated by women, in the Bale Literal.

The first time I thought about this cannon was in the UAE, in a situation where you don't quite know where you're treading – things aren't well defined, they don't have light on them, so that you can see and focus correctly (especially me who's hypermetropic). You don't really know if a woman can enter or not, if you must be veiled, if you can walk on that sidewalk. I was there for the Sharjah Biennale, and suddenly I saw that the person who was handling a very powerful and large camera – like a bazooka – probably a piece of television equipment, was a woman in a burqa – or, rather, the outfit known as the abaya. I found that really fascinating. The idea we have about a given situation and place – this kind of prior light that tends to provide the coordinates of our knowledge about something – suddenly gives way to something else that is much more complex, a gesture; in this case, a woman who you thought wouldn't be in that position and is – and she's covered by a cloth. I offer this as an image description; I will not plunge into a reflection on Arabic culture here, which deserves a much more complex discussion.

The light cannon does indeed have to do with the telescope in which only light is seen, and the light can be so intense that it blinds the eye, if the sun hits its focus directly (to avoid this, the Milan telescope had a safety device, in addition to being supervised by astronomers). Light can blind us – or it can enter our bodies and intoxicate us, between light and dark, with infinite gradations. This is about the Bale Literal: the layers that are apprehended or not, depending on their mobile point of view. In Naked Magician, you also get lost in a maze. Many times I've worked like this. At the Galpão do Absurdo of the Mercosur Biennale, which I curated in 2009, there were also gradations between a more illuminated part and a much darker area, where certain works were located that the audience almost had to grope. As for the lack of electric light at the exhibition in Milan, there is an energetic issue also in another sense: the environment becomes silent when you remove the light from a space. Silence can be enlightening or deafening.

And there was the Bird, huge and dead, a lifeless bird-sculpture – in contrast with the fact that I usually work with live animals. There it was a requiem, a different state of representation. This was not the inescapable and uncontrollable thing that is living, life itself. There was a surrender. And it was a battle, which announced Horse takes King.

te um equipamento de televisão, era uma mulher de burca – ou, melhor dizendo, com a vestimenta chamada abaya. Achei aquilo muito fascinante. A ideia que carregamos sobre dada situação e lugar – essa espécie de luz anterior que costuma fornecer as coordenadas de nosso saber sobre algo – de repente dá lugar a outra coisa muito mais complexa, um gesto; no caso, uma mulher que você achou que não estaria naquela posição e está – e ela está coberta pelo pano. Trago isso como uma descrição imagética, não vou me aprofundar aqui em uma reflexão sobre a cultura árabe, que mereceria uma discussão muito mais complexa.

O canhão de luz tem, sim, a ver com o telescópio no qual só se vê luz, e pode ser tanta luz que chega a cegar, caso o sol bata justo em seu foco (para evitá-lo, o telescópio de Milão tinha um dispositivo de segurança, além de contar com a vigilância dos astrônomos). A luz pode cegar-nos – ou então ela pode entrar no nosso corpo e nos inebriar, entre claro e escuro, com graduações infinitas. Trata-se disso, no Balé Literal: das camadas que se apreendem ou não, de acordo com seu ponto de vista móvel. No Mágico Nu, você também se perde em um labirinto. Em muitos momentos trabalhei assim. No Galpão do Absurdo da Bienal do Mercosul, do qual fiz a curadoria em 2009, também havia graduações entre uma parte mais iluminada e uma parte bem mais escura, onde ficavam certas obras que o público tinha quase que tatear. Quanto à falta de luz elétrica na exposição em Milão, há uma questão energética também em outro sentido: o ambiente silencia quando se tira a luz de um lugar. O silêncio pode ser elucidativo ou ensurdecedor.

E havia o Pássaro, enorme e morto, sem vida, um pássaro-escultura – em contraste com o fato de que costumo trabalhar com animais vivos. Ali se tratava de um réquiem, um outro estado de representação. Não se tratava do incontornável e incontrolável que é o vivo, o vivo mesmo. Havia uma rendição. E tratava-se de uma batalha, na qual se enuncia Cavalo Come Rei.

O Balé Literal também traz fortemente a questão política; é como se retornássemos a um estado de batalha – os slogans, as maneiras de ver. O obscuro e o esclarecido também são literais. Meu foco é na coisa fugidia – no que foge da imagem –, mas que de alguma maneira você pode captar. E é bom lembrar que, como em Sharjah, quem filma com a câmera coberta por um pano e capta aqueles objetos, a luz que se transforma em uma informação digital, é uma mulher.

A lógica do que foge da imagem está presente na mulher que dorme (Homem = Carne / Mulher = Carne / Dopada (1997-)), por exemplo, pois há uma parte daquilo que é o próprio sonho – ou a opacidade do sono induzido por remédio – que não se vê. Já em Homem = Carne / Mulher = Carne / Marra (1996), os dois homens que lutam com a cabeça unida pelo topo não enxergam, só veem a luz pelo que passa pelo tecido. O homem que tem as sobrancelhas alongadas, em Homem = Carne / Mulher = Carne / Pelos (1994), por sua vez, não enxerga tanto. Dá-se o mesmo naquele trabalho de diminuição

The Bale Literal also strongly introduces the political issue; it's like returning to a battleground – the slogans, the ways of seeing. The obscure and the enlightened are also literal. My focus is on the fleeting thing – on what escapes the image – but which you can somehow capture. And it is good to remember that, as in Sharjah, the person filming with the camera covered by a cloth and capturing those objects, the light that turns into digital information, is a woman.

The logic of what escapes the image is present in the sleeping woman (Man = Flesh / Woman = Flesh/ Doped (1997-)), for example, because there is a part of that which is the dream itself – or the opacity of drug-induced sleep – which is not seen. In Man = Flesh / Woman = Flesh / Marra (1996), the two men who fight with their heads joined at the crown do not see; they only see the light that passes through the fabric. The man with elongated eyebrows, in Man = Flesh / Woman = Flesh / Hair (1994), in turn, does not see much. The same thing happens in that space-reducing work that is Man = Flesh / Woman = Flesh / Flat (1997), as well as in Choice (Escolha - 2010), which is a completely dark compartment, in which something may or may not happen. Even in Tailoring (Alfaiataria - 2014), where you see things being done, the artifact produced by the seamstresses as a geometric design is covered by the fabric, and so part of the work is hidden when you hang it on the wall – suggesting that in a portrait of someone, there is more than what you see. Or even in Illiterate (Ágrafo - 2015), in which I built images as a secret, then covered and tied them up, before the cats scratched them, where the imminence of their scratches was able to reveal these images.

do espaço que é o Homem = Carne / Mulher = Carne / Baixo (1997), assim como em Escolha (2010), que é um compartimento completamente escuro, no qual pode ou não acontecer algo. Mesmo na Alfaiataria (2014), na qual você vê as coisas sendo feitas, o artefato produzido pelos costureiros como um desenho geométrico é coberto pelo tecido, e assim parte do trabalho fica escondido quando você o pendura na parede – sugerindo que, em um retrato de alguém, há mais do que aquilo que se vê. Ou ainda no Ágrafo (2015), no qual eu construí imagens como segredo, as cobria e amarrava e depois os gatos arranhavam, havendo a iminência de que seus rasgos pudessem revelar essas imagens.

Laura, é bem cedo e o dia está nublado – um desses momentos em que os contornos ficam difusos. Penso na inusitada importância de defender a falta de contorno das ideias. Afinal, quais são as bordas – das ideias, das propostas, das proposições? Onde estão as beiras, os limites? Será que os contornos são justamente as obras – e elas se desfazem e redesenham no espaço e conceitualmente, em cada “nova” obra?

Indo além da questão da luz propriamente dita, o gesto de pôr em foco pode ser tomado como a realização material de algo no mundo – de maneiras variadas, em diferentes “estados de representação”, para usar a expressão que você acaba de trazer. Seria sua obra uma exploração de tais “estados”? A representação é um dispositivo que não diz respeito apenas à arte, mas à própria construção da realidade; ela organiza as linhas de força que nos dão lugar no mundo e naturaliza tal operação de modo a manter-nos na posição



Camera Girl no Oriente Médio
registro de pesquisa feito pela artista
Camera Girl in the Middle East
record of research carried out by the artist



Laura, it's very early and it's a cloudy day – one of those times when the outlines become blurred. I think of the singular importance of defending the ideas' lack of an outline. After all, what are the borders – of ideas, proposals, propositions? Where are the edges and the boundaries? Are the outlines the works themselves – and do they unmake and redesign themselves in the space conceptually, in every "new" work?

Going beyond the issue of light itself, the gesture of putting it into focus can be interpreted as the material realization of something in the world – in different ways, in different "states of representation", to use the expression you have just cited. Is your work an exploration of these "states"? Representation is a device that concerns not only art, but also the very construction of reality; it organizes the lines of force that shape our place in the world and normalizes this operation so as to keep us in a state of passively receiving the scene around us. The field of art may be one in which the device is examined and tested, disassembled and reassembled – and eventually transformed, albeit minimally. In speaking of "states of representation" in the plural, you break the illusory empiricism that sustains the hegemony of neutral and unique representation. The Bale Literal seems to address precisely this: explaining the device itself, taking it apart in space and putting it in motion. The work shows the guts of the world scene, denouncing its artificial

de recepção passiva da cena à nossa volta. O campo da arte talvez seja aquele no qual o dispositivo se examina e experimenta, se desmonta e remonta – e eventualmente transforma-se, ainda que minimamente. Ao falar em "estados de representação" no plural, você quebra o ilusório empirismo que sustenta a hegemonia da representação neutra e única. O Balé Literal parece tratar disso, exatamente: de explicitar o próprio dispositivo, ao desmontá-lo no espaço, colocando-o em movimento. A obra mostra as tripas da cena do mundo, denunciando sua natureza artificial e arbitrária e a estrutura de poder que a sustenta. Em sua complexa e multifacetada cena, o lugar que nos é dado não é a centralidade neutra do espectador – ao contrário, o Balé nos chama a nos movimentarmos, justamente, literalmente, para nos obrigar a tomar posição (no sentido físico, assim como político). Ele é literal porque nega a edição (ideológica e estética) na qual habitualmente passamos, passivos e distraídos (e sempre traídos, talvez). Ele mostra literalmente o momento histórico que é o seu (assim como Paul Cézanne queria pintar o "instante do mundo", segundo Merleau-Ponty),³ mas não se contenta com isso: quer fazer da arte uma manipulação ativa (e violenta) desta realidade. Ele é uma batalha.

Nessa luta do Balé, não apenas recusam-se as regras do jogo (como na enunciação cavalo come rei), mas se denuncia e manipula a própria estrutura – o tabuleiro, a superfície de representação, a cena. A luz e a sombra, o jogo entre o visível e o invisível que a cena agencia – o

330

Pássaro
Bird
2015-2018
Trabalho em conjunto com Zé Carlos Garcia.
Piece produced in collaboration with Zé Carlos Garcia.
Vista da exposição individual Cavalo Come Rei, Fondazione Prada, Milão, 2018, Laura Lima Studio.
View of solo exhibition Knight takes King, Fondazione Prada, Milan, 2018, Laura Lima Studio.

penas pretas
black feathers
dimensões variadas
various dimensions

and arbitrary nature, and the power structure that sustains it. In its complex and multifaceted scene, the place given to us is not the neutral centrality of the spectator – on the contrary, the Ballet invites us to move, precisely, literally, to force us to take a stand (in the physical, as well as political sense). It is literal because it denies the editing (ideological and aesthetic) in which we usually exist, passive and distracted (and always betrayed, perhaps). It literally shows the historical moment that is its (just as Paul Cézanne wanted to paint the "moment of the world", according to Merleau-Ponty),³ but it is not content with this: it wants to make art an active (and violent) manipulation of this reality. It is a battle.

In this struggle of the Ballet, it's not only the rules of the game that are rejected (as in the enunciation the Horse takes King), but the structure itself is denounced and manipulated – the board, the representational surface, the scene. The light and shadow, the play between the visible and the invisible that the scene presents – what is captured and what remains out of focus, what is figure and what is mere background (in the famous Gestalt scheme) – and the multiple (and sometimes dizzy) narratives that it opens up, in fragments, in dissemination, preventing a single, clear idea from becoming dominant. In this regard, I think the fact that your brother's outbreak was a trigger for his decision to become an artist reveals all his vigor: there's something delirious about rearranging the axis of the scene, in shaking its lines of force and forging other narratives. In taking into one's own hands the threads that usually manipulate us like puppets, to move and twist them – and draw other worlds with them.

As Nise da Silveira said about madness, attributing the phrase to Antonin Artaud, "there are innumerable states of being, [which are] increasingly dangerous". But you do not fall into the illusion of "Being"; you deal with devices and manipulate scenes in which the very idea of being is constructed and may occur.

I wonder if you were already doing this at the age of 14, in the city of Minas Gerais where you taught ballet classes to children and organized the year-end shows alone, in every detail: choreography, scenery, costumes.

The Bale Literal can update itself in other versions, and in each of them it will be dated. That set of things, those annotations being defenestrated, is powerful at that historic moment. Each version will need to remake the design, incorporate other objects – things with borders, that make sense at that time. In the future, I may not be here and other people may eventually create a version by updating phrases, reconfiguring certain objects, very carefully, in the absence of that person who thought up the Ballet and edited it. Its first realization was special, of course; it was a teaching. But it did not cease at that moment; on the contrary, it continued through time, in cartoons, mainly at the pace that is determined by social networks – in those papyrus that they promote. It's funny, because this idea of the papyrus is very

que se capta e o que fica fora de foco, o que é figura e o que é mero fundo (no famoso esquema da Gestalt) – e as narrativas múltiplas (e por vezes vertiginosas) que ela abre, em fragmentos, em potência, em disseminação, impedindo que uma única e clara ideia se torne dominante. Nesta direção, acho que o fato de o surto de seu irmão ter sido um disparador para sua decisão de se tornar artista revela todo seu vigor: há algo de delirante em remexer o eixo da cena, em balançar suas linhas de força e forjar outras narrativas. Em tomar em mãos os fios que habitualmente nos manipulam como marionetes, movê-los, retorcê-los – e com eles desenhar outros mundos.

Como dizia Nise da Silveira sobre a loucura, atribuindo a frase a Antonin Artaud, "há inumeráveis estados do ser, cada vez mais perigosos". Mas você não cai na ilusão do "Ser"; você lida com os dispositivos e manipula as cenas nas quais a própria ideia de ser se constrói e pode acontecer.

Pergunto-me se você já o fazia aos 14 anos, na cidade do interior de Minas Gerais na qual dava aulas de balé para crianças e montava sozinha os espetáculos de fim de ano, em todos os detalhes: coreografia, cenário, figurino.

O Balé Literal pode se atualizar em outras versões, e em cada uma delas ele ficará datado. Aquele conjunto de coisas, aquelas anotações sendo defenestradas, é potente naquele momento histórico. A cada versão será necessário refazer o desenho, incorporar outros objetos – coisas com bordas, que façam sentido naquela época. No futuro, eu posso não estar aqui e outras pessoas eventualmente podem fazer uma versão atualizando frases, reconfigurando alguns objetos, com muito cuidado, na ausência daquela pessoa que pensou o Balé e o editou. Sua primeira realização foi especial, é claro; foi um ensinamento. Mas ele não cessou naquele momento; ao contrário, prosseguiu no tempo, em charges, principalmente, no ritmo que é dado pelas redes sociais – nesses papiros que elas promovem. É engraçado, porque essa ideia de papiro é muito antiga, essa escrita em superfície contínua, longa, que você tem que scroll, tem que rolar, descendo ou subindo uma imagem, sempre verticalmente. No Cinema Shadow, há essa continuidade linear que a pessoa edita, assim como no Balé, apesar de haver nele spots específicos. Você nem percebe que aquele fio está passando, e em dado instante vai descobrir que aquela movimentação é dada por um corpo que pedala (as pedaladas... as referências estão todas aí, é isso mesmo, como as pedaladas fiscais da Dilma).

Já havia muitas charges na época do Temer, mas agora estamos vivendo um horror, um cerceamento muito grande – estamos em junho de 2021. Existe um terror psicológico e o futuro próximo será muito difícil, com o ano eleitoral. Meu sonho é que os artistas visuais, com o histórico romântico dos cem anos da Semana de Arte Moderna, façam algo – algo drástico, de guerra. Na época do Fora Temer, eu fiz uma pesquisa sobre as charges da Revolução Francesa e usei muitas delas em edições feitas com ferramentas toscas do Instagram. Acho que elas fazem parte do Balé Literal; já se tratava aí do pensamento desta obra.

331

3 MERLEAU-PONTY, M. *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1992 (Folio/Essais). p. 35.

3 MERLEAU-PONTY, M. *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1992 (Folio/Essais). p. 35.

old, this writing on a long, continuous surface, that you have to scroll, to roll out, raising or lowering an image, always vertically. In Cinema Shadow, there is this linear continuity that the person edits, as in the Ballet, although there are specific spots in it. You don't even realize that the wire is moving, and at a given moment you will find that the movement is caused by a pedaling body (the pedaling... the references are all there, that's right, like Dilma's financial shenanigans).

There were already many satirical cartoons at the time of Temer, but now we are experiencing horror, a great denial – it is June 2021. There is a psychological terror and the near future will be very difficult with the approaching election year. My dream is for visual artists, with the romantic history of the centenary of the Week of Modern Art, to do something – something drastic, like a war. At the time of the Temer Out protests, I did some research into the cartoons of the French Revolution and used many of them in edits made with the silly Instagram tools. I think they form part of the Bale Literal; the thinking about this work was already addressed there.

Today there is a project of fear implemented to undermine the courage of artists, who are being deprived of their place and voice – we are witnessing a great exodus of artists and intellectuals abroad. It's a terrible political moment, and the Bale Literal talks about this. There was, moreover, in the room where the things were collected and positioned in the space to be put on display for a few weeks, a police dog. He was a German Shepherd that the taxidermist Clívia Cohen had made and shown in her catalogue of animals. I asked her to make it sleeping with its ears pricked up and attentive, despite the placid posture which could make it appear like a pet whose owner was visiting the exhibition, for example. Its ears were a warning, an alert that recalled the tension present in an important work by Cildo Meireles, *Fiat Lux* (1979), where men in sunglasses remain in the gallery room, around a large cube formed of match boxes. It was very important in the Ballet, above all, to have the Free Lula flag, at that time when the former president was still imprisoned. A friend said to me that he thought it wasn't necessary, because it was already stated in the work, and I replied: you've forgotten that this is a literal ballet. We're laboring the issue. If necessary, we'll draw it.

As I mentioned, the Free Lula flag was proposed by the team that worked with me and I said yes, because the work is done by many hands and one does not simply obey the policy of fear of the theater director – of the great Theater. I can request that the chicken drumsticks are hot and some of them may be cold (they are already corpses – in fact, they are cadavers). It's not necessary to mention that the drumsticks – the chandelier of drumsticks, designed by a collaborator based on the design of Vladimir Tatlin's Monument for the III (Socialist) International – recalls how we refer to right-wing people. It is thus vocabulary from the time, which may be incomprehensible in the future.

*Hoje existe um projeto de medo instaurado para minar a coragem dos artistas, que estão sendo desprovidos de seu lugar e de sua voz – estamos assistindo, inclusive, a uma grande evasão de artistas e intelectuais para o exterior. É um momento político terrível, e o Balé Literal fala disso. Havia, inclusive, na sala na qual as coisas eram recolhidas e posicionadas no espaço para ficarem à mostra por algumas semanas, um cachorro policial. Era um pastor-alemão que a taxidermista Clívia Cohen já fazia e mostrava em seu catálogo de animais. Pedi a ela que o fizesse dormindo com as orelhas levantadas, atentas, apesar da plácida postura que podia fazê-lo ser percebido como o animal de estimação cujo dono estaria ali visitando a exposição, por exemplo. Suas orelhas eram um aviso, um alerta que remetia à tensão presente em um importante trabalho de Cildo Meireles, o *Fiat Lux* (1979), no qual homens de óculos escuros permanecem na sala da galeria, em volta de um grande cubo formado por caixas de fósforo. Era muito importante no Balé, além de tudo, ter a bandeira Lula Livre, naquele período em que o ex-presidente ainda estava preso. Um amigo comentou comigo que achava que ela não era necessária, pois aquilo já estava dito no trabalho, e eu respondi: você esquece que é um balé literal. Nós estamos chovendo no molhado. Se precisar, a gente desenha.*

Como já mencionei, a bandeira Lula Livre foi proposta pela equipe que trabalhava comigo e eu disse sim, até porque o trabalho é feito a muitas mãos e a pessoa não obedece simplesmente a uma política de terror do diretor do teatro – do grande Teatro. Eu posso pedir que as coxinhas estejam quentes e algumas delas podem estar frias (já sejam cadáveres – aliás, são cadáveres). É desnecessário lembrar que as coxinhas – o candelabro de coxinhas, desenhado por um colaborador a partir do projeto de Monumento de Vladimir Tatlin para a III Internacional – referem-se ao modo como chamamos pessoas de direita. Trata-se, assim, de um vocabulário de época, que pode ser incompreensível no futuro.

Então vamos descer as coxinhas quentes – para serem comidas. Despedaçadas. Guilhotinadas pelo fio de nossos dentes.

O Balé Literal pensa e age sobre o mundo. Ele não recusa apenas a superfície de representação e suas molduras físicas ou sociais – tela, papel ou galeria de arte –, mas denuncia e põe em xeque a própria janela que parece se abrir, neutra e imutável, quando descerramos os olhos. Ele arreganha a estrutura de poder que rege implicitamente nosso olhar e nossa compreensão da realidade, desmonta suas engrenagens e promete apresentar a literalidade de tudo. Ele talvez seja como a máquina do mundo que um dia veio se revelar ao poeta (era Drummond) em uma pedregosa estrada de Minas Gerais – aquela máquina que se entreabriu, majestosa e circunspecta, e teria oferecido à contemplação nada menos que “o absurdo original e seus enigmas”,⁴ junto com as verdades mais altas e monumentais, se aquele homem de minérios pesados e poesia aérea não a tivesse logo repellido, cansado, e renunciado à sua busca para seguir vago-roso, de cabeça baixa e mãos pensas.

4 DRUMMOND DE ANDRADE, C. A. *Máquina do Mundo*. In: ----- . *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983. p. 303.

5 *Ibidem*, p. 81.

4 DRUMMOND DE ANDRADE, C. A. *Máquina do Mundo*. In: ----- . *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983. p. 303.

5 *Ibidem*, p. 81.

So let's lower the hot drumsticks – in order to eat them. Shredded.

Guillotined by the wire of our teeth.

The Bale Literal thinks about and acts in the world. It not only rejects surface representation and its physical or social frames – canvas, paper or the art gallery – but denounces and challenges the very window that seems to open, neutral and immutable, when we lower our eyes. It reveals the power structure that implicitly controls our gaze and our understanding of reality, it disassembles its gears and promises to present the literalness of everything. It's like the world machine that one day revealed itself to the poet (Drummond) on a stony road in the Brazilian state of Minas Gerais – that machine that opened up, majestic and circumspect, and offered up to contemplation nothing less than "the original absurdity and its

Em vez de abdicar as altas esferas de compreensão transcendental e fazer dessa renúncia a própria matéria poética, a também mineira Laura Lima trabalha na imanência das coisas, manipulando sem hesitação a própria carne do mundo – se quisermos usar o belo conceito de Merleau-Ponty. Ela não o faz como um demiurgo, de fora, do alto, mas como coisa entre outras coisas – ou melhor, como mulher-carne. Ela liga o liquidificador com suas lâminas cortantes, ao mesmo tempo que se assume ela mesma misturada a tudo que se corta e reedita, em múltiplas direções, por cada um/uma de nós no meio dos objetos, dos slogans, da poesia e dos acontecimentos que vão se mixando, com cadência, e se disseminam para além do Balé – por aí, no mundo –, como a confirmar a ideia do filósofo de que “toda carne, e mesmo aquela do mundo, reluz fora dela mesma”.⁵



Charges
Cartoons
2019
processo da artista
artist's process
dimensões variadas
different dimensions

riddles",⁴ along with the highest and most monumental truths, if that man of heavy minerals and aerial poetry hadn't immediately rejected it, exhausted, and renounced his quest to slowly follow it, head down and hands heavy.

Instead of abandoning the high spheres of transcendental understanding and renouncing the poetic material itself, the similarly Minas-born Laura Lima works in the immanence of things, manipulating without hesitation the very flesh of the world – to use the beautiful concept of Merleau-Ponty. She does not do it as a demiurge, from the outside, from above, but as a thing among other things – or rather, as a flesh-woman. She connects the blender with its cutting blades, while simultaneously mixing herself with everything that is cut up and reedited, in multiple directions, by each of us in the midst of objects, the slogans, the poetry and the events that are being mixed up, rhythmically, and disseminated beyond the Ballet – out there, in the world – as if to confirm the philosopher's idea that "all flesh, and even that of the world, shines beyond itself".⁵

The gesture is political, as we have said and insisted. It implies a "confidence" that is the balaclava – the hood that covers the head and face, leaving only the eyes uncovered. "The confidence is the balaclava" is a phrase from the song "Balaclava" by the British band Arctic Monkeys. The lyrics continue, "you'll baffle 'em good/Will the ending reek of salty cheeks/ and runny makeup alone" and can be taken as a compliment to the rebellion manifesting in the streets. The word that gives the song its title comes from Russian and became famous during the Crimean War in the 19th century, before being adopted by the ninja style and used by the black blocs in the 2013/2014 street demonstrations in Brazil. As is well known, the use of this piece of clothing almost entirely prevents anyone from being recognized, serving to prevent the identification of the perpetrator of a crime. In Portuguese, the term unites, literally and curiously, two artifacts of war: the bullet and the club – and its wearer turns himself into a kind of weapon, capable of intimidating enemies with his appearance. But the balaclava implies yet another dimension, less spectacular, but of great importance to the political struggle: in suspending the identity of each person, it allows anonymity to be affirmed on the stage of conflicts – those ballets that take place in the street, in spontaneous choreography – as a subversive form of social formation. As an affirmation of complicity among many, as a sign of equality, symmetry, of mutual agreement forming a collective – faceless, so that it is possible to better affirm, implicitly, the greatest possible variety of faces, in an infinite meeting of singularities.

O gesto é político, como já dissemos e insistimos. Ele implica uma "confiança" que é a balaclava – a touca que cobre a cabeça e o rosto, deixando apenas os olhos descobertos, habitualmente. "The confidence is the balaclava" é um verso da canção "Balaclava", da banda britânica Arctic Monkeys. A letra prossegue com "você vai confundir-los bastante/ com o cheiro esvaecente de bochechas salgadas/ e a maquiagem escorrendo sozinha" e pode ser tomada como um elogio à rebelião manifestada nas ruas. A palavra que dá título à canção vem do russo e se tornou famosa durante a Guerra da Crimeia, no século XIX, antes de ser adotada pelo estilo ninja e usada pelos black blocs nas manifestações de rua de 2013/2014 no Brasil. Como bem se sabe, o uso dessa peça indumentária impede quase inteiramente que se reconheça alguém, servindo para evitar a identificação do autor de algum delito. Em português, o termo reúne, literal e curiosamente, dois artefatos de guerra: a bala e a clava – e seu portador transforma-se ele mesmo em uma espécie de arma, capaz de intimidar os inimigos com sua aparência. Mas a balaclava implica ainda uma outra dimensão, menos espetacular, porém de grande importância na luta política: ao suspender a identidade de cada um, ela permite que se afirme no palco dos conflitos – esses balés que se dão na rua, em coreografia espontânea – o anonimato como modo subversivo de formação social. Como afirmação de cumplicidade entre muitos, como signo de igualdade, simetria, acordo mútuo formando uma coletividade – sem rosto, para que melhor se possa afirmar, implicitamente, a maior variedade possível de rostos, em uma reunião infinita de singularidades.



Ensaio do Balé
Candelabro de coxinha
Ballet Rehearsal
Chicken-drumstick chandelier
2019
arame, metal e coxinha
wire, metal and chicken-drumstick
110 x 180 x 50 cm



336

Peixe tecido "Harry Potter"
 "Harry Potter" fabric fish
 2019
peixe (garoupa), tecido, bambu, palha, ovo
 de codorna e alho
 fish (grouper), cloth, bamboo, straw,
 quail's egg and garlic
 30 x 56 x 20 cm

Pastor policial (Astor Piazzolla), 2019
 Police dog (Astor Piazzolla)
taxidermia sintética
 synthetic taxidermy
 30 x 100 x 60 cm

Peixe estandarte "Madeira"
 "Wooden" standard fish
 2019
peixe, madeira
 fish, wood
 80 x 45 x 40 cm



337

Vista da exposição, segundo prédio
View of the exhibition, second building
Peixe metaleiro
Metal head fish
2019
peixe, metal, tecido, lona
fish, metal, fabric, plastic canvas
110 x 50 x 25 cm

Ao fundo
In the background
Lua
Moon
2019
borra de café sobre roupa de cama, tinta
guache, luz e madeira
ground coffee on bed linen and gouache,
light and wood
85 x 110 cm



338

Vista da exposição, segundo prédio
View of the exhibition, second building
Magnólia Gilberta
2019
taxidermia sintética
synthetic taxidermy
270 x 70 x 100 cm



Noite de Balé: Candelabro de coxinha
Ballet Night: Chicken drumstick chandelier
2019
arame, metal e coxinha
wire, metal and coxinha
110 x 180 x 50 cm

Throwing things out of the window implies confidence, says Laura.

Moreover, in the constant shuffling of narratives and images operated by the Bale Literal, the balaclava cannot recall the scene of the woman in the abaya wielding this extraordinary weapon of our times: the camera.

The first entity - or dancer - to be defenestrated is the kite. It descends aerodynamically, smooth and magnanimous, and the people find it beautiful and poetic. Made from bamboo slats, it looks like a small ship or a barge, and the people are so intoxicated by this poetic situation - which was accompanied by a song performed on the cello of Nana Carneiro da Cunha, invited by Ana Frango Elétrico to kick-off the evening - that they hardly see the images of the Marquis de Sade that the object carries, with its pages torn from a book about whips and pleasures. The second entity, the hammer, comes from the first test we carried out on the defenestration device. Someone from the team randomly hung a hammer on the wire, to check the action of the pulleys, and it came down suspended from a single point, jerking and twisting along the way. The team were made anxious by this clumsy descent, but, at that moment, I had a greater revelation concerning the fragility involved in the Ballet and the importance of the gesture's not being perfect or functional - sometimes we throw something through the window, but such a way as not to break the glass; sometimes you throw something at a person's knee not to kill them, but to paralyze them. It was like an epiphany, accompanied by the association that the tool possesses with manual labor and the communist struggle, of whose symbol it forms a part, alongside the sickle (and from this it evokes perhaps another entity, which will descend later: the spear of cayenne sugar-cane; if we really go to the literal side, however, we must recognize that the scene is mainly in the figure of the donkey). The hammer descends, and, after the elegance of the kite, it descends in a twisted manner. Next comes the word *grasnador* (*squawker*) (which is that whole group of Temer, white men, who scream etc., and also Bolsonaro, obviously); and then *Still Life* with a hole through which the light escapes; and then Malevich's black cross - Russian socialist references, of course - foreshadows the red cross, which will come after the first banner-fish, which recalls the plague of frogs. There is a certain play between signs and a questioning of the signification, symbols and context in which they acquire meaning. As if to say "attention!": black Malevich, art, socialism, politics etc., and here the red cross, the international sign that seeks to protect those providing medical services and humanitarian aid in armed conflicts. Immediately after Malevich, there comes a fish in white clothing, before the red cross. Then the word *parthenogenesis*, which is an unfertilized embryo, that simultaneously has to do with fake news etc., but also with female and feminist issues. A living being who performs pathogenesis is someone who reproduces themselves - and this also concerns certain ideological discourses.

340

Atirar coisas da janela implica uma confiança, diz Laura. Além disso, no embaralhamento constante de narrativas e imagens operado pelo Balé Literal, a balaclava não deixa de ressoar a cena da mulher de abaya empunhando essa arma extraordinária dos tempos atuais: a câmera.

*O primeiro ente - ou bailarino - a ser defenestrado é a pipa. Ela desce aerodinâmica, suave e magnânima, e as pessoas acham bonito, poético. Feita de ripas de bambu, parece uma pequena nave ou uma barca, e as pessoas ficam tão inebriadas por aquela situação poética - que era acompanhada de uma música executada pelo cello de Nana Carneiro da Cunha, convidada por Ana Frango Elétrico para iniciar a noite - que quase não veem as imagens do Marquês de Sade que o objeto traz, com páginas arrancadas de um livro sobre açoites e prazeres. O segundo ente, o martelo, vem do primeiro teste que fizemos da traquitana de defenestração. Alguém da equipe pendurou aleatoriamente um martelo no fio, para aferir o deslizamento das roldanas, e ele desceu suspenso por apenas um ponto, sacudindo-se de maneira torpe. A equipe ficou ansiosa diante daquela descida desajeitada, enquanto eu tive, naquele momento, uma revelação maior da fragilidade implicada no Balé e da importância de que o gesto não fosse perfeito, funcional - às vezes lançamos algo na janela, mas de modo a não quebrar a vidraça; às vezes se atira no joelho de alguém para não matá-lo, mas paralisá-lo. Foi como uma epifania, acompanhada da associação que a ferramenta traz com o trabalho braçal e a luta comunista, de cujo símbolo ela faz parte, aliás, ao lado da foice (e desta se aproxima talvez de um outro ente, que descerá mais tarde: a lança de cana-caiana; se formos mesmo para o literal, porém, devemos reconhecer que a foice está principalmente na figura da jumenta). O martelo desce, então, após a elegância da pipa, ele desce torpe. Em seguida vem a palavra *grasnador* (que é toda aquela turma do Temer, homens brancos, que gritam etc., e também o Bolsonaro, obviamente); e logo a *Natureza-Morta* com um recorte pelo qual vaza a luz; e então o *Malevich* de cruz preta - pelas referências socialistas, russas, é claro - *preuncia a cruz vermelha, que virá depois do primeiro peixe estandarte, que fala da chuva de rãs. Há um jogo entre signos e um questionamento da significação, dos símbolos e do contexto no qual tomam sentido. Como se dissessemos "atenção!": Malevitch preto, arte, socialismo, política etc., e aqui a cruz vermelha, sinalização internacional que visa proteger aqueles que estão prestando serviços médicos e ajuda humanitária em conflitos armados. Imediatamente após o Malevich, vem, então, um peixe de roupa branca, antes da cruz vermelha. Em seguida, a palavra *parthenogênese, que é um embrião sem fecundação, que ao mesmo tempo tem a ver com fake news etc., mas também com questões femininas e feministas. Um ser vivo que faz parthenogênese é aquele que reproduz a si mesmo - e isso também diz respeito a certos discursos ideológicos.***

Then, the mantle of Exu, made by Cabelo – I wanted to make the costumes for the Ballet with other artists, not on my own, because I have done so many works involving clothing, and I wanted this to be like a pas de deux. If I had more time, I would have worked with other artists besides Cabelo, Fernanda Gomes and João Modé, with whom I was able to work. Then the phrase We saw no evil in the second intentions comes down, referring to a political speech of the time, and then Most Reverend Beast – an expression used by Mário de Andrade to refer to his enemies – followed by one of the Anônimos (the abstract drawings I create with fabric or things), the

Na sequência, o manto do Exu, feito com Cabelo – quis fazer os figurinos do Balé com outros artistas, não sozinha, pois já fiz muitos trabalhos que envolviam vestimentas, e ali queria que fossem como pas de deux. Se tivesse mais tempo, teria feito com outros artistas além de Cabelo, Fernanda Gomes e João Modé, com os quais pude chegar a realizá-los. Em seguida, desce a frase Não víamos maldade nas segundas intenções, referente a uma fala na cena política da época, e logo Reverendíssima Besta – expressão usada por Mário de Andrade para referir-se a seus desafetos –, seguida de um dos Anônimos (os desenhos abstratos que crio com tecidos ou coisas), o Trapo – rastejando seus corpos como muitas pessoas que passam



Confiança é a balaclava
Trust is the balaclava
2019
acrílica sobre lona
acrylic on plastic canvas
110 x 120 cm

Rag – dragging their bodies like so many people who pass over that crossroads during the day, begging for handouts, shabby, carrying stuff. Then comes a life-buoy, which, like the red cross, is a symbol of the idea of saving lives, in addition to referring to the problem of borders – between thoughts, attitudes, phrases, people and countries – and especially people at sea, as well as the frequent shipwrecks carrying refugees, which are very common these days. Then comes the painting of the sheep with its hooves tied, a copy of a painting by Zurbarán (who will foreshadow the donkey) and the costume with Fernanda Gomes, who for the first time worked in collaboration with another artist. Then the word Dendroclasts, comes down, whose meaning nobody understands (I discovered it in the dictionary of name-calling by Dario C. L. Barbosa) and which, thus, could prompt people to use their cell phones to search for this information – or not, causing small lights to appear on their devices. Then the key instrument with its “tlin tlin” sound, a fish, the word Jesters and then the ferns – because, after all, if everything is hanging, so let’s also hang some ferns, which are like whirling Bahianas. There are light-hearted things, like this, playful things, just as a jester can appear in the middle of a show (indeed, the word jester comes down in the ballet at a certain point). Then comes Bosch and his pagan figures, the medieval symbolism that the Church erased during the course of history (along with witches and their wisdom about herbs etc.), and which today is no longer accessible to us – just as the puns of the Ballet may not be understood one day in the future, since we are going to lose a few jests or jokes. Then a rope descends, to the frame of a gallows on a piece of wood, which is a three-dimensional drawing I called Lilith. Then come, successively, the phrase This morning we are illuminated by a sun in a dark uniform, the chandelier of chicken drumsticks, the four phase moon (which is formed by a screen that is being moved before the light cannon), the joint (a photo of someone smoking cannabis), a Wrong Drawing (one of these drawings in complex tapestries with cotton threads and charcoal that I consider are not ready, and will not be ready in a collector’s house, or on the wall of some institution, unless it be many years from now). Then some very humorous information comes down: the album The Dark Side of the Moon stayed in the Billboard charts for 741 weeks, from 1973 to 1988 (or fifteen years!). Then comes the flag, my molds, the beekeeper outfit (which is for honey, but also astronauts) that almost completely covers us up, just as months later we would almost have to do with the quarantine due to Covid-19. And then another fish descends, followed by a graphic game with the words Polyglots/Troglodytes, a hyperrealist giant poop and some small silver drawings (at this point the audience must be tired, dispersed perhaps, but someone will look closely, going to follow an object that is already in motion). In addition to this, the small drawings sent into the street ironically address the notion of public art.

por aquela encruzilhada durante o dia, pedindo esmolos, maltrapilhos, carregando coisas. Logo vem uma boia de salvamento, que, assim como a cruz vermelha, é símbolo da ideia de salvar vidas, além de remeter à problemática de fronteiras – entre pensamentos, atitudes, frases, pessoas e países – e sobretudo às pessoas ao mar, como nos frequentes naufrágios de embarcações que transportam refugiados, muito comuns em nossos tempos. Em seguida, vem a pintura da ovelha de patas amarradas, cópia de um quadro de Zurbarán (que prenunciará a jumenta) e o figurino com Fernanda Gomes, que pela primeira vez trabalhava em colaboração com outro artista. Desce então a palavra Dendroclastas, que ninguém sabe o que significa (eu descobri no dicionário de xingamentos de Dario C. L. Barbosa) e, portanto, poderia levar – ou não – as pessoas a usarem seus celulares para procurar essa informação, fazendo com que se acendam pequenas luzes dos aparelhos. Em seguida, o instrumento de chaves com seu tlin tlin, um peixe, a palavra Histriões e então as samambaias – porque, afinal de contas, se está tudo pendurado, vamos pendurar também umas samambaias, que são como baianas rodando. Há coisas leves, assim como essa, coisas jocosas, como pode aparecer um histrião no meio de um espetáculo (aliás, desce a palavra histriões no Balé, em certo momento). Então vem o Bosch e suas figuras pagãs, o simbolismo medieval que a Igreja apagou no decorrer da História (junto com as bruxas e sua sabedoria sobre ervas etc.), e que hoje não nos é mais acessível – assim como os trocadilhos do Balé podem não ser entendidos um dia, no futuro, pois vamos perdendo alguns chistes, piadas. Na sequência, desce uma corda, aos moldes de uma forca num pedaço de pau, que é um desenho tridimensional que chamei Lilith. Em seguida, vêm, sucessivamente, a frase Nesta manhã somos iluminados por um sol de farda escura, o candelabro de coxinhas, a lua de quatro fases (que se forma graças a um anteparo que vai sendo movido diante do canhão de luz), o baseado (a foto de uma pessoa fumando cannabis), um Wrong Drawing (um desses desenhos em tecelagens complexas com fios de algodão e carvão que eu considero que não estão prontos, não estarão prontos na casa de um colecionador, nem na parede de alguma instituição, se não daqui a muitos anos). Depois, desce uma informação bem jocosa: o álbum The Dark Side of the Moon ficou 741 semanas na Billboard, de 1973 a 1988 (são quinze anos!). Vem então a bandeira, os meus moldes, a roupa do apicultor (que é do mel, mas também do astronauta) que nos tampa quase integralmente, tal como meses depois quase teríamos que fazer, com a quarentena devido à Covid-19. E logo desce mais um peixe, seguido de um jogo gráfico com as palavras Poliglots/Trogloditas, um cocô gigante hiperrealista e pequenos desenhos prateados (neste ponto o público já deve estar cansado, disperso talvez, mas alguém vai lá olhar de perto, deslocando-se para acompanhar um objeto que já está em movimento). Além disso, os pequenos desenhos lançados na rua tratam ironicamente da noção de arte pública.



Noite de Balé: Pipa
Ballet night: Kite
2019
bambu, dobradura, folhas do livro Marquês
de Sade
bamboo, origami, pages of Marquis de
Sade book
120 x 175 x 65 cm

A voile comes down with a drawing of pins that releases smoke (using dry-ice) and which will reveal, in a full exhibition staged at the Luisa Strina Gallery a few months later, the Levianes, which are light, beautiful and icy. Then follow the phrases Every galaxy, regardless of its size, rotates once every billion years – attention! – and The operation is continuing here, lots of dogs and police men entering the houses. Many violations of rights, which is one of the messages of a staff member who at that time could often not return to their house in the Maré favela complex, which was being invaded during police operations. Then comes a banner with a rocket that is tenuously struck by the light, before it rises and settles on the gable of a building, becoming a planet. This banner is like an advertisement for developmental modernism, but the light escapes elsewhere, in yet another choreography performed by the women who maneuvered the light cannon. Every 23 minutes a young black man is murdered in Brazil is the next phrase, which contains very important information, of course, and is followed by Trust is the balaclava. Then comes another fish, before the flying saucer inspired by the science fiction B-movies of the American filmmaker Ed Wood from the 1950s. Wrong Drawing, Free Lula and an instrument called Fairy's Pube, which makes metallic sounds mixed with those produced by the surrounding people, are the next ones. At this point people are going crazy; they no longer understand anything; the music is now euphoric. Here comes another fish, however – in fact, the verse by Leonard Cohen There's a crack in everything, that's how the light gets in, which is prepared, in some way, by the bells of the Fairy Pube, before it comes down, and then another fish, and then the chandelier of cachaça, which is The saint asks and which has a direct relationship with the crossroads as a place of religious practice. Then comes the word Marta, the football player, but also an object and also an animal whose carcass is worn on one's shoulders, as a skin stole, and then the wooden head appears (which is something from the costumes of the Ballet, but made only by me, exceptionally). Then the phrase I am terrified of knowing what the world is descends (I'm not sure if this is the exact translation) and the sugarcane spear, in the style of an agricultural country, relating to the history of the exploitation of workers in sugarcane mills and transforming it somehow so that that each cane becomes a weapon of war.

The following is a new phrase from Fagner, the staff member I mentioned: Not much time has passed since the last operation. The phrase has a strange construction and refers, of course, to the constant police operations in Maré, as well as in many other communities of the city. Next comes another Wrong Drawing, followed by another sentence: I woke up when I felt his panting breath on top of me, which is the suggestion of another person on the team, a woman who suffered childhood abuse. Then the donkey and a plastic bag come down. Right. It's all here.

Desce um voile com desenho de alfinetes que solta fumaça (pelo uso de gelo-seco) e que vai se desdobrar em uma exposição inteira feita na Galeria Luisa Strina alguns meses mais tarde, os Levianes, que são leves, lindos e gelados. Seguem-se as frases Toda galáxia, independente de seu tamanho, gira uma vez a cada um bilhão de anos – atenção! – e A operação continua por aqui, muitos cães e policiais entrando nas casas. Várias violações de direitos, que é uma das mensagens de um membro da equipe que naquele período muitas vezes não podia voltar para a casa no Complexo da Maré, que estava sendo invadido em operações policiais. Na sucessão vem um banner com um foguete que é atingido tenuamente pelo fecho de luz, antes deste subir e se fixar na empena de um prédio, tornando-se um planeta. Essa faixa é como uma propaganda do modernismo desenvolvimentista, mas a luz vaza para outro lugar, em mais uma coreografia executada pelas mulheres que empunhavam o canhão de luz. A cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil é a frase seguinte, que consiste em informação muito importante, é claro, e é seguida de Confiança é a balaclava. Vem então mais um peixe, antes do disco voador inspirado nos filmes B de ficção científica do cineasta estadunidense Ed Wood da década de 1950. Wrong Drawing, Lula Livre e um instrumento chamado Pentelho de fada, que faz sons metálicos que se misturam àqueles produzidos pelas pessoas à sua volta, são os entes seguintes. Nesta altura as pessoas estão enlouquecidas, já não estão entendendo nada, a música já está eufórica. Vem, contudo, mais um peixe – aliás, vem o verso de Leonard Cohen Tudo tem uma falha e é por aí que a luz entra, que é preparado, de alguma maneira, pelos sinos do Pentelho de Fada, antes que desça, agora sim, outro peixe, e logo o candelabro de cachaça, que é O santo pede e tem direta relação com a encruzilhada como local de práticas religiosas. Depois vem a palavra Marta, a jogadora de futebol, mas também um objeto e ainda um animal do qual se usa a carcaça sobre os ombros, como uma estola de pele, e em seguida surge a cabeça de madeira (que é algo dos figurinos do Balé, mas feito apenas por mim, excepcionalmente). Logo desce a frase Tenho horror de saber o que é o mundo (mas não estou segura de que esta seja a tradução exata) e a lança de cana-de-açúcar, bem aos moldes de um país de roça, relacionando-se à história da exploração dos trabalhadores nas usinas canavieiras e transformando-a um tanto, ao propor que cada talo se torne uma arma de guerra.

Segue-se uma nova frase do Fagner, o membro da equipe que mencionei: Não é muito tempo sem operação. A sentença tem uma estranha construção e refere-se, evidentemente, às constantes operações policiais na Maré, assim como em muitas outras comunidades da cidade. Em seguida vem mais um Wrong Drawing, seguido de outra frase: Acordei ao sentir a respiração ofegante dele em cima de mim, que é a sugestão de outra pessoa da equipe, uma mulher que sofreu abusos na infância. Desce então a jumenta e um saco plástico. Pronto. Está tudo aqui.

The bag is white, like those from the supermarket; it comes down sweetly, smoothly, the wind fills it – that's the idea. But in the middle of the crossroads a friend transforms the object into what it is, that is, he puts a bottle inside it. Is it for collecting garbage? Everyone grab a bag of popcorn, the film is over (those were the thoughts of this person). But for me it was to bring down a vestige. This vestige. Soft.

O saco é branco, desses de supermercado; ele desce com doçura, suave, o vento o preenche – essa é a ideia. Mas no meio da encruzilhada um amigo transforma o objeto no que ele é, ou seja, enfia uma garrafa dentro dele. É para coletar lixo? Cada um que pegue o saco de pipoca, que o cinema acabou (esses eram os pensamentos dessa pessoa). Mas para mim era para descer um resto. Esse resto. Suave.



Noite de Balé: Manto Cabelo e Laura Lima
Ballet night: Cabelo and Laura Lima cloak
2019
tecido, tinta guache, carvão, tinta a óleo,
lantejoulas
fabric, gouache paint, charcoal, oil paint,
sequins
190 x 40 x 40 cm



There was also an Anônimo who was in the larger room of the gallery from which the things were defenestrated, the Trade Union: a red flag and an accordion, which, like a bellows, can expand and retract. It is monochrome, but in two shades of fabric, sometimes matte, sometimes gloss, and behind it there is a South African fabric. In front of the Trade Union, in the room behind the one where everything was defenestrated, were also the cabinets. There was something Kafkaesque there – it's an office environment, and something is not said, not everything is said or shown – and also an allusion to puns about coming out of the closet or staying in it, standing on the fence etc. There are several cabinets in a row which remain there after the event, along with some traces of the manipulation of objects – we ended up leaving the polystyrene container used to conserve the fish, for example. The closets are the background of the scene, this stage, what is behind it, but it's going to collapse somehow – a small box can come out of there, for example, and we leave several things inside the closet, on purpose, that no one saw but formed part of the thing. There was a scene

Havia também um Anônimo que estava na sala maior da galeria de onde as coisas eram defenestradas, o Sindicato: uma bandeira vermelha e sanfonada, que pode, como um fole, se expandir e retrair. É um monocromo, mas em dois tons de tecido, ora fosco, ora brilhante, e por detrás um tecido africano do sul. Em frente ao Sindicato, na sala ao fundo daquela de onde tudo era defenestrado, estavam também os armários. Havia algo de kafkiano aí – trata-se de um ambiente de escritório, e algo não se diz, nem tudo se diz ou mostra – e também uma alusão a trocadilhos sobre sair do armário ou nele permanecer, ficar em cima do muro etc. São vários armários em sequência e que permanecem ali depois do evento, junto com alguns vestígios da manipulação dos objetos – acabamos deixando o isopor usado para conservar os peixes, por exemplo. Os armários são o fundo da cena, desse palco, o que está por trás, mas vai soçobrar de alguma maneira – pode sair dali uma pequena caixa, por exemplo, e deixamos várias coisas dentro do armário, de propósito, que ninguém viu, mas fazia parte. Tinha uma cena do Cocteau que era uma charge, passando ininterruptamente em um monitor ali

from Cocteau, a satirical cartoon, passing uninterruptedly on a monitor inside, closed, and the graphic sculpture of the musical chorus of the music that night, composed by Ana Frango Elétrico. Downstairs, in the office of Gentil, the framed cartoons which did not descend were also hanging.

While the words and phrases, images and reflections that are fixed and printed here on the paper surface, were exchanged between us from the start of the Novel Coronavirus pandemic – most of them in audios that combined the need to talk about the Bale Literal with conversations about affection, love, suffering and small joys, despite everything – the planet and country were violently convulsing. I wonder now if talking about the experience of the Ballet was an attempt to break the paralysis that accompanied the fear, indignation and revolt which the social distancing prevented being shared physically and shouted in the streets, with strength and complicity. With the confidence of the balaclava.

The belief, in the midst of chaos, is that which is beautifully announced by the banners of the Ballet bearing Cohen's phrase: There's a crack in everything, that's how the light gets in. In situations of maximum saturation such as the current one, it is necessary to force the opening of some hole and then tear a breach into it and frame it as a window. And you need a light cannon, perhaps, to get the light in, no matter what it takes.

Another poem that appeared in the Ballet can give us another hint of the strategies it suggests to us: Every galaxy/ regardless of size/ rotates once/ every/ billion years. Making the galaxy turn is just a matter of time.

The high point of Laura Lima's magical, delirious ballet is the descent of a life-size donkey hanging from her hooves, as if dead. The staggering appearance of the supposedly heavy body contradicts the fragility of the mechanism and leads to the ultimate question about the representation: is it really an animal? The absurdity bursts like a shot to "épater la bourgeoisie", as the surrealists wanted, and does evoke the scene from the film *Un Chien Andalou* (1929), by Luís Buñuel and Salvador Dalí, in which two donkeys appear lying inside grand pianos. The fact that many of Laura's works involve live animals and have, as a result, been the subject of accusations and controversies – especially *Gala Chickens*, 2004 – could reinforce the literal concern about this metaphor produced by the technique of synthetic taxidermy much used in cinema. In the manner of another famous surrealist, the painter René Magritte, with his image of a pipe, Laura Lima launches this female body at us as if to say, "this is not an ass."

dentro, fechado, e a escultura do gráfico do refrão musical da música daquela noite, composta por Ana Frango Elétrico. Lá embaixo, no escritório da Gentil, estavam também penduradas as charges emolduradas, que não desceram.

Enquanto as palavras e frases, as imagens e reflexões que aqui se fixam e imprimem na superfície de papel eram trocadas entre nós desde o início da pandemia do novo coronavírus – boa parte delas em áudios que mesclavam a necessidade de falar sobre o Balé Literal com conversas sobre afeto, amor, sofrimento e pequenas alegrias, apesar de tudo –, o planeta e o país se convulsionavam violentamente. Pergunto-me agora se falar sobre a experiência do Balé seria uma tentativa de romper a paralisia que acompanhava o medo, a indignação e a revolta que o distanciamento social impedia que fossem compartilhados corporalmente e gritados nas ruas, com força e cumplicidade. Com a confiança da balaclava.

A aposta, no meio do caos, é aquela belamente anunciada pelos estandartes do Balé que traz a frase de Cohen: Tudo tem uma falha e é por aí que a luz entra. Em situações de saturação máxima como a atual, é necessário forçar a abertura de algum furo e logo rasgá-lo em brecha e emoldurá-lo como uma janela. E é preciso um canhão de luz, talvez, para fazer a luz entrar, custe o que custar.

Outro poema que apareceu no Balé pode nos dar mais uma dica das estratégias que ele nos sugere: Toda galáxia/ independente do tamanho/ gira uma vez/ a cada um/ bilhão de anos. Fazer girar a galáxia é só uma questão de tempo.

*O apogeu do feérico e delirante balé de Laura Lima é a descida de uma jumenta de tamanho natural dependurada pelas patas, como morta. A aparição cambaleante do corpo supostamente pesado contradiz a fragilidade do mecanismo e leva ao ponto de questionamento máximo da representação: será realmente um animal? O absurdo irrompe de chofre para "chocar os burgueses", como queriam os surrealistas, e não deixa de evocar a cena do filme *Um cão andaluz* (1929), de Luís Buñuel e Salvador Dalí, em que dois asnos mortos aparecem deitados dentro de pianos de cauda. O fato de muitos dos trabalhos de Laura trazerem animais vivos e por isso terem sido alvo de acusações e controvérsias – especialmente *Galinhas de Gala*, de 2004 – poderia reforçar a apreensão literal deste símile realizado com a técnica de taxidermia sintética muito empregada no cinema. À maneira do que fazia outro surrealista famoso, o pintor René Magritte, com a imagem de um cachimbo, Laura Lima nos lança esse corpo fêmea como quem afirma "isso não é um jumento".*

But her gesture is not just that of a playful revelation of the mimetic illusion and arbitrariness that regulates the relationship between words and things. The provocation is violent, introducing "an animal hanging by its hoofs, hoist, thrown into the crowd and dragged across the floor of a room", as described by the artist. The initial idea was to use a horse, but the producer Rosa Melo suggested, provocatively, that it be an ass, which refers to the Brazilian Northeast and the millions of northeasters that support themselves in a subsistence economy in extremely adverse climatic conditions and in which this animal generally plays an important role. At the suggestion of the taxidermist, the image that served as a model came precisely from this region – more specifically, from the backlands of Paraíba – found in a newspaper article that describes the fall of an ass from the roof of a house on the slope of a hill, in the municipality of Cajazeiras. The animal was hanging for some time with one of its hooves attached to the timber that held up the architecture, in a position identical to that of the object of the Ballet, before falling headfirst and miraculously unharmed. The resilience of the animal can be read, in all its fighting power, as a northeastern version of the chess move "Knight takes King", where it literally says the "donkey eats the king" – and it is essential to point out that in this case, at this moment that the artist characterizes as "apothotic", it is a female, who has affectionately received the name Magnolia, and since the start of the pandemic has inhabited Laura's living room, where it sometimes lies on the piano and at others it leans, languidly, on a beautiful bed with a woven straw headrest, when it is not hanging on the visible structure of the roof, exactly as it came down in the Ballet. Inert and as if caged in its immobility, Magnolia still evokes, when it appears in the work, former President Lula, a northeasterner who migrated to the big city like so many others, fleeing drought and misery, and who at that time was also "caged, powerless and perhaps even depleted of his strength", as Laura says. The fact of being dragged into the middle of the crossroads also recalls the situation of a public lynching – of which the former president was a victim, and of which the artist herself could also be the object, in imagining that her provocation with the donkey could provoke a "literal interpretation by the people" to the point that they attacked her "right there, in a lynching in the middle of the crossroads".

Mas seu gesto não é apenas o de uma lúdica revelação da ilusão mimética e da arbitrariedade que regula a relação entre palavras e coisas. A provocação é violenta quando se traz "um animal pendurado pela pata, içado, jogado no meio da multidão e que se arrasta pelo chão de um ambiente", como descreve a artista. A ideia inicial era trazer um cavalo, mas a produtora Rosa Melo sugeriu, provocativa, que fosse um jumento, que remete ao Nordeste brasileiro e aos milhões de nordestinos que se mantêm graças a uma economia de subsistência em condições climáticas extremamente adversas e na qual esse animal costuma ter um importante papel. Por sugestão da taxidermista, a imagem que lhe serviu de modelo veio justamente dessa região – mais especificamente, do sertão da Paraíba –, encontrada em uma matéria de jornal que relata a queda de um jumento do telhado de uma casa na encosta de um morro, no município de Cajazeiras. O animal ficou por algum tempo pendurado com uma das patas presas no madeirame que sustentava a arquitetura, em posição idêntica à do objeto do Balé, antes de cair de cabeça e miraculosamente ileso. A resiliência do bicho pode ser lida, em toda sua potência de luta, como uma versão sertaneja do lance de xadrez "cavalo come rei", na qual se diria, literalmente, "jumenta come rei" – e é fundamental ressaltar que neste lance, neste momento que a artista caracteriza como "apoteótico", se trata de uma fêmea, que inclusive recebeu carinhosamente o nome Magnólia e desde o início da pandemia habita a sala de visitas de Laura, onde por vezes jaz sobre o piano e noutras se recosta, lânguida, sobre uma bela cama com encosto de palha trançada, quando não está pendurada na estrutura aparente do telhado, exatamente como desceu no Balé. Inerte e como enjaulada em sua imobilidade, Magnólia não deixa de evocar ainda, ao surgir na obra, o ex-presidente Lula, um nordestino que migrou para a cidade grande como tantos outros, fugindo da seca e da miséria, e que naquele momento também se encontrava "engaiolado, impotente e talvez mesmo aniquilado de sua força", como diz Laura. O fato de ser arrastada no meio da encruzilhada remete, ainda, à situação de linchamento público – da qual foi vítima o ex-presidente e poderia também ser objeto a própria artista, que chega a imaginar que sua provocação com a jumenta poderia estimular "a literalidade da interpretação das pessoas" a ponto de essas atacarem-na "ali mesmo, em um linchamento no meio da encruzilhada".

In the temporal arc between the material realization of the work and every moment of conversation and writing, the gesture does not cease; it persists and continues to modulate in duration (and in this sense it was not, simply, that night in A Gentil Carioca, but continues to descend today in Models for the Ballet and Carnival, no doubt, and also in political cartoons initially produced during the government of President Temer and, now, against the dis-government of Bolsonaro). I realize now that the Ballet has become a kind of musical ear syndrome, a sonorous but also visual and linguistic background - that accompanies me throughout these strange and painful times of the pandemic.

This disturbance, which receives the acronym MES, appears in a framed text fixed to the wall of the staircase that led to the room where the defenestrated things were received, in the Ballet. "An eternal playlist plays in my head, the songs are infinite," says the beginning of the text, inspired by the message of a friend of the artist. "I open my eyes and immediately start hearing something, no matter the time," it continues, before giving examples of the musical

No arco temporal entre a realização material da obra e o cada instante de conversa e de escrita, o gesto não cessa, ele insiste e vai se modulando em duração (e neste sentido aquilo não foi, simplesmente, naquela noite n'A Gentil Carioca, mas segue, declinando-se hoje nos Figurinos para Balé e Carnaval, sem dúvida, e também em charges políticas feitas inicialmente durante o governo Temer e, agora, contra o desgoverno Bolsonaro). Percebo agora que o Balé se tornou uma espécie de musical ear syndrome, um fundo sonoro – mas também visual e linguageiro – que me acompanha ao longo desses estranhos e sofridos tempos de pandemia.

Esse distúrbio, que recebe a sigla MES, aparece em um texto emoldurado e fixado na parede da escada que levava à sala onde eram recebidas as coisas defenestradas, no Balé. "Uma playlist eterna toca na minha cabeça, as músicas são infinitas", diz o início do escrito, inspirado na mensagem de um amigo da artista. "Abro o olho e começo imediatamente a ouvir alguma coisa, pouco importa a hora", ele prossegue, antes de dar exemplos do fundo musical,



Noite de Balé: Magnólia sendo defenestrada
Ballet night: Magnólia being defenestrated



background, which is highly variable and heterogeneous, and accompanies each experience of his everyday life. The text – which was there in the place of a pamphlet for a ballet, concert or opera, according to Laura – suggests that the Ballet is sent into the air like this multiple and infinite symphony (of which the music of Ana Frango Elétrico is one layer among others that are less explicitly sonorous), taking us in a continuous time line, but pregnant with catastrophes, where the same movement recurs, in endless turns.

As a song to be repeated, one might think that the work shares with the ritornello the soothing quality that Deleuze and Guattari note in the gentle singing of a "child in the dark, gripped with fear". But I believe that the bale Literal is in no way similar to the lullaby which is "like the sketch of a stable and calm center, stabilizing and calming, in the bosom of chaos".⁶ Undoubtedly, the stitching is essential – and so important for Laura, as we have seen –, the gesture of joining the two buildings by a thread, remade a

muito variável e heterogêneo, que acompanha cada experiência vivida em seu dia a dia. O texto – que ali estava no lugar do panfleto de um balé, concerto ou ópera, segundo Laura – sugere que o Balé se lance no ar como essa sinfonia múltipla e infinita (da qual a música de Ana Frango Elétrico é uma camada entre outras que são menos explicitamente sonoras), a tomar-nos na linha de um tempo contínuo, porém prenhe de catástrofes, no qual se retoma um mesmo movimento, em volteios sem fim.

Como uma música a repetir-se, se poderia pensar que a obra compartilha com o ritornelo a pacificação que Deleuze e Guattari apontam no cantarolar da "criança no escuro, tomada de medo". Mas creio que o Balé Literal em nada se aproxima da cançãozinha que seria "como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos".⁶ Sem dúvida, nele é fundamental o costurar – tão importante para Laura, como vimos –, o gesto de unir os dois prédios por um fio, mil vezes refeito, com cadência,

350

Notícia de jumento preso no telhado acidentalmente, pesquisa de referência da artista.

News report of donkey being accidentally trapped on the roof, artist's research

Noite de Balé:

Ballet night:

Magnólia Gilberta

2019

taxidermia sintética

synthetic taxidermy

270 x 70 x 100 cm

thousand times, rhythmically demarcating a territory in which we are located and mobile, between objects, images, words and people. But instead of thus stabilizing and pacifying the chaos, it serves mainly, in the ballet, to actively manipulate the "thread" of the song (sonorous, visual and spatial), like when we risk a musical improvisation, to go "to meet the world" to the point of becoming indistinguishable from it. "We left home on the thread of a little song," as the authors say.⁷ With their spinning blades generating fragments of narratives, with their shredded tessituras in a multitude of nodes (in the Wrong Drawings especially), with references attached to each object being sketched or remaining entirely hidden and with sets of words reminiscent of riddles to be (eventually) deciphered (as in the chandelier of drumsticks), the Bale Literal destabilizes language itself and its relationship to things, presenting them in a whirlwind, rhythmically, and thus approaching what Deleuze and Guattari identify as a second kind of ritornello, which is a kind of "final goal of music":⁸ the "cosmic ritornello of a sound machine".⁹ The Ballet seeks, like a war machine, to dismantle the dominant discourses and denounce the shallow literalness that today has become the modus operandi of fascist discourse (and it also appears, insidiously, in the artistic production of our time, when the latter believes that it is obliged to deal discursively with social and political issues in a univocal and superficial way). Ignoring and undermining the density of language, fascist marketing says what it says, making "sincerity" that which hides the truth. Denying to those who hear or read the task of actively understanding what is behind the statements, this tactic prevents one from receiving it critically, leading to direct adherence what is plainly false. This is largely due to the effectiveness of fake news.

Against such implicit literalness, the Ballet does not hesitate to say the "Horse takes King", evidencing and radicalizing the strategy the better to challenge it. Its essential battle strategy perhaps consists, with the machine of literalness, of setting the language inexorably to flight, defenestrating it, ceaselessly casting it out of itself, in a way perhaps comparable to that of the Chatter of Stella do Patrocínio. This black woman, who worked as a maid, was hospitalized at the age of 21 and remained in the Juliano Moreira Colony – undoubtedly more due to her racial and socioeconomic condition than her psychiatric diagnosis – until her early death, at aged 51, in 1992. She never stopped trying – and succeeded, for brief periods – to escape from this violent total institution. But despite having *sometimes managed to cross or jump the walls of the asylum in acts* of which we can never know the details, it can be said that Stella do Patrocínio made an escape of language itself. She constructed a strategy with her voice and words that can also be considered a real war machine, and which allows us to hear it around the world today, thanks to the recording made by health professionals and artists who listened to it in the late 1980s and early 1990s (especially the artist Carla Guagliardi and

demarcando um território no qual nos situamos, móveis, entre objetos, imagens, palavras e gente. Mas em vez de assim estabilizar e pacificar o caos, trata-se principalmente, no Balé, de manipular ativamente o "fio" da canção (sonora, visual e espacial), como quando arriscamos uma improvisação musical, para ir "ao encontro do mundo" ao ponto de com ele nos confundirmos. "Saímos de casa no fio de uma cançãozinha", como dizem os autores.⁷ Com suas pás giratórias a gerarem fragmentos de narrativas, com suas tessituras desfiadas em uma multitude de nós (nos Wrong Drawings, especialmente), com as referências ligadas a cada objeto sendo apenas esboçadas ou permanecendo inteiramente ocultas e com jogos de palavras que lembram charadas a serem (eventualmente) decifradas (como no candelabro de coxinhas), o Balé Literal desestabiliza a própria linguagem e sua relação com as coisas, apresentando-as em turbilhão, mas com ritmo, e assim aproximando-se daquilo que Deleuze e Guattari indicam como um segundo tipo de ritornelo, que seria uma espécie de "meta final da música":⁸ o "ritornelo cósmico de uma máquina de sons".⁹ O Balé quer, como uma máquina de guerra, desmontar os discursos dominantes e denunciar a literalidade rasa que atualmente se tornou o modus operandi do discurso fascista (e não deixa de aparecer também, insidiosamente, na produção artística de nosso tempo, quando esta se crê obrigada a lidar discursivamente com as questões sociais e políticas de maneira unívoca e planar). Ignorando e minando a espessura da linguagem, o marketing fascista diz aquilo que diz, fazendo da "sinceridade" aquilo que esconde a verdade. Retirando de quem ouve ou lê a tarefa de entender ativamente o que estaria por trás das afirmações, essa tática impede que se possa recebê-la criticamente, levando à adesão direta mesmo em relação àquilo que de saída se mostra falso. A isso se deve em larga medida, a meu ver, a eficácia das fake news.

Contra tal literalidade implícita, o Balé não hesita em dizer "cavalo come rei", evidenciando e radicalizando a estratégia para melhor pô-la em xeque. Sua estratégia fundamental de batalha talvez consista em, com a máquina da literalidade, pôr a linguagem inexoravelmente em fuga, defenestrando-a, lançando-a sem cessar para fora dela mesma, de modo talvez comparável àquele do Falatório de Stella do Patrocínio. Essa mulher negra, que trabalhava como empregada doméstica, foi internada aos 21 anos e permaneceu na Colônia Juliano Moreira – mais por sua condição racial e socioeconômica do que por seu diagnóstico psiquiátrico, sem dúvida – até sua morte precoce, aos 51 anos, em 1992. Ela não deixou de tentar – e conseguir, por curtos períodos – fugir dessa violenta instituição total. Mas, além de ter logrado eventualmente atravessar ou saltar os muros do hospício em atos dos quais jamais poderemos saber os detalhes, pode-se dizer que Stella do Patrocínio fez da própria linguagem uma fuga. Ela construiu com sua voz e suas palavras uma estratégia que também pode ser considerada uma verdadeira máquina de guerra, e que hoje permite que possamos ouvi-la por

6 DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. vol. 4. Translation by Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 122.

7 *Ibidem*, p. 123.

8 *Ibidem*, p. 178.

9 *Ibidem*.

6 DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 122.

7 *Ibidem*, p. 123.

8 *Ibidem*, p. 178.

9 *Ibidem*.

the psychology intern Monica Ribeiro de Souza). Stella herself calls Chatter the locution in flow that psychiatry considers disconnected and characterizes as logorrhea, but which was recognized and published as poetry after her death.

It is impossible to bring the incredibly unique voice of Stella do Patrocínio here to untie the language, enunciating in flux, set phrases and common words, and making phonemes and ideas resonate in order to twist them and make them turn like centrifuges. I can only repeat, in writing, some of the best-known excerpts from her audios, daring to add another object to the rocking wire of the Bale Literal, like a shredded and sonorous fabric whose appearance perhaps acts here in counterpoint to that of the donkey:

In excess, in access, I have said too much, I have said too much, I have said everything I had to say, I declared, I begged, I clarified everything. They say that when the sun penetrates the day, it produces very beautiful, sunny days, very beautiful. (...) I went to the gate and I said, "I want... to graze at will, like a camel."

acknowledgements | *agradecimentos*

Adeilson Mendes Moreira, Alberto Evaristo, Alexandre Colchete, Ana Frango Elétrico, Ana Maria Torres, Apoena Saporetti, Bernardo Ortiz, Cabelo, Carlos Shizuka, Christiano Campello, Clívia Cohen, Cosme Rodriguez, Cris Ferreira, Daniele Camões, Davi Paes, Eduardo Bortoluzzi, Ely de Freitas, Ewandro França, Fagner França, Felipe Bacelar, Felipe Messina, Fenelon Kischeloski, Fernanda Andrade, Fernanda Gomes, Gilberto Braz, Gledson Azevedo, Gui Algarve, Guilherme Lírio, Inácio Ferreira da Silva, Ingá Maria, Izadora Barata Ribeiro, Izabel Barcellos, Jô Pereira, João Gabriel Menezes, João Modé, José Cohen, Juliana Nicolini, Julio Lobato, Junior Alexandre, Lili Kemper, Liane Esteves, Leandro Rodriguez, Louise Botkay, Lucia Lima, Lucila Belcic, Marcelo Bugard, Márcia Marques, Marcio Ramalho, Marco Aurélio Canonico, Marlete nogueira, Mauro Fainguelernt, Mari Ana, Mark Philipp, MaryRose, Messias França, Michelle Sommer, Nana Carneiro da Cunha, Nathalia Santos, Nina Balbi, Orfeu Vorhees Lima Moreira, Patricia Coelho, Pablo Nóbrega, Pedro Agilson, Pedro Paulo Rezende, Rafael Correa, Rafael Viegas, Raoni Azevedo, Rerison Lemos, Rodrigo Vieira, Rodrigo Savastano, Rosa Melo, Sol Costa, Sebastião Lima, Teresa Paletta, Thais Medeiros, Thomás Jagoda, Ubiraci Santos, Ubirajara Santos, Víctor Gorgulho, Victor Lorenzeto, Vilmar Paranhos, Vinícios Amorim Tavares, Vinícius Pinto Rosa, Yasmin Zyngier, Yoann Saura, Zezé Venâncio

aí, pelo mundo, graças à gravação realizada por profissionais de saúde e artistas que a escutaram em fins da década de 1980 e início dos anos 1990 (especialmente a artista Carla Guagliardi e a estagiária de psicologia Mônica Ribeiro de Souza). A própria Stella nomeia Falatório a locução em fluxo que a psiquiatria consideraria desconexa e caracterizaria como logorreia, mas foi reconhecida e publicada como poesia, após sua morte.

É impossível trazer aqui a voz – tão singular – de Stella do Patrocínio a desatar a linguagem, enunciando em fluxo frases feitas e palavras comuns e fazendo ressoar fonemas e ideias de modo a retorcê-los e fazê-los girar, centrífugos. Posso apenas repetir, em escrita, alguns dos trechos mais conhecidos de seus áudios, ousando acrescentar mais um objeto no fio balançante do Balé Literal, como um tecido desfado e sonoro cuja aparição viria talvez, aqui, em contraposição àquela da jumenta Magnólia:

Em excesso, em acesso, falei muito, falei demais, falei tudo que tinha que falar, declarei, supliquei, esclareci tudo. Diz que quando o sol penetra no dia, dá dias de sol muito bonito, muito belo. (...) Fui lá no portão e disse: Quero... pastar à vontade, que nem um camelo.



Lua
Moon
2019
*borra de café sobre roupa de cama, tinta
guache, luz e madeira*
ground coffee on bed linen and gouache,
light and wood
85 x 110 cm

2019 - RIO DE JANEIRO

+

Created in 2007, Raul Mourão's bRog has since been configured as a mixture of antenna and sounding board. The virtual space is a platform for connection with other artists and works around the world, bringing together, in more than 1.500 posts, authored texts, interviews, drawings, videos, projects, photos, articles by collaborators and flyers etc. For *Volume 3*, the researcher and essayist Frederico Coelho is the editor invited to choose three posts from the bRog, republished here. Two texts were selected from 2009: *Assembleia Geral* – a kind of poetic minutes of Raul Mourão's meeting to launch the project that gives the article its name, and the interview conducted by the professor and curator Felipe Scovino for the book *Arquivo Contemporâneo* (7Letras, 2009); The republished series also includes Gustavo Prado's text about Cindy Sherman's retrospective show at MoMA (NY) in 2012.

+

Criado em 2007, o bRog de Raul Mourão funcionava para o artista como um misto de antena e caixa de ressonância, uma plataforma de conexão com outros artistas e trabalhos ao redor do mundo, reunindo, em mais de 1.500 posts, textos autorais, entrevistas, desenhos, vídeos, projetos, fotos, artigos de colaboradores, flyers etc. Para o Volume 3, o pesquisador e ensaísta Frederico Coelho é o editor convidado a selecionar três postagens do bRog, republicadas aqui. De 2009, foram selecionados dois textos: Assembleia Geral – uma espécie de ata poética de Raul Mourão do encontro de lançamento do projeto que dá nome ao artigo, e a entrevista conduzida pelo professor e curador Felipe Scovino para o livro Arquivo Contemporâneo (7Letras, 2009). Compõe também o conjunto republicado o texto de Gustavo Prado sobre a retrospectiva de Cindy Sherman no MoMA (NY), em 2012.



Gustavo Prado started collaborating with bRog when I was making the switch from Blogspot to WordPress. The change took six months and bRog stayed out of action. During this time, he sent me a lot of posts that were not put up. Now I've decided to put up everything at the same time, although the cited exhibitions are no longer on display. Unfortunately we missed the moment, but I hope you enjoy the texts from our correspondent in Brooklyn. Here's the text about Cindy Sherman's exhibition at MOMA. I'll put up more soon.

A retrospective of Cindy Sherman at MoMA

Few artists can say that have transformed or influenced the contemporary art debate as decisively as Cindy Sherman. She is simultaneously the cause and effect of New York's dominance in the art world. If the relationship between Édouard Manet and Paris is one of the main reasons for the birth of modernity, perhaps one day it will also be possible to understand how New York and Cindy Sherman both became major symbols of modernity. Her work is a direct heir to some of the themes that were formulated in the 1970s, but which owe their internationalization and predominance to Sherman's generation. The following are some of the most notable: appropriation, used in her work as a magnifying glass capable of observing our culture and the roles in it that were "left" to women; the use of the body as an important form in art for questioning stereotypes and boundaries between different media; the primacy of content over form; the aggrandizement of the role of the artist, who becomes both subject and object, in a much more complex process than a mere self-portrait; the exploration and testing of the idea of a univocal and coherent identity; the interest in photography and the subordination of its language to its use as a tool and record of a performance; and the history of art as a field to be continuously reinterpreted and re-signified by works that reference the canon. With so many decisive themes associated with her work, she has become part of a great historical turning-point. While in the 1980s neo-expressionism made men rich and famous painters, much more significant works created what was probably one of the most important moments for women in art history: when artists such as Diane Arbus, Adrian Piper and Hannah Wilke passed the baton to Sherman and her contemporaries, like Sherrie Levine, Barbara Kruger, Nan Goldin, Jenny Holzer, Kiki Smith, among others, who, in extrapolating so-called "feminist art", put the new generation of women artists in the position of major protagonists of contemporary production.

Gustavo Prado começou a colaborar com o bRog quando eu estava fazendo a mudança do Blogspot para o WordPress. A mudança demorou seis meses e o bRog ficou fora de ação. Nesse período, ele me mandou um monte de posts que não foram ao ar. Agora resolvi subir tudo ao mesmo tempo, apesar de as exposições comentadas não estarem mais em cartaz. Uma pena termos perdido o calor da hora, mas espero que vocês apreciem os textos do nosso correspondente no Brooklyn. Segue o texto sobre a exposição de Cindy Sherman no MoMA. Já já coloco mais e mais.

A retrospectiva de Cindy Sherman no MoMA

Poucos são os artistas de quem podemos dizer que transformaram ou influenciaram de forma tão decisiva o debate sobre arte contemporânea quanto Cindy Sherman. Ela é ao mesmo tempo causa e efeito da preponderância de Nova York sobre o mundo da arte. Se a relação entre Édouard Manet e Paris constitui uma das principais razões para o nascimento da modernidade, talvez um dia também seja possível compreender como a pós-modernidade tem tanto Nova York quanto Cindy Sherman como grandes símbolos. Seu trabalho é herdeiro direto de alguns dos temas que foram formulados nos anos 1970, mas que devem sua internacionalização e predominância à geração de Sherman. São alguns dos mais notáveis: a apropriação, utilizada em seu trabalho como uma lente de aumento capaz de observar nossa cultura e os papéis que nela foram "deixados" para as mulheres; o uso do corpo como importante suporte para arte no questionamento de estereótipos e fronteiras entre diferentes meios; o privilégio do conteúdo sobre o meio; o engrandecimento do papel do artista, que se torna tanto sujeito quanto objeto, num esforço muito mais complexo que o mero autorretrato; a exploração e teste da ideia de uma identidade unívoca e coerente; o interesse pela fotografia e a submissão de sua linguagem ao uso como ferramenta e registro de uma performance; e a história da arte como um campo a ser continuamente reinterpretado e ressignificado por obras que fazem menção ao cânone. Com tantos temas decisivos relacionados à sua obra, ela é parte de uma grande virada histórica. Enquanto na década de 1980 o neoexpressionismo tornava homens pintores famosos e ricos, trabalhos muito mais significativos criaram o que foi provavelmente um dos mais importantes momentos para mulheres na história da arte: quando artistas como Diane Arbus, Adrian Piper e Hannah Wilke passaram o bastão para Sherman e suas contemporâneas, como Sherrie Levine, Barbara Kruger, Nan Goldin, Jenny Holzer, Kiki Smith, entre outras, que ao extrapolar a então chamada "arte feminista" colocaram a nova geração de mulheres artistas na posição de grandes protagonistas da produção contemporânea.

But, more than simply celebrating the importance of Cindy Sherman, and particularly her work, already honored by texts from some of the most important critics, such as Arthur Danto and Rosalind Krauss, we must take up the challenge of adding more. Since there is never a definitive interpretation, especially of works cited as capable of becoming classic definers of an era, such as her emblematic series *Untitled Film Stills*. The very definition of the classical presupposes a continuous updating and revision of the topicality and continued relevance of a work, and it is not without irony that an era that considers itself post-historical should produce its classics, and which values the ephemeral as one of its most significant traits. However, the strange thing is that the interpretation we made when confronted with the series of works arranged in ever larger formats, until they ultimately became murals, is that the whole of this retrospective mounted at MoMA is like a play. Which is to say, it is possible to draw an analogy between the spectator's journey through the exhibition rooms with what a theater audience experiences, more precisely an analogy between what tragedy seeks to be for its audience. Since, rather than offering a mere comparison between the artist's performance before the camera and the work of the actor, we are bound to go further and suggest that the role occupied by Cindy Sherman in many of her characters is that of the tragic hero. And by highlighting this fundamental trait in her work, we cannot avoid the use of Aristotle's terms and ideas described in his *Poetics*, a crucial book for the birth of critical thinking about art. Even if this sounds somewhat strange and anachronistic, we should be allowed to reference a text so strongly associated with ancient academicism and artistic dogmas. Since, in a post-historical era, where artists like Sherman have achieved the freedom to access the past and invoke such old works and ideas such that, in transforming them, they also alter the archaisms surrounding female roles, why should the *Poetics* not help us shed light on contemporary works? Why refrain from broadening the understanding of both works and text in this confluence or collision?

Untitled Film Still #12. 1978

Let's consider the following: according to Aristotle, the fate of the tragic hero must change from joy to misery, and the reason for the hero's fall comes not only from fate, but must be partially his fault, the result of his freedom of choice, the consequence of an error of judgment or failure of character. Everything must result from his imperfection, which is a very important trait because it is precisely what allows us to identify with the hero. If he were perfect and all-powerful, we would not find ourselves susceptible to the same mistakes and events that befall him: his journey would be too far removed and our identification with him much more difficult. And

Mas, mais do que celebrar a importância de Cindy Sherman, e especialmente de sua obra, já laureada com textos de alguns dos mais importantes críticos, como Arthur Danto e Rosalind Krauss, devemos assumir o desafio de acrescentar ainda mais. Pois nunca há uma interpretação definitiva, sobretudo para trabalhos apontados como capazes de se tornar clássicos definidores de uma época, como sua emblemática série Untitled Film Stills. A própria definição de clássico pressupõe uma contínua atualização e revisão da atualidade e permanência da relevância de uma obra, e não é sem ironia que logo uma era que se diz pós-histórica produza seus clássicos, logo uma época que tem no elogio ao efêmero um de seus traços mais significativos. Porém, o mais estranho é que a interpretação que tivemos ao nos defrontarmos com o conjunto de trabalhos dispostos em formatos cada vez maiores, até que no final se tornem murais, é de que o conjunto dessa retrospectiva montada no MoMA é como uma peça. Ou seja, que é possível traçar uma analogia entre o percurso do espectador pelas salas da exposição com o que vive a plateia de um teatro, mais precisamente uma analogia entre o que a tragédia quer ser para seu público. Pois, mais do que mera comparação entre a performance da artista diante da câmera fotográfica e o trabalho do ator, nos cabe buscar ir mais longe e sugerir que o papel ocupado por Cindy Sherman em grande parte de suas personagens é o do herói trágico. E, ao apontar para esse traço fundamental de sua obra, não podemos evitar o uso dos termos e ideias de Aristóteles descritos em sua Poética, um livro crucial para o nascimento do pensamento crítico sobre arte. Mesmo que isso soe um tanto estranho e anacrônico, a referência a um texto tão associado a antigos academicismos e dogmas artísticos nos deve ser permitida. Pois, numa era pós-histórica, na qual artistas como Sherman conquistam a liberdade de acessar o passado e recorrer a obras e ideias tão antigas para, transformando-as, também alterar os arcaísmos que cercam os papéis femininos, por que a Poética não poderia vir ao nosso auxílio e lançar luz sobre obras contemporâneas? Por que nos abster de ampliar a compreensão de ambos, obras e texto, nesta confluência ou colisão?

Untitled Film Still #12. 1978

Vejamos. Para Aristóteles, a sorte do herói trágico deve mudar da alegria à miséria, e a razão da queda do herói não vem apenas do destino, mas parte dela deve ser culpa sua, fruto de sua liberdade de escolha, consequência de um erro de julgamento ou falha de caráter. Tudo deve resultar de sua imperfeição, traço muito importante, pois é justamente o que permite que nos identifiquemos com o herói. Se ele fosse perfeito e todo-poderoso, não nos veríamos sujeitos aos mesmos erros e acontecimentos que recaem sobre ele, sua jornada seria distante demais e a identificação, muito mais difícil. E sem

without identification there would be no catharsis. His downfall should serve to make the whole audience more aware of, and attentive to, the choices that are always before us. The warning only becomes memorable, and the experience cathartic, if the tragedy imitates actions that arouse fear and pity, so that ultimately we can purge ourselves of such emotions. But what good is this purification for us today? And how could a contemporary work of art exploit it? Cindy Sherman, from the outset, refers to her characters as has-beens, or fallen women, in despair from the moment they become aware of their misfortune. One of her first characters from *Untitled Film Stills* has a suitcase open on a bed, which she has stopped filling with crumpled clothes to cry uncontrollably. Another photo shows a young woman standing on an empty road at night, waiting for a ride. In another, a woman stares at the phone, in an image of immense archaism – another wait, on a face that is a mixture of emptiness, pain and anxiety. They all seem so alone and to be suffering so much that we cannot escape the question of what choices or circumstances led them to this point. And even if we don't judge them, it's hard not to feel both pity and empathy, or fear that their misery could one day be ours.

Untitled Film Still #48. 1979

In another series, *Sex Pictures* – from the 1990s – the appearance is so artificially staged, with the use of prosthetics and medical dummies, that the nudity, rather than exciting, causes disgust. As if our own impulse to project lust and desire had turned against us. As if the substitution of real bodies for such schematic objects revealed our contempt for the real woman, who needs to be forgotten in order to be used as a mere channel and means for an erotic experience. More than the canonical conflict between the nude and nudity, the image of the artist needs, in these works, to disappear, in an effort to place our gaze and the role of an audience eager for female images at center-stage. The grotesque sexual organs, and the eyes – sometimes real, sometimes false – which see us from within the masks, remind us that we too can become objectified. They also seem uninterested in our humanity, and they range about us in search of organs and limbs just as our eyes previously did.

Untitled #264. 1992

In the next room, there is momentary relief, since in *Fashion Series* or *Society Portraits*, the objectification of the body is something to be measured and refined by the characters themselves; women who, in the search for beauty and the attention deriving from it, seem to explore the limits of vulgarity and flirt with the risk of making too much effort in the construction of their images.

identificação não haveria catarse. Sua queda deve servir para tornar nós todos, o público, mais conscientes e atentos às escolhas que temos sempre pela frente. O alerta só se torna memorável, e a experiência, catártica, se a tragédia imitar ações que despertem medo e piedade, para que por fim possamos nos purificar de tais emoções. Mas de que nos serve, hoje, essa purificação? E como uma obra de arte contemporânea poderia operá-la? Cindy Sherman, desde o início, se refere aos seus personagens como has-beens, mulheres decaídas, no desespero do momento em que tomam consciência do seu desfortúnio. Uma de suas primeiras personagens da Untitled Film Stills tem uma mala aberta sobre a cama, que parou de preencher com roupas amassadas para chorar compulsivamente. Outra foto mostra uma moça de pé na estrada vazia à noite, à espera de uma carona. Em mais uma, outra mulher olha fixamente para o telefone, numa imagem de um imenso arcaísmo – mais uma espera, num rosto que é misto de vazio, dor e ansiedade. Elas todas parecem tão sozinhas e sofrendo tanto que não podemos evitar a pergunta sobre quais escolhas ou circunstâncias as levaram a esse estado. E mesmo que não as julgemos, é difícil não sentir ao mesmo tempo pena e empatia, ou medo de que sua miséria algum dia possa ser a nossa.

Untitled Film Still #48. 1979

Em outra série, Sex Pictures – agora dos anos 90 –, a aparência é tão artificialmente encenada, com o uso de protéticos e bonecas médicas, que a nudez, ao invés de excitar, causa repugnância. Como se nosso próprio impulso de projetar luxúria e desejo se voltasse contra nós. Como se a substituição de corpos de verdade por objetos tão esquemáticos nos mostrasse nosso desprezo pela mulher real, que precisa ser esquecida para ser utilizada como mero canal e suporte para uma experiência erótica. Mais do que o canônico embate entre o nu e a nudez, a imagem da artista precisa, nesses trabalhos, desaparecer, num esforço para colocar o nosso olhar e o papel de uma audiência ávida por imagens femininas no centro do palco. O grotesco dos órgãos sexuais, e dos olhos ora reais, ora falsos, que de dentro das máscaras nos veem, nos lembra que nós também podemos nos tornar objetificados. Eles também parecem desinteressados na nossa humanidade, e nos percorrem em busca de órgãos e membros tanto quanto os nossos olhos há pouco faziam.

Untitled #264. 1992

Na sala seguinte, um alívio momentâneo, pois em Fashion Series, ou Society Portraits, a objetificação do corpo é algo a ser medido, refinado, pelas próprias personagens, mulheres que, na busca pela beleza e atenção dela proveniente, parecem explorar os limites da vulgaridade e flertar com o risco de exagerar seus esforços na

Sherman doesn't conceal their surgeries or heavy makeup. The prostheses used in the characterization only reinforce the exaggeration that is part of their own personalities and efforts to project more powerful, desirable, happy and youthful images. It is a tragic game, because the higher the climb in the pursuit of such artificial standards, the greater the fall and the more glaring the "defects" they seek to mask. Their vanity serves as a measure of their vulnerability. Of course we feel pity for them, but how difficult would it be to divert these penetrating looks towards our own efforts to mask and hide our flaws? And even as an audience, we fear those same scrutinizing eyes that we can't help employing. The identification is so swift that we also plummet from the height of mockery to the depths of discomfort.

Untitled #467. 2008

The choice to portray a woman in almost all the works represents more than simply a challenge to stigmas and stereotypes. It is part of an effort to make the imitations truthful, but not in the sense of making their representation realistic and accurate, since many of the deceptions in what is being staged can be so clearly seen. They are true imitations to the extent that they allow us to see each portrait not as a caricature, but as a person, and even if we are still aware of the imitation, we are haunted by its familiarity. This is what makes the identification possible, and this proximity terrifies us in every room until we leave the exhibition. We emerge from it purged of our pity and fear, lighter, with the sense that our miseries and fate will not be so exposed, that we will not need to place ourselves before such inquisitorial eyes: our defects are not so obvious, our pains are not so deep, our self-deception is not so public. We feel relieved by the sense that we are safe from each other, don't we? And even within the conformity and protection of our routines, we know that as long as there is art and tragic heroes, we cannot escape the awareness of our own fragility; we cannot say that we were not warned. We cannot forget to make better use of our time. From the walls, Sherman's fallen women watch us.

construção de suas imagens. Sherman não esconde suas cirurgias, sua maquiagem pesada. As próteses utilizadas na caracterização apenas reforçam o exagero que é parte de suas próprias personalidades e esforços de projetar imagens mais poderosas, desejáveis, felizes e jovens. É um jogo trágico, pois quanto mais alta é a escada na busca por padrões tão artificiais, maior é a queda e mais escancarados são os "defeitos" que buscam mascarar. Sua vaidade serve como medida de sua vulnerabilidade. É claro que sentimos piedade por elas, mas quão fácil não seria desviar esses olhares afiados sobre nossos próprios esforços por mascarar e esconder nossas falhas? E, mesmo como público, tememos esses mesmos olhos escrutinadores que não conseguimos evitar usar. A identificação é tão veloz que também despencamos de cima do deboche para o fundo do desconforto.

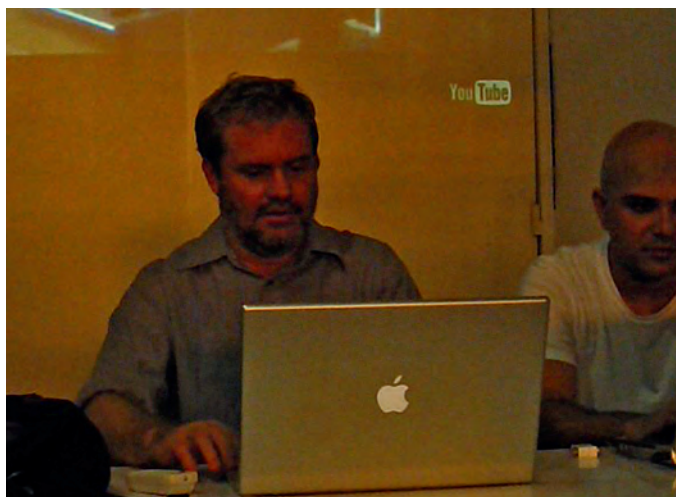
Untitled #467. 2008

A escolha por retratar uma mulher em quase todas as obras se coloca como mais do que um desafio a estigmas e estereótipos. É um esforço por tornar as imitações verdadeiras, mas não no sentido de tornar sua representação realística e precisa, já que muitos dos subterfúgios do que está sendo encenado podem ser vistos tão claramente. São imitações verdadeiras na medida em que nos permitem ver cada retrato não como caricatura, mas como uma pessoa, e, mesmo que ainda conscientes da imitação, nos assombremos com sua familiaridade. É isso que torna possível a identificação, e essa proximidade nos aterroriza a cada sala, até o momento de deixarmos a exposição. Saímos dela purificados de nossa piedade e de nosso medo, mais leves, com o sentimento de que nossas misérias e nosso destino não serão tão expostos, de que não precisaremos nos colocar diante de tão inquisidores olhos, nossos defeitos não são tão óbvios, nossas dores não são tão profundas, nossa autoenganação não é tão pública. Nos sentimos aliviados pela sensação de que estamos salvos uns dos outros, não estamos? E, mesmo dentro da conformidade e proteção de nossas rotinas, sabemos que, enquanto houver arte e heróis trágicos, não podemos evitar a consciência de nossa fragilidade, não podemos dizer que não fomos avisados. Não podemos nos esquecer de aproveitar melhor as horas. Das paredes, as mulheres decaídas de Sherman observam.

At 16:30 on Saturday, May 9, in a studio on Rua Joaquim Silva, 71, in Lapa, Rio de Janeiro, eighteen people settle into their chairs on the ground floor. The researcher and essayist Frederico Coelho opens the business by making a brief presentation on the GENERAL MEETING, its format, frequency, motivations and objectives. Then, he begins his speech based on the doctoral thesis: *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (Book or Release-me: the Babylonian writings of Hélio Oiticica, 1971–1978). Over the course of forty minutes, Frederick presents a series of documents on the big screen which Hélio produced in New York, and which comprise an extraordinary number of texts. The class dives headlong into Oiticica's universe: musical and literary references, the obsession with recording everything minutely, the thoughts, readings and talks turning into writing, the birth of the *Cosmococas*, the correspondence and friendship with the Campos brothers, Waly Salomão, Silviano Santiago and Carlos Vergara.

At 17:15, the journalist Helena Aragão takes the microphone for a presentation on *Overmundo*, the first Brazilian culture website of the Internet 2.0. Helena explains the tools, potentialities and results achieved thus far; she goes back into the past to explain how it all came about, who created it, and opens her presentation by explaining how people many work on it, how much it costs and who sponsored it. Finally, Helena spoke of her departure from the project and the changes that have just been implemented to simplify user participation.

At 18:00, the forty seats are occupied. I begin the interview with the writer and composer Fausto Fawcett, asking him about the start of his artistic experiments as a student at PUC University in Rio, in the late 1970s. Fausto speaks briefly about radio soap operas and performances with amplified sound, slide projectors and



16h30, sábado, 9 de maio, ateliê da Rua Joaquim Silva, 71, Lapa, Rio de Janeiro, dezoito pessoas se acomodam nas cadeiras do térreo. O pesquisador e ensaísta Frederico Coelho abre os trabalhos fazendo uma breve apresentação da ASSEMBLEIA GERAL, seu formato, periodicidade, motivações e objetivos. Na sequência, inicia sua fala baseada na tese de doutorado: *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (1971–1978). Em 40 minutos, Frederico apresenta no telão uma série de documentos que Hélio produziu em Nova York e que revelam uma quantidade insana de textos e mais textos. A turma mergulha de cabeça no universo de Oiticica: as referências musicais e literárias, a obsessão em registrar tudo minuciosamente, o pensamento, as leituras e a fala virando escrita, o nascimento das *Cosmococas*, a correspondência e a amizade com os irmãos Campos, Waly Salomão, Silviano Santiago e Carlos Vergara.

17h15, a jornalista Helena Aragão assume o microfone para uma apresentação sobre o *Overmundo*, o primeiro site de cultura brasileira da internet 2.0. Helena explica as ferramentas, possibilidades e resultados atingidos até agora, volta ao passado para contar também como surgiu, quem criou, e abre o jogo revelando quantos trabalham, quanto custa e quem patrocinou. Ao fim, Helena falou do seu desligamento do projeto e das mudanças que acabaram de ser implementadas em prol de simplificar a participação dos usuários.

18h, os quarenta lugares estão ocupados. Começo a entrevista com o escritor e compositor Fausto Fawcett perguntando sobre o início de suas experimentações artísticas ainda como aluno da PUC-Rio, no fim da década de 1970. Fausto fala brevemente das radionovelas e das performances com som amplificado, projetores de slides e super-8, e sai enfileirando diversas outras histórias: *Robôs Efêmeros*, *Natasha Wertmuller*, *Dallas Melrose*, *butique Paulo Francis*, *Santa Clara Poltergeist*, *Império dos Sentidos*, *Falange Moulin Rouge*,



super-8, and ends up telling several other stories: about Robôs Efêmeros, Natasha Wertmuller, Dallas Melrose, the Paulo Francis boutique, Santa Clara Poltergeist, Império dos Sentidos, Phalanx Moulin Rouge, Cidade Vampira, Quinta dos Infernos, Katia Flavia, Garota Sangue Bom, Rio 40 graus, Basic Instinto and Copacabana Lua Cheia. An avalanche of shows, records, books and behind-the-scenes tales that simultaneously enchant and torment the audience. At 19:30, the first edition of the MEETING comes to an end, the chairs are put away, the lighting changes and Dejota Charutinho takes charge of the computers.

If, at first, there was no plan to link the talks around a common axis, they ended up heading in the same direction, making the first GENERAL MEETING an afternoon/night of reflection on obsessions with connecting and interacting with the world, and expanding the spaces and meanings of art and life.

Clarification: GENERAL MEETING is a plural forum of ideas that I am organizing with Frederico Coelho in the Lapa studio. It's a space for meetings and conversations where, by focusing on broad themes and issues of contemporaneity, new leaders and new projects can come together creatively.

Raul Mourão
May 2009

Text published in issue 4 of the DASartes magazine.

Cidade Vampira, Quinta dos Infernos, Katia Flavia, Garota Sangue Bom, Rio 40 graus, Básico Instinto e Copacabana Lua Cheia. Uma avalanche de espetáculos, discos, livros e casos de bastidores que enfeitiçam e atormentam a audiência. 19h30, a primeira edição da ASSEMBLEIA chega ao fim, as cadeiras são recolhidas, a luz muda e o Dejota Charutinho assume o comando dos computadores.

Se de início não havia um planejamento de conectarmos as falas ao redor de um eixo comum, elas acabaram convergindo em torno de uma mesma direção, tornando a primeira ASSEMBLEIA GERAL uma tarde/noite de reflexão sobre obsessões em se conectar, em interagir com o mundo, em expandir os espaços e sentidos da arte e da vida.

Esclarecimento: ASSEMBLEIA GERAL é um fórum plural de ideias que estou organizando com Frederico Coelho no ateliê da Lapa. Ponto de encontros e conversas onde, ao redor de temas e questões amplas da contemporaneidade, novas cabeças e novos projetos possam estar frente a frente de forma criativa.

Raul Mourão
maio de 2009

Texto publicado no número 4 da revista DASartes.



The teacher and curator Felipe Scovino interviewed me at the studio on Rua Joaquim Silva, in Lapa, in February 2009, on two consecutive mornings, for his book *Arquivo Contemporâneo* (published by 7 Letras). Yesterday I reread the interview and decided to publish it here on bRog, inserting images of some of the cited works. The cited text follows below.

Felipe Scovino – How do you analyze the transformations of the artistic object in the period between the generation of artists who started their work after the dissolution of the neoconcrete group and recent Brazilian plastic production? How do you locate your work in this context?

Raul Mourão – I don't know much about the history of the art object; my training is disorganized and chaotic. I studied two years of communication, six months of economics, and two and a half years of architecture. I spent about three years attending several courses at the School of Visual Arts of Parque Lage – where I ended up accidentally – and I attended some Ronaldo Brito classes at Unirio. I spent many hours in the library of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM Rio) reading and viewing images. A work by Luciano Fabro had a special importance to my becoming interested in art. Before coming to Brazilian art, I saw a lot of Picasso, Cézanne, arte povera, Joseph Beuys, Andy Warhol, Jackson Pollock and Willem de Kooning. What I feel is that there is a power of visuality that began with neoconcretism, and continued through the 1960s to the 1990s to reach the new generation. And this power has to do with Brazil. It was invented at a certain point by neoconcretism, which was connected to another production, from another place, and found that vibrant power. Those artists understood that they wanted to speak that language; they wanted to play that sound that was being played elsewhere. I'm going to go off on a tangent here. So it will take a lot of work to get something from the answer but maybe that's what this whole conversation will be like. The visual arts are read as strange things that are not understood by the majority; they are resisted by journalists and despised by the government; they do not possess a space institutionally; and they therefore deal with the difficulty of asserting themselves, with the fragility of their structure. This comes from not being a cultural asset of the nation, from not knowing who Hélio Oiticica or Amilcar de Castro are, although Brazilian culture is very powerful and recognized in many areas: music, literature, cinema, architecture, theater, dance. Each of these fields of human and poetic thought that make up culture has had its great moment in the history of the country from the last century until now. At some point Brazilian architecture was excellent. Not all the time. The visual arts underwent the same process. But from this period you mentioned, the visual arts have proving increasingly mature and therefore they are no longer a fluke. This is not a group of isolated friends who performed a given action, but a little story composed of people who learned

O professor e curador Felipe Scovino me entrevistou no ateliê da Rua Joaquim Silva, na Lapa, em fevereiro de 2009, em duas manhãs consecutivas, para o seu livro Arquivo Contemporâneo (editora 7 Letras). Ontem reli a entrevista e resolvi publicá-la aqui no bRog, inserindo imagens de algumas obras mencionadas. Segue a dita cuja.

Felipe Scovino – Como você analisa as transformações do objeto artístico no percurso entre a geração de artistas que iniciou sua produção após a dissolução do grupo neoconcreto e a recente produção plástica brasileira? Como você situa o seu trabalho nesse atravessamento?

Raul Mourão – Eu não conheço muito sobre a história do objeto de arte, minha formação é desorganizada e caótica. Estudei dois anos de comunicação, seis meses de economia e dois anos e meio de arquitetura. Passei uns três anos frequentando vários cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage – onde cheguei acidentalmente – e assisti a algumas aulas do Ronaldo Brito na Unirio. Passei muitas horas na biblioteca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) lendo e vendo imagens. Uma obra do Luciano Fabro teve uma especial importância para que eu viesse a me interessar por arte. Antes de chegar à arte brasileira, vi muito Picasso, Cézanne, arte povera, Joseph Beuys, Andy Warhol, Jackson Pollock, Willem de Kooning. O que sinto é que existe uma potência da visualidade que começou no neoconcretismo, percorreu as décadas de 1960 a 1990 e chegou à novíssima geração. E essa potência tem a ver com o Brasil. Ela foi inventada em um dado momento pelo neoconcretismo, que estava conectada com outra produção, de outro lugar, e achou aquela potência vibrante. Aqueles artistas entendiam aquilo, queriam falar aquela língua, tocar aquele som que estava sendo tocado em outro lugar. Vou dar algumas voltas aqui. Depois dará trabalho para tentarmos extrair alguma coisa desta resposta, mas talvez seja assim o tempo inteiro a nossa conversa. As artes visuais são lidas como coisas estranhas que não são entendidas pela maioria; são combatidas por jornalistas e desprezadas pelo governo; não possuem institucionalmente um lugar; e lidam, portanto, com a dificuldade de se afirmar e com a fragilidade na sua estrutura. Esta advém de ela não ser um bem cultural da nação, de não sabermos quem é Hélio Oiticica ou Amilcar de Castro, apesar de a cultura brasileira ser absolutamente poderosa e reconhecida em diversas áreas: música, literatura, cinema, arquitetura, teatro, dança. Cada um desses campos da atuação do pensamento humano e poético que compõem a cultura já teve seu grande momento na história do país desde o século passado até agora. Em algum momento a arquitetura brasileira foi excelente. Não o tempo inteiro. Pela mesma situação passaram as artes visuais. Mas, desse período que você mencionou, as artes visuais vêm se mostrando cada vez mais maduras e, portanto, não são mais um truque. Não é um grupo de amigos isolados que efetivou alguma ação, mas uma pequena história composta por pessoas que aprenderam a olhar coisas,

to look at things, life, and Brazil, among other things, because they had contact with the works of Amílcar de Castro, Iole de Freitas, Carlos Vergara and Aluísio Carvão. Antonio Dias, Waltercio Caldas and Tunga are key figures in my training. This is not only the construction of a story but also the connection and dialog created between the works and these authors.

Felipe – Don't you think there is a master line in plastic thinking that runs through the Brazilian visual arts throughout the 20th century, most notably during its second half, which is constructivism? A form of research that permeates the work of Waltercio Caldas and Antonio Dias, and culminates in their research and that of José Damasceno, for example?

Raul – Not throughout the 20th century because my work may not bear any relation to the old constructivism. I think there are real, legitimate, emotional connections in the immaterial abstract field and in the field of poetry, which connect these artists in a poetic, evolving and public way. What fascinates me is seeing a development. Until recently, I didn't know if today's generation was interested in maintaining that

a vida, o Brasil, entre outras coisas, porque tiveram contato com as obras de Amílcar de Castro, Iole de Freitas, Carlos Vergara e Aluísio Carvão. Antonio Dias, Waltercio Caldas e Tunga são figuras fundamentais na minha formação. Não é apenas a construção de uma história, mas também a conexão e o diálogo criado entre essas obras e esses autores.

Felipe – Você não acha que existe uma linha mestra de pensamento plástico que atravessa as artes visuais brasileiras durante o século XX, mais notadamente na sua segunda metade, que seria o construtivismo? Uma pesquisa que atravessará o trabalho de Waltercio Caldas, Antonio Dias e chegará à sua pesquisa e à de José Damasceno, por exemplo?

Raul – Durante todo o século XX não, porque a minha obra pode não ter relações com o velho construtivismo. Penso que há conexões reais, legítimas, emocionais, no campo abstrato imaterial e no campo da poesia, que amarram esses artistas de uma forma poética, crescente e pública. O que me fascina é ver um desdobramento. Até pouco tempo, eu não sabia se a geração de hoje estava interessada em manter esse diálogo, porque eles estavam destruindo rapidamente qualquer tentativa de conversa com os seus antecessores. Fiquei receoso de haver um enfraquecimento, mas hoje posso dizer que há entre dez e vinte artistas para os quais podemos passar o bastão. Tomara que apareçam outros depois deles. Eu gosto de observar as redes de pensamento, de imagens e de trabalhos. Tenho curiosidade de saber se o trabalho da Renata Lucas estabelece uma conexão com o do Nelson Felix, pelo fato de cortarem lajes e paredes. São histórias humanas em permanente contato.

Felipe – A arte também é uma espécie de investimento poético a longo prazo. O artista precisa de tempo para encontrar a sua linha de investigação, estabelecer uma coerência em seu trabalho. Quer dizer, tudo isso dá uns bons quinze anos.

Raul – Não sei se hoje há mais regra. A velocidade é totalmente diferente. Estamos diante da construção da sensibilidade “pós-pós-moderna” (inclusive essa ideia tem conexão com o conceito de altermodernismo de Nicolas Bourriaud e se conecta com um texto que li, chamado “Homem-Máquina”, de Luiz Alberto Oliveira). O homem está experimentando uma coisa que é diferente da sensibilidade moderna. Lembro-me do curso que fiz com Paulo Venancio Filho, chamado “Aspectos da sensibilidade moderna” [na Universidade Santa Úrsula, em 1992], onde a cada aula ele comentava sobre um ou dois artistas, além de um pensador, que formatariam o conceito de “sensibilidade moderna”. A transformação violenta da sensibilidade humana ocorreu com o advento da grande cidade, com a imprensa onde todos leem a mesma notícia. Freud, Chaplin, Baubelaire, Walter Benjamin, Picasso são personagens desse momento.

Felipe – Que se manifesta onde?

Raul – Manifesta-se na vida de cada ser humano que está acompanhando as mudanças gigantescas que passamos a cada dia em períodos cada vez mais curtos.

Felipe – É uma questão temporal.



dialog because they were rapidly destroying any attempt to dialog with their predecessors. I was afraid that there would be a decline, but today I can say that there are between ten and twenty artists to whom we can pass the baton. Let's hope that others come after them. I like to observe the networks of thought, images and works. I'm curious if Renata Lucas' work establishes a connection with Nelson Felix's, due to the fact they cut slabs and walls. They are human stories in permanent contact.

Felipe – Art is also a kind of long-term poetic investment. The artist needs time to find his line of research and to establish a coherence in his work. I mean, all this takes a good 15 years.

Raul – I don't know if there are more rules today. The speed is totally different. We are faced with the construction of the "post-postmodern" sensibility (and this idea is connected with the concept of alter-modernism of Nicolas Bourriaud and connects with a text I read called "Man-Machine", by Luiz Alberto Oliveira). Man is experiencing something that is different from the modern sensibility. I remember the course I took with Paulo Venancio Filho, called "Aspects of the modern sensibility" [at Santa Úrsula University in 1992], where in each class he commented on one or two artists, as well as a thinker, who formed the concept of the "modern sensibility". The violent transformation of the human sensibility occurred with the advent of the great city, with the press where everyone reads the same news. Freud, Chaplin, Baudelaire, Walter Benjamin, Picasso are characters from that moment.

Felipe – Which is manifested where?

Raul – It is manifested in the life of every human being who is witnessing the gigantic changes that we experience every day over increasingly short periods.

Felipe – It's a temporal issue.

Raul – It's a question of the sensibility. It's the way you listen, talk, think, eat. There has been a change in man.

Felipe – An anxiety?

Raul – No, it's not from that area. People want to hear (at high volume) more than one (short) song at the same time. They want to change channels constantly; they want to speed up the tracks on the CD. People are living in a Google world. You've "seen" these people, but they don't know who they are. The sensibility is changing.

Felipe – This excessive information, in a way, misinforms or creates deviations from certainties.

Raul – It's not just information. We are facing a revolution in human communication. I talk to more people than I used to. They have discovered that talking, exchanging ideas and being informed is good. But today we can talk to twenty relatives and friends at the same time, either on Messenger, Skype or Facebook. Your project could have a blog, and that way I would have already read your interview with Tunga before our conversation. The concept of postmodernity, created about twenty or forty years ago, came ahead of time, because only now is it reaching the common man. In the 1980s, when "postmodernity" appeared, I thought: "but this

Raul – É uma questão da sensibilidade. É a maneira de ouvir, falar, pensar, comer. Está havendo uma mudança no homem.

Felipe – Uma ansiedade?

Raul – Não, não é desse terreno. As pessoas querem ouvir (em alto volume) mais de uma (curta) música ao mesmo tempo. Elas querem mudar de canal instantaneamente, querem acelerar as faixas do CD. As pessoas estão vivendo um mundo Google. Já "viram" tal pessoa, mas não sabem quem é. O acervo cultural da humanidade estará disponível on-line. A sensibilidade está mudando.

Felipe – Esse excesso de informação, de certa forma, desinforma ou cria desvios de certezas.

Raul – Não é só informação. Estamos diante de uma revolução da comunicação humana. Eu falo com mais pessoas do que falava antes. Descobriram que falar, trocar ideias e estar informado é bom. Mas hoje podemos falar com vinte parentes e amigos ao mesmo tempo, seja no Messenger, Skype ou Facebook. Seu projeto poderia ter um blog, e dessa forma eu já teria lido a sua entrevista com o Tunga antes da nossa conversa. A concepção de pós-modernidade, criada há cerca de vinte ou quarenta anos, chegou antes da hora, porque ela só está chegando agora para o homem comum. Na década de 1980, quando aparecia "pós-modernidade", eu pensava: "mas nem acabou ainda essa modernidade". Mas agora acabou. É como se você tivesse mudado da escala da cidade para a escala do planeta. Dentro de cada metrópole, os homens estavam conectados entre si, mas agora todos os homens da Terra podem se conectar. O mundo virou uma grande cidade. Eu sou membro do mundo inteiro. Hoje, a criança que ao mesmo tempo joga videogame, assiste à televisão e está no Orkut não está gerando um problema, mas treinando suas qualidades. Essas crianças serão os diretores de museus, críticos e artistas de amanhã. Sou somente um observador curioso das transformações que estão acontecendo. Estamos apenas no começo das mudanças. Na época do telefone preto de disco, tínhamos que falar com a telefonista para completar a ligação. Estamos falando de transformação do pensamento e de sentires que estão ocorrendo por causa das revoluções tecnológicas, digitais, e cujo eixo é a comunicação humana. Estamos conversando neste momento, e para que eu possa ilustrar um pensamento ou para que você entenda melhor uma ideia, faço um desenho numa folha de papel. Eu recorro a uma imagem para ilustrar melhor a minha fala. Atualmente, cada pessoa tem um bloco de desenho para falar com o outro pela internet. Esse bloco pode seguir acompanhado de um vídeo, PowerPoint ou fotos. Então todos possuem uma ferramenta para melhorar a conversa. Dialogar, hoje em dia, não é apenas emitir sons ou escrever para o outro, mas agregar cada vez mais informações e suportes.

Felipe – Já começa pelo fato de que eu escrevo a lápis cada vez menos.

Raul – Há várias pessoas que nunca escreveram. Isso não é pior nem melhor.

Felipe – É apenas diferente. Vou dar outro rumo à nossa conversa. Como foi a experiência de dividir ateliês (com José Damasceno, em 1990;

modernity still hasn't finished". But now it's over. It's like you've moved from the scale of the city to the scale of the planet. Within each metropolis, men were connected to each other, but now every man on earth can connect to each other. The world has become a great city. I'm a member of the whole world. Today, the child who simultaneously plays video games, watches television and is on Orkut, is not creating a problem, but rather training their abilities. These children will be the directors of museums, critics and artists of tomorrow. I'm just a curious observer of the transformations that are happening. We're just at the beginning of the changes. At the time of the black dial phone, when we had to talk to the operator to complete the call. We are talking about the transformation of thought and the feeling that is occurring because of technological and digital revolutions, and whose axis is human communication. We are talking at this moment, and so that I can illustrate a thought or so that you can better understand an idea, I make a drawing on a sheet of paper. I use an image to better illustrate my speech. Currently, each person has a drawing pad to talk to others on the internet. This pad can be accompanied by a video, PowerPoint, or photos. So everyone has a tool to improve their conversation. Dialoging nowadays is not just emitting sounds or writing to each other, but adding more and more information and media.

Felipe – It starts with the fact that I'm writing in pencil less and less.

Raul – There are several people who have never written anything. This is neither worse nor better.

Felipe – It's just different. I'm going to take our conversation in another direction. How was the experience of sharing studios (with José Damasceno in 1990; and with Angelo Venosa, Cassia Castro, José Bechara and Luiz Pizarro in 1992)? Was there some kind of exchange of ideas?

Raul – My first studio was with Damasceno [in 1990] in the Santa Teresa neighborhood of Rio de Janeiro. The experiment lasted approximately six months. Then I had a studio in the same building where José Bechara, Angelo Venosa, Cassia Castro and, for a short period, Luiz Pizarro already were. This was in 1991. Damasceno and I began to take an interest in art at the same time, and we became accomplices. We talked, wrote stuff down and drew. We had projects together too. But the experience of sharing the studio with him was very brief. Then I went to the other studio, which offered many more resources. I already had a small sum to buy material and realize projects. Daniel Senise and Simone Michelin also came through that studio. After that time, I spent a long period without a studio – I had a studio at home – until I settled in the studio on [Rua] Joaquim Silva, in the Lapa neighborhood of Rio de Janeiro. There was me, Ricardo Basbaum, Eduardo Coimbra, Helmut Batista and Bia Caiado looking for a space to set up a gallery, an art space, an experimental center. Then we began to prioritize the gallery side, with a view to housing our projects, which at the time were: Agora and Capacete Projects.

Felipe – Or Capacete Entretenimentos.

e com Angelo Venosa, Cassia Castro, José Bechara e Luiz Pizarro, em 1992)? Há algum tipo de intercâmbio de ideias?

Raul – O meu primeiro ateliê foi com o Damasceno [em 1990] no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. A experiência durou aproximadamente seis meses. Depois tive ateliê no mesmo prédio onde já se encontravam José Bechara, Angelo Venosa, Cassia Castro e, por um curto período, o Luiz Pizarro. Isso foi em 1991. Eu e Damasceno começamos a nos interessar por arte na mesma época, e nos tornamos cúmplices. Conversávamos, anotávamos, desenhávamos. Tínhamos projetos juntos também. Mas a experiência de dividir o ateliê com ele foi muito rápida. Depois fui para o outro ateliê, que já oferecia muito mais recursos. Eu já tinha um pequeno montante para comprar material, concretizar os projetos. Passaram também por aquele ateliê Daniel Senise e Simone Michelin. Depois desse momento, fiquei sem ateliê durante um longo período – tive ateliê em casa – até que me instalei no ateliê da [Rua] Joaquim Silva, no bairro da Lapa, Rio de Janeiro. Éramos eu, Ricardo Basbaum, Eduardo Coimbra, Helmut Batista e Bia Caiado procurando um espaço para montar uma galeria, um espaço de arte, um centro de experimentações. Depois começou a acentuar o lado de galeria, com o intuito de abrigar os nossos projetos, que eram na época: Agora e Capacete Projects.

Felipe – Ou Capacete Entretenimentos.

Raul – O projeto do Helmut teve vários nomes, mas o título Espaço Agora/Capacete surgiu na última hora. Estávamos nos aproximando da inauguração [em 2000], que contaria com uma apresentação do Chelpe Ferro chamada A garagem do gabinete de Chico. Portanto, precisávamos imprimir os convites, press releases, enviar para a imprensa, mas não tínhamos o nome do lugar. Então alguém disse: "Galera, não há mais tempo. Vamos colocar Espaço Agora/Capacete". Eu achava um nome engraçado e explicava mais ou menos o que era. Um lugar, um espaço, uma sala do Agora com o Capacete. Não era nenhum nome incrível, mas funcionava.

Felipe – Explique um pouco sobre como se deu o encontro desses dois projetos.

Raul – Estávamos procurando um imóvel para alugar que abrigasse os dois projetos, Agora e Capacete, e onde deveria haver exposições também. Helmut achou esse imóvel cujo térreo se prestava perfeitamente para o que queríamos. Só que estavam alugando não só o térreo, como o prédio inteiro. Eu e Coimbra estávamos sem ateliê e alguém falou: "Vamos juntar sete pessoas que queiram ter ateliê e ficamos com o térreo". Conseguimos facilmente ratear isso. Os sete primeiros foram: eu, Paula Trope e Eduardo Coimbra, no primeiro andar; Tatiana Grinberg, no 201; Marcos Chaves, no 202; [Ricardo] Basbaum, no 301; e Carlos Bevilacqua, no 302. Era um ateliê coletivo, mas com salas individuais, em cima de uma galeria. Com o Coimbra e o Basbaum, eu tinha atividades constantes por conta do gerenciamento do Agora. Os outros artistas, com exceção da Trope, que eu não conhecia, eram antigos amigos. Agora/Capacete foi uma experiência inédita no Rio de Janeiro, e sensacional. Realiza-

Raul – Helmut's project had several names, but the title Espaço Agora/Capacete emerged at the last minute. We were approaching the inauguration [in 2000], which was going to have a presentation by Chelpe Ferro called A garagem do gabinete de Chico (The garage of Chico's office). So we needed to print the invitations and press releases, and send them to the press, but we didn't have the name of the place. Then someone said, "Guys, there's no more time. Let's use Espaço Agora/Capacete." I thought it was a funny name and it would explain more or less what it was. A place, a space, a Now room with the Helmet. It wasn't an amazing name, but it worked.

Felipe - Explain a little about how these two projects came together.

Raul – We were looking for a property to rent that could house the two projects, Agora and Capacete, and where there should be exhibitions as well. Helmut found this property whose ground floor was perfectly suited for what we wanted. Only they were renting not only the ground floor, but the whole building. Coimbra and I didn't have a studio and someone said: "Let's bring together seven people who want to have a studio and we'll take the ground floor." We were able to divide it up easily. The first seven were: me, Paula Trope and Eduardo Coimbra, on the first floor; Tatiana Grinberg, in 201; Marcos Chaves, in 202; [Ricardo] Basbaum, in 301; and Carlos Bevilacqua, in 302. It was a collective studio but with individual rooms, on top of a gallery. I had constant activities with Coimbra and Basbaum, because of the management of Agora. The other artists, with the exception of Trope, who I didn't know, were old friends. Agora/Capacete was an unprecedented experience in Rio de Janeiro and it was sensational. We held exhibitions by Fernanda Gomes, Tatiana Grinberg, Lívia Flores, Brígida Baltar and Tiago Carneiro da Cunha, among others, as well as lectures, and projections etc.

Felipe - How did Agora come about?

Raul - Through the influence of Helmut Batista. He had already organized exhibitions and meetings at the apartment in [Rua] Paissandu, and we decided to create Agora. We organized an exhibition at the Fundação Progresso by me and Laura Lima, and then a lecture by [Antoni] Muntadas. The idea was to make a do-it-yourself project. We thought, "Why can't we artists have a gallery? Why do we have to ask MAM Rio or Funarte? Let's shake things up." Agora is Visorama and Moreninha's baby.¹ There were meetings of artists, talking and sharing ideas. We were artists willing to abandon our own work and do something that was of interest to the collective. The desire was greater than the public dimension of each job. It was an action in another sphere, of direct contact with the public. The idea was to be positioned everywhere and not just in our privileged place of the artist who is doing things in the studio, giving interviews and participating in debates. Things were moving very slowly. Tatiana Grinberg, for example, had arrived after two or three years in London, bringing several interesting works with her. For them to be exhibited at MAM Rio, it was necessary to wait at least two years. So we came up with the idea of doing the

mos exposições de Fernanda Gomes, Tatiana Grinberg, Lívia Flores, Brígida Baltar e Tiago Carneiro da Cunha, entre outras, além de palestras, projeções etc.

Felipe – Como surgiu o Agora?

Raul – Por influência do Helmut Batista. Ele já tinha feito exposições e encontros no apartamento da [rua] Paissandu, então resolvemos criar o Agora. Organizamos na Fundação Progresso uma exposição minha e da Laura Lima, e depois uma palestra do [Antoni] Muntadas. A ideia era fazer um projeto do it yourself. Pensávamos: "Por que nós, artistas, não podemos ter uma galeria? Por que temos que requisitar ao MAM Rio ou à Funarte? Vamos agitar". O Agora é filhote do Visorama e da Moreninha.¹ Eram reuniões de artistas, conversando e dividindo ideias. Éramos artistas dispostos a abandonar os nossos próprios trabalhos e fazer algo que fosse de interesse da coletividade. Era um desejo maior do que a dimensão pública que cada trabalho já possuía. É uma atuação em outra esfera, a do contato direto com o público. A ideia era se posicionar em todos os lugares, e não só no nosso lugar privilegiado de artista que está fazendo coisas no ateliê, dando entrevistas e participando de debates. As coisas estavam andando muito devagar. Tatiana Grinberg, por exemplo, tinha chegado depois de dois ou três anos em Londres, trazendo vários trabalhos interessantes. Para eles serem exibidos no MAM Rio, era preciso esperar pelo menos dois anos. Então tivemos a ideia de nós mesmos fazermos a exposição: escreveríamos, produziríamos e exibiríamos. Foi isso que nos motivou a abrir o espaço. É esse sentimento de querer mostrar, fazer e colocar os nossos trabalhos na cidade. Colocar para jogo. A Casa 7 fez isso em São Paulo, em paralelo a uma Bienal, se não me engano, assim como o Marcos Chaves e o Ricardo Becker fizeram no Rio de Janeiro. O Capacete permaneceu durante pouco tempo nesse prédio. O curioso é que, apesar da potência que o prédio criou, com as suas constantes trocas e vernissages, os artistas não se visitavam tanto nos ateliês.

Felipe – Os sete artistas do prédio não trocavam ideias?

Raul – Nós não nos encontrávamos muito. Eram horários desconectados. Lembro-me de ter entrado raríssimas vezes no ateliê do Marcos Chaves ou do [Carlos] Bevilacqua. Não era um ateliê coletivo, mas um condomínio de ateliês. O intercâmbio de ideias acontecia mais entre mim, [Ricardo] Basbaum e Eduardo Coimbra.

Felipe – Por causa da revista Item?²

Raul – Não, por causa das atividades do Agora. Eu já não era mais da revista naquele momento. Saí da revista no segundo número. Estava me dedicando a várias atividades e por isso decidi sair. Coimbra e Basbaum têm a verve da discussão e da escrita; essa não é a minha vocação principal.

Felipe – A Item nasceu quando vocês se instalaram aqui?

Raul – Não. A Item é muito anterior. A revista também tinha essa ideia de agitar ou penetrar no circuito de arte de modo a oferecer outra voz e falar com um público maior. Assim como foi o Visorama. Voltando ao Agora, ele acabou porque não tínhamos um projeto comum para

¹ For more information on these groups, read the interview with Ricardo Basbaum (p. 72). (Organizer's note)

¹ Para mais informações sobre esses grupos, ler a entrevista com Ricardo Basbaum (p. 72). (Nota do organizador)

² Magazine on contemporary art and culture created in 1995 by Ricardo Basbaum, Raul Mourão and Eduardo Coimbra. Each edition of the magazine covered themes ranging from "artists' texts" (first issue), "music" (second issue), "technology" (third issue) and "sexuality" (fourth issue).

² Revista sobre arte e cultura contemporânea criada em 1995 por Ricardo Basbaum, Raul Mourão e Eduardo Coimbra. Cada edição da revista contou com temas que variaram entre "textos de artistas" (primeiro número), "música" (segundo número), "tecnologia" (terceiro número) e "sexualidade" (quarto número).

exhibition ourselves: we would write, produce and exhibit. That's what motivated us to open the space. It's that feeling of wanting to show, do and place our works in the city. To put them in circulation. Casa 7 did this in São Paulo, in parallel with a Biennial, if I'm not mistaken, just as Marcos Chaves and Ricardo Becker did in Rio de Janeiro. Capacete stayed in this building for a short time. The curious thing is that, despite the power that the building created, with its constant exchanges and vernissages, the artists didn't visit each other much in the studios.

Felipe - The seven artists in the building didn't exchange ideas?

Raul - We didn't meet much. The schedules were disconnected. I remember going into Marcos Chaves' or [Carlos] Bevilacqua's studio very few times. It wasn't a collective studio, but a studio condominium. The exchange of ideas happened more between me, [Ricardo] Basbaum and Eduardo Coimbra.

Felipe - Because of Item magazine? ²

Raul - No, because of the activities of Agora. I was no longer at the magazine at the time. I left the magazine during the second issue. I was dedicating myself to various activities and so I decided to leave. Coimbra and Basbaum have the bug for discussion and writing; this is not my principal vocation.

Felipe - Was Item created when you settled here?

Raul - No. Item came much earlier. The magazine also had this idea of shaking up or penetrating the art circuit in order to offer another voice and speak to a larger audience. Just like Visorama. Going back to Agora, it ended because we didn't have a common project for the next two or three years. At that time, Basbaum and Chaves left the studio. A new configuration began to form. A lot of people came through here. Coimbra also left. I became the building manager instead. What was a gallery became a warehouse for the studios. If at that previous time there wasn't much communication, during this second phase there was nothing. For a while, there were projects that weren't even art studios. The building acquired another form until, about a year ago, I started investing more time in the studio again and in the building, and I brought back the spirit of its being just a building of art studios.

Felipe - What was the management of the exhibitions like? How did you raise the funds to stage the exhibitions?

Raul - Before there was the physical space, Agora emerged as an idea, a project whose acronym, invented by Basbaum, stood for Agency of Artistic Organisms. The idea was to organize lectures and exhibitions, and edit books. There was this freedom in its initial conceptual status. We did an event, at Helmut Batista's apartment, a presentation and fundraising event for the project, based on the sale of multiples with a circulation of 100 copies. The founding members would contribute R100 per month and at the end of the year they would receive four multiples - authored by Helmut, Basbaum, Coimbra and another one of mine. Every year we'd change the artists. We've done two editions.

Felipe - And these multiples would be sold at Agora?

os próximos dois ou três anos. Nessa época, Basbaum e Chaves saíram do ateliê. Uma nova configuração passou a se formar. Muitas pessoas passaram por aqui. Coimbra também saiu. Tornei-me síndico do prédio no lugar dele. O que era galeria virou depósito dos ateliês. Se naquela época já não havia muita comunicação, nessa segunda não havia nada. Durante um tempo, havia projetos que nem sequer eram ateliês de arte. O prédio ganhou outra cara até que, há cerca de um ano, eu voltei a investir mais tempo no ateliê e no prédio, e trouxe de volta o espírito de ser um prédio apenas de ateliês de arte.

Felipe - Como eram as gestões das exposições? Como vocês criavam recursos para montar as exposições?

Raul - Antes de existir o espaço físico, o Agora nasceu como uma ideia, um projeto cuja sigla, inventada pelo Basbaum, significava Agência de Organismos Artísticos. A ideia era organizar palestras, exposições e editar livros. Havia essa liberdade no seu estatuto conceitual inicial. Fizemos um evento, no apartamento do Helmut Batista, de apresentação e captação de recursos para o projeto, baseado na venda de múltiplos com tiragem de 100 exemplares. Os associados fundadores contribuiriam com R\$ 100 por mês e ao final do ano receberiam quatro múltiplos - de autoria do Helmut, Basbaum, Coimbra e outro meu. A cada ano trocaríamos os artistas. Chegamos a fazer duas edições.

Felipe - E esses múltiplos seriam vendidos no Agora?

Raul - Os múltiplos podiam ser comprados. No primeiro evento conseguimos 50 associados, o que já era suficiente para alugarmos o imóvel e para o projeto acontecer. Quando inauguramos, fizemos outro evento para vender os múltiplos. Conseguimos mais associados. Em julho de 2001, o Espaço Agora/Capacete foi selecionado pelo programa Petrobras Artes Visuais. O projeto aprovado incluiu a realização de seis exposições, a publicação de dois números da revista Item e a construção de um site. Nós ainda continuávamos com os associados e as pouquíssimas vendas de múltiplos, porque nunca nos posicionamos como um espaço comercial, o que foi um erro. Na época, defendi durante um tempo, mas fui convencido de que não deveria ser. Chegamos a ser convidados a participar da feira internacional de arte ARCo, mas não tínhamos estrutura naquele momento. Penso que [a galeria] A Gentil Carioca³ é um desdobramento do Espaço Agora/Capacete. É um projeto de artistas que se posicionou desde o início como uma galeria, um lugar de negócios, e acho [que é] um dos projetos mais interessantes da cidade. Márcio Botner [um dos sócios-diretores da A Gentil Carioca], em suas palestras, sempre se refere a nós como uma experiência inspiradora.

Felipe - A constituição de sua prática artística não está apenas direcionada para o trabalho plástico. Você já foi coordenador de um espaço de arte (Agora e depois Espaço Agora/Capacete), editor de duas revistas de arte (Item e O Carioca), artista gráfico e diretor de arte. De que forma esse agenciamento de funções e categorias atravessa o seu trabalho? E como pensar o lugar do artista visual hoje em dia, que cada vez mais deixa de ser um criador e formador

367

3 For more information about A Gentil Carioca, read Ernesto Neto's interview (p. 172). (Organizer's note)

3 Para mais informações sobre A Gentil Carioca, ler a entrevista de Ernesto Neto (p. 172). (Nota do organizador)

Raul – The multiples could be purchased. At the first event we had 50 associates, which was enough for us to rent the property and for the project to take place. When we inaugurated it, we held another event to sell the multiples. We got more associates. In July 2001, Espaço Agora/Capacete was selected by the Petrobras Artes Visuais program. The approved project included the staging of six exhibitions, the publication of two issues of Item magazine and the construction of a website. We still continued with the associates and the very few sales of the multiples, because we never positioned ourselves as a commercial space, which was a mistake. At the time, I argued in favor of it for a while but I was persuaded it wasn't to be. We were invited to participate at the ARCo international art fair, but we had no structure at that time. I think [the gallery] Gentil Carioca³ is an offshoot of Espaço Agora/Capacete. It's a project by artists who have positioned themselves from the start as a gallery and a place of business, and I think [it is] one of the most interesting projects in the city. Márcio Botner [one of the partner-directors of Gentil Carioca], in his lectures, always refers to us as an inspiring experience.

Felipe – The formation of your artistic practice is not only related to plastic work. You have been the coordinator of an art space (Agora and later Espaço Agora/Capacete), editor of two art magazines (Item and O Carioca), a graphic artist and art director. How does this management of functions and categories permeate your work? And how do you think about the place of the visual artist nowadays, who increasingly ceases to be a creator and creator of ideas installed in his studio and has come to occupy spaces that allow for the visualization and circulation of works in places other than museums and galleries, exclusively?

Raul – This experience of having worked on the film set of various productions, clips, documentaries, commercials and TV shows was very important to my training. In my work, I have made half a dozen videos but I have about ten new scripts already written. Today I have a feature film project for cinema that came out of this. There is a lack of thinking about building "schools" for the medium of art. There is a film or theater school here and there, but as the medium is precarious, culture is treated with contempt; there is no place that privileges knowledge and debate about art. The curious thing is that even without a school, we produce fascinating and beguiling work. [The anthropologist] Hermano Vianna said in an interview that Brazil is a country which produces culture and parties. Some people know how to make war, some make wine or computers, and we know how to party. Carnival, Parintins, New Year's Eve, the Rolling Stones on Avenida Atlântica... Vianna is an important person in my training, together with Roberto Berliner, the film director, whom I have partnered on numerous projects. The other teachers were the photographer and DJ Maurício Valladares, the poet Jackal and, lastly, Carlos Vergara. When I thought I didn't need to study anymore, I met Vergara five years ago. We exchanged a lot of amazing ideas at the time. As for my work, it is important to say that I have no method. If I did, it would be the process

de ideias instalado em seu ateliê e passa a ocupar lugares que permitem a visualização e circulação de obras em outros locais que não exclusivamente museus e galerias?

Raul – *Essa experiência de ter trabalhado no set de filmagem de várias produções, clipes, documentários, comerciais e programas de TV foi muito importante para minha formação. No meu trabalho, tenho uma meia dúzia de vídeos realizados, mas tenho uns dez novos roteiros já escritos. Hoje tenho um projeto de longa-metragem para cinema que é decorrência disso. Falta um pensamento para o meio de arte de construir "escolas". Há uma ou outra escola de cinema e teatro, mas como o meio é precário, a cultura é tratada com desprezo; não há um lugar que privilegie o conhecimento e o debate sobre arte. O curioso é que, mesmo sem escola, temos uma produção artística fascinante e delirante. [O antropólogo] Hermano Vianna disse em entrevista que o Brasil é um país fazedor de cultura e de festa. Uns sabem fazer guerra, outros fazem vinho ou computador, e nós sabemos fazer festa. Carnaval, Parintins, Réveillon, Rolling Stones na Avenida Atlântica... Vianna é uma pessoa importante na minha formação, assim como o Roberto Berliner, diretor de cinema, de quem fui parceiro em inúmeros trabalhos. Os outros mestres foram o fotógrafo e DJ Maurício Valladares, o poeta Chacal e, por último, Carlos Vergara. Quando achava que não precisava mais estudar, conheci o Vergara, há cinco anos. Trocamos várias ideias incríveis o tempo inteiro. Quanto ao meu trabalho, é importante dizer que eu não tenho método. Se tenho, é o processo de contaminação. Não tenho um olhar sobre meu trabalho com disciplina. O meu trabalho no cinema era uma atividade para ganhar dinheiro, viver e continuar fazendo arte. Se possível, tentava dialogar com o meu trabalho plástico, mas não era a questão. Tem várias situações de pensamento visual, raciocínio, humor e construção de uma imagem que levei do cinema para as artes visuais. E a contaminação contrária também existia. O trabalho como coordenador do espaço de arte está muito imbricado com a experiência que adquiri nos sets de filmagem, de implementar uma lógica de produção. O tempo inteiro, tem uma coisa que permeia, porque é a mesma pessoa que está fazendo isso tudo. Já viu alguém fazer uma coisa separada da outra? "Porque fulano mistura arte e vida." Quem é que não faz assim? Mostre-me um artista que não faça isso. Ele deve ser genial. Meu trabalho é resultado das coisas que vejo, das conversas que tenho, das minhas leituras e dos filmes a que assisto. Minha rotina é criar imagens, planos, experiências, solidificar a minha visão sensível do mundo. A série das grades fala um pouco sobre isso. Essa era uma paisagem que me incomodava, que eu vi tomar conta da cidade. Estou tentando atender aos impulsos do sensível que aparecem, colocando-os em forma de projeto para depois se estabilizarem em obras.*

Felipe – *Essa questão de interpretação da obra não depende tanto de você no sentido de que a obra, quando sai do seu ateliê, passa a pertencer a uma razão que não é sua.*

of contamination. I don't regard my work as a discipline. My film work was an activity to make money, live and keep making art. Where possible, I was trying to dialog with my plastic work, but that was not the issue. There are various forms of visual thinking, reasoning, humor and the construction of an image that I brought from cinema to the visual arts. And there was also contamination in the other direction. The work as coordinator of an art space is closely intertwined with the experience I acquired on film sets, implementing the logic of a production. All the time, there's one thing that permeates it, because it's the same person who's doing all this. Have you ever seen anyone do one thing separately from the other? "Because so-and-so mixes art and life." Who doesn't do this? Show me an artist who doesn't do it. My work is the product of the things I see, the conversations I have, my readings and the movies I watch. My routine is to create images, plans and experiences, and to solidify my sensitive view of the world. The Grades series talks a bit about this. This was a landscape that bothered me, that I saw take over the city. I'm trying to address the impulses of the sensitive that appear, putting them in project form and then stabilizing them in works.

Felipe – This question of the interpretation of the work does not depend so much on you in the sense that the work, when it leaves your studio, belongs to someone else's rationale.

Raul - I agree. The problem is that this dimension is experienced by a microelite. The city is impregnated with points of maximum creativity, but this does not reverberate. The tourist arrives in Rio and does not know what is happening culturally. You have no idea how many studios, dance or theater companies there are. It's all hidden and therefore most people don't experience it. So we become less sensitive and interested.

Felipe - But the visual arts have a problem, because their discourse, in some situations, is not as visible as cinema.

Raul – What you're saying is a problem was an advantage until recently. Because it is an activity that is not an industry and is not organized – it was a small market for buying and selling in the 1960s, which only changed in the mid-1990s - the visual arts provide or privilege experience. It was, at one time, the movement that contaminated all other areas of artistic research. Now less experimentation is happening because there has been a change in the market (although it is temporary).

Felipe - Why do you think that?

Raul – Today there is the phenomenon of art fairs, after we have gone through the biennials. It's a fantastic thing but it's a business; there's no thought. The "best" of each gallery is present at the fairs. It is very educational for anyone who likes art and who wants to have information condensed into a short time. But the focus is on the volume traded. I say this based on my intuition because most of the time I don't go to these fairs. It is essential that the market is strengthened because otherwise we run the risk of not having what we have today. Through this investment, museum institutions are also strengthened and insert cities onto the global map.

Raul – *Concordo. O problema é que essa dimensão é experimentada por uma microelite. A cidade está impregnada de pontos de máxima criatividade, só que isso não reverbera. O turista chega ao Rio e não sabe o que acontece culturalmente. Não tem ideia do número de ateliês, companhias de dança ou de teatro que existem. Está tudo escondido e, portanto, a massa não experimenta. Ficamos, então, menos sensíveis e interessados.*

Felipe – *Mas as artes visuais têm um problema, porque o seu discurso, em algumas situações, não é tão aparente quanto o cinema.*

Raul – *Isso que você está dizendo que é um problema foi uma vantagem até outro dia. Por ser uma atividade que não é uma indústria e não está organizada – era um mercado pequeno de comprar e vender na década de 1960, que só mudou em meados dos anos 1990 –, as artes visuais proporcionam ou privilegiam a experiência. Elas foram, num determinado momento, o movimento que contaminou todas as outras áreas de pesquisa artística. Agora está acontecendo menos experimentação porque há uma mudança no mercado (apesar de isso ser passageiro).*

Felipe – *Por que você acha isso?*

Raul – *Hoje há o fenômeno das feiras de arte, depois de termos passado pelas bienais. É algo fantástico, mas é um negócio, não há pensamento. O "melhor" de cada galeria está presente nas feiras. É muito educativo para qualquer pessoa que goste de arte e que queira ter uma informação condensada num espaço curto de tempo. Mas o foco é o volume negociado. Falo isso baseado na minha intuição, porque na maioria das vezes não estou presente nessas feiras. É fundamental que o mercado esteja fortalecido, porque senão correríamos o risco de não ter o que ocorre hoje. Com esse investimento, as instituições museológicas também se fortalecem e inserem cidades no mapa do mundo.*

Felipe – *Hoje em dia é um mercado de valores e não de ideias.*

Raul – *Sim.*

Felipe – *O mercado está agregando valor a uma determinada obra. Esse é o perigo.*

Raul – *Concordo. Mas caberá a nós – críticos e artistas – o equilíbrio desses elementos. Falta parceria e uma cadeia de pessoas mais capazes, com mais energia empreendedora, de gerenciar os museus e criar associações, leituras e conexões entre as experiências criadas no âmbito artístico brasileiro, independentemente do tempo. Opero com o contemporâneo no meu trabalho. Tem leitura da Mira Schendel, assim como tem Simpsons, Quentin Tarantino, Irmãos Coen, Pedro Almodóvar, Machado de Assis, Nelson Rodrigues. O meu trabalho é altamente contaminado pelo exterior. O artista é uma pessoa privilegiada quando sai para andar por três horas e afirma que isso é trabalho. Andar observando a cidade, simplesmente flanando. Em relação à arte brasileira, o que importa para o espectador comum, para o amante de arte, é olhar para essa produção e se sentir estimulado com cada um desses momentos. Há centenas de artistas que me fazem acreditar que há uma arte brasileira coerente e potente, passando inclusive pela geração mais nova.*

Felipe – Nowadays it is a market of values, not of ideas.

Raul - Yes.

Felipe – The market is adding value to a particular work. That's the danger.

Raul - I agree. But it will be up to us – critics and artists – to balance these elements. There is a lack of partnership and a chain of more capable people, with more entrepreneurial energy, to manage the museums and create associations, readings and connections between the experiences created in the Brazilian artistic sphere, independently of the time. I work with the contemporary in my work. It incorporates a reading of Mira Schendel as well as the Simpsons, Quentin Tarantino, the Coen brothers, Pedro Almodóvar, Machado de Assis and Nelson Rodrigues. My work is highly contaminated by the exterior. The artist is a privileged person when he can go out walking for three hours and claim that this is work. Walking around watching the city, just loitering. As for Brazilian art, what matters to the common viewer, to the art lover, is to look at this work and feel stimulated by each of these moments. There are hundreds of artists who make me believe that there is coherent and powerful Brazilian art, including the younger generation.

Felipe - Any generation has good and bad works.

Raul – What I'm trying to say is that the curve is rising or at least full of energy. There are people who think it's decadent, others who [think] it's stagnant. I think it's slightly on the rise. Whether it's better or worse doesn't matter, but there's a power happening because if we transfer this investigative line of production to the movies, we observe that in the 1940s and 1960s cinema was great, but the industry in the 1970s and 1980s declined. But now cinema is inventive again. These situations are cyclical. There is no guarantee that the quality of the production will be maintained. There is ostracism and decay in these trajectories.

Felipe – How do new media languages influence your work? It is interesting to note that your Notebook (2003) is not filled with drawings, drafts, erasures or hand-made images, but with a digital video. What is the importance of design to the formation of your works? How does your creative process work?

Raul – Drawing is where it all begins. Then it goes onto the computer. Caderno de anotações (Notebook) was a way to allow everyone who came to the gallery have a moment to flip through my drawing pads. It works in a loop and displays 120 drawings over 20 minutes. It had been a while since I wanted to work with an LED panel because of the public and elevator signs. I wanted to work with movement and points of light. So I photographed all the drawings, created a grid, put the drawings on top and simplified the image. I made a synthetic image, a pattern, and adapted all the drawings to this code. They were built and deconstructed through fusion. That's the thinking behind the video. As for my drawing, there's often no commitment or it just serves to express an idea. Sometimes I don't draw to order and things emerge in the process of the doing itself which lead to another

Felipe – Qualquer geração tem trabalhos bons e ruins.

Raul – O que estou querendo dizer é que a curva é ascendente ou, pelo menos, cheia de energia. Há pessoas que acham que ela está decadente, outras que [acham que] ela está estagnada. Penso que ela está levemente ascendente. Se ela é melhor ou pior, não importa, mas sim que há uma potência acontecendo, porque se deslocarmos essa linha investigativa de produção para o cinema, observamos que nas décadas de 1940 e 1960 o cinema era ótimo, mas a indústria nos anos 1970 e 1980 decaiu. Mas agora novamente o cinema voltou a ser inventivo. Essas situações são cíclicas. Não há garantia de que a qualidade da produção se manterá. Há ostracismo e decadência nessas trajetórias.

Felipe – De que modo as novas linguagens midiáticas influenciam a sua obra? É interessante observar que o seu Caderno de anotações (2003) não é preenchido por desenhos, rascunhos, rasuras, imagens feitas à mão, mas por um vídeo digital. Qual é a importância do desenho ou do projeto na constituição das suas obras? Como funciona o seu processo de criação?

Raul – O desenho é onde tudo começa. Depois ele segue para o computador. Caderno de anotações foi uma forma de fazer com que todos que fossem à galeria tivessem um momento de folhear os meus blocos de desenho. Ele funciona em loop e exibe 120 desenhos ao longo de 20 minutos. Fazia um tempo que eu queria trabalhar com painel de LED por causa das sinalizações públicas e de elevador. Queria trabalhar com movimento e pontos de luz. Então fotografei todos os desenhos, criei um grid, coloquei os desenhos por cima e simplifiquei a imagem. Fiz uma imagem sintética, um padrão, e adaptei todos os desenhos para esse código. Eles se construíam e se desconstruíam por meio de fusão. É o pensamento do vídeo. Quanto ao meu desenho, muitas vezes ele é sem compromisso ou serve apenas para materializar uma ideia. Às vezes desenho sem encomenda e surgem coisas no próprio fazer que me levam a outro caminho. Eu não começo nada no computador. Em algumas situações, só utilizo o computador para escrever, mas mesmo assim, muitas vezes, faço anotação de texto e roteiro no papel. Quanto às novas linguagens midiáticas, o fato de eu ter um blog e falar com muitas pessoas não está mudando apenas o meu trabalho, como a vida de todo mundo. Basicamente, uso essas ferramentas – Flickr e blog – para me comunicar com uma audiência que está interessada no meu trabalho. Para mim, é um canal de comunicação com o meu público. Isso é uma coisa nova. Consigo mostrar o que estou fazendo no ateliê e alguém comenta essa experiência comigo. Assim como um livro ou uma exposição, o blog é um lugar para eu estar falando do meu trabalho, da minha poesia, da maneira como vejo e sinto o mundo. Esse espaço também me interessa como construção de uma narrativa, que no meu caso é quase documental: exibo o que faço, estou lendo e pensando. É mais uma possibilidade ao lado do museu, da galeria e do livro de artista. Acho fantástica a possibilidade de você conversar através de imagens, vídeos e música com os seus amigos e admiradores. As grandes mudanças na arte não partiram da jun-

path. I don't start anything on the computer. In some situations, I only use the computer to write, but nevertheless, I often write down text and scripts on paper. As for the new media languages, the fact that I have a blog and talk to many people is not just changing my work, like everyone's life. Basically, I use these tools – Flickr and the blog – to communicate with an audience that is interested in my work. For me it's a channel of communication with my audience. That's a new thing. I'm able to show what I'm doing in the studio and someone comments on this experience with me. Just like a book or an exhibition, the blog is a place for me to talk about my work, my poetry, the way I see and experience the world. This space also interests me as the construction of a narrative, which in my case is almost documentary: I show what I do, what I'm reading and thinking. It's another possibility alongside the museum, the gallery and artist's book. I think it's fantastic that you can chat through images, videos and music with your friends and admirers. Haven't the great changes in art always come from the meeting of groups of intellectuals and artists who created a scene by exchanging ideas? Technology enables this old practice of dialog to take place in a more dynamic, agile and global fashion.

Felipe – Your series of works that have the gratings as a medium and subject (Grades, 2001) dialogs intensely with the Brazilian urban landscape that emerged in the 1980s and, consequently, with the symptoms of fear and violence that have afflicted the population. These works seem to ask us what we have done with our urban space and what we have become. In parallel with the observation that art increasingly infiltrates life, and vice versa, expanding and taking the new directions indicated by neoconcretism, your work forms part of a group of works that highlight a distrust towards the other that is increasingly common today. We're not talking about alienation or difference anymore, but [panic]. We have achieved a higher degree regarding this (denial of a) human relationship. How does this relationship of citizen, artist, João do Rio, architect and anthropologist function in your work?

Raul – My work is an attempt to express an observation, which is not purely documentary or passive, but critical, to the extent that it tries to give more visibility to a problem. Inserted in the medium of art, this begins to be looked at in another way. The gratings are scattered throughout the city, but they are not noticed by people. Although, for me, they have always been highly present as a very serious visual event. The intention was to take the gratings elsewhere so that they could be discussed from another point of view. And then comes the question of my indignation as a citizen, because the issue of violence represents the decay of the State, just as it makes us complicit in this issue. It is not just the incompetence of the government, but of everyone. It's the bankruptcy of society as a whole. It was essential to bring such an unpleasant theme to the work. Since 1988, I've been noting these modifications. The first pictures I did with Damasceno, behind the [bar] Villarino, in downtown Rio de Janeiro. I understand that every artist is a citizen.

ção de grupos de intelectuais e artistas que, conversando, fizeram uma cena? A tecnologia possibilita essa velha prática da conversa de forma mais dinâmica, ágil e global.

Felipe – Sua série de trabalhos que tem as grades como suporte e tema (Grades, 2001) dialoga intensamente com a paisagem urbana brasileira surgida na década de 1980 e, conseqüentemente, com os sintomas de medo e violência que assolam a população. Esses trabalhos parecem nos perguntar o que fizemos com o nosso espaço urbano e o que nos tornamos. Margeando o comentário de que a arte cada vez mais se infiltra na vida, e vice-versa, ampliando e tomando novas direções apontadas pelo neoconcretismo, sua obra faz parte de um conjunto de trabalhos que indica uma desconfiança em relação ao outro que tem sido cada vez mais frequente nos dias atuais. Não estamos mais falando de estranhamento ou diferença, mas [de] pânico. Atingimos um grau mais elevado nessa (negativa de uma) relação humana. Como se opera essa relação de cidadão, artista, João do Rio, arquiteto e antropólogo na sua obra?

Raul – Meu trabalho é uma tentativa de materializar uma observação, que não é puramente documental ou passiva, mas crítica, na medida em que ela tenta dar mais visibilidade a um problema. Este, sendo inserido no meio da arte, passa a ser olhado de outro jeito. As grades estão espalhadas pela cidade, mas não são percebidas pelas pessoas. Apesar de que, para mim, elas sempre foram muito presentes como um acontecimento visual muito grave. A intenção era levar as grades para outro lugar para que elas pudessem ser discutidas sob outro ponto de vista. E aí entra a questão da minha indignação enquanto cidadão, porque a questão da violência representa a decadência do Estado, assim como nos torna cúmplices desse tema. Não foi apenas incompetência do poder público, mas de todos. É a falência da sociedade como um todo. Foi inevitável trazer esse tema tão desagradável para o trabalho. Desde 1988, venho anotando essas modificações. As primeiras fotos, eu fiz com o Damasceno, atrás do [bar] Villarino, no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Entendo que todo artista é cidadão.

Felipe – Concordo, mas acho importante dissociar o sujeito-artista e o sujeito-cidadão.

Raul – Para mim, tudo é misturado. Voltamos àquela questão de que arte e vida não se separam. Lido com impregnações. Procuro sempre pensar o artista como uma pessoa que tem responsabilidade social. Ele está construindo o sensível, está gerando um material que vai ficar na memória de um público.

Felipe – Por outro lado, a existência do Luladepelúcia (2006) foi possibilitada apenas pelo fato de você ser um sujeito-artista.

Raul – Concordo. Foi concedida essa licença de criação pelo fato de eu ser artista. Se quisesse vender legalmente o Lula em lojas populares ou nos postos de conveniência, eu não conseguiria. O fato é que não procuro pensar no outro quando estou criando. Anulo a questão: “o que o outro vai achar?” Esse é o meu esforço. Às vezes tenho que negar minha subjetividade, ao mesmo tempo em que sou o único juiz ou critério do trabalho. De vez em quando preciso me

Felipe - I agree, but I think it is important to dissociate the subject-artist and the subject-citizen.

Raul - For me, everything is mixed together. We're back to that idea of art and life being inseparable. I deal with impregnations. I always try to think of the artist as a person who has social responsibility. He's building the sensibility; he's generating material that's going to stay in the memory of an audience.

Felipe - On the other hand, the existence of *Luladepelúcia* (2006) was only made possible by the fact that you are a subject-artist.

Raul - I agree. I was given this creative license because I'm an artist. If I wanted to legally sell *Lula* in popular stores or convenience stores, I wouldn't be able to do it. The fact is, I try not to think about anyone else when I'm creating. I reject the question: "What will someone else think?". That's my task. Sometimes I have to deny my subjectivity, while at the same time I'm the only judge or arbiter of the work. From time to time I have to detach myself from certain vices, because otherwise I run the risk of becoming addicted to my own repertoire. At certain moments, I have to deny my own voice too.

Felipe - This is kind of paradoxical: the fact that you have to deny subjectivity, since the work of art deals precisely with sentimental relationships.

Raul - But there is always a balance of powers. Sometimes the artist's voice has to be the loudest, or the only one; in other situations, I need to suppress it. Although I think dialogue is essential, it was something that was unfortunately not present in all my work, except for the exchange with my peers, which wasn't always constant. I would have loved to have had a critic who came to my studio and gave me hell, writing everything down. When this provocation happens, from a critic to an artist, it should be a very special moment.

Felipe - Your works often invade spaces outside of art. This was the case, for example, with the *Luladepelúcia* series (2006), which quickly gained the attention of mainstream newspapers and television channels in Brazil and around the world. Are you annoyed that they are commenting on the repercussions (whether *Lula* was aware of it or not? Or if the opposition appropriated this issue to attack the government?) and not the work itself?

Raul - The work and the repercussion get mixed together in this case. This work came out and spread as quickly as a joke. It appeared in social columns, the pages of the economics supplements, sleazy websites and articles by political commentators etc. It was an original and unusual experiment in communication. Maybe that's the most interesting part. The work incorporates the process as an idea.

Felipe - What is your view on the position of the art market today in the light of the new media that the artist researches in his poetics? Can the market impose limits on the artist's creation?

Raul - My experience of the market is still limited. Since 2001, I have established professional relationships with galleries in Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte and Lisbon, among others. These are intense relationships where I tried to establish partnerships.

desvincular de certos vícios, porque senão corro o risco de me tornar viciado no meu próprio repertório. Em alguns momentos, tenho que negar a minha voz também.

Felipe - Isto é meio paradoxal: o fato de você ter que negar a subjetividade, já que o trabalho de arte lida exatamente com relações sentimentais.

Raul - Mas há sempre um equilíbrio de forças. Às vezes a voz do artista tem que ser a maior, ou mesmo a única; em outras situações, eu preciso anulá-la. Apesar de achar que o diálogo é uma coisa vital, foi algo que infelizmente não tive ao longo do meu trabalho, com exceção da troca com meus pares, que nem sempre foi constante. Adoraria ter tido a figura de um crítico que viesse ao meu ateliê, ficasse me infernizando, anotando tudo. Quando acontece essa provocação por parte do crítico em relação ao artista, deve ser um momento muito especial.

*Felipe - Suas obras muitas vezes tendem a invadir outros espaços que não o da arte. Foi assim, por exemplo, com a série *Luladepelúcia* (2006), que rapidamente chegou aos principais jornais e canais de televisão do Brasil e do mundo. Você fica aborrecido pelo fato de estarem comentando sobre a repercussão (se o *Lula* tomou conhecimento ou não? Ou se a oposição se apropriou deste tema para atacar o governo?) e não sobre a obra?*

Raul - Obra e repercussão se confundem nesse caso. Esse trabalho nasceu e circulou tão rápido como uma piada. Frequentou colunas sociais, páginas dos cadernos de economia, sites de sacanagem e de comentaristas políticos etc. Uma operação de comunicação original e insólita. Talvez isso seja a parte mais interessante. O trabalho incorpora o processo como ideia.

Felipe - Qual é a sua visão sobre o posicionamento do mercado de arte nos dias atuais frente aos novos suportes que o artista pesquisa em sua poética? O mercado pode criar limites para a criação do artista?

Raul - Minha experiência com o mercado ainda é pequena. A partir de 2001, estabeleci relações profissionais com galerias do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Lisboa, entre outras. São relações intensas onde procurei firmar parcerias. São sócios que estão representando e divulgando a minha obra, fazendo com que ela alcance o público. Não tive nenhum problema com as galerias, todas foram relações positivas. Acho que a relação que comentei entre o crítico e o artista também pode acontecer entre o artista e o galerista. Vejo como uma possibilidade de enriquecimento do trabalho. Por outro lado, tive uma experiência trágica com um crítico que foi conhecer o meu trabalho num ateliê que eu tinha na Praia do Flamengo. Ele ficou encantado com a vista para o Aterro do Flamengo e não parava de comentar sobre o apartamento. Penso que, por mais que o crítico não se identifique com o trabalho, nada justifica que ele não elabore um discurso. Portanto, essa fala evasiva, ausente, silenciosa, é algo do terreno da ética. Estamos lidando, em alguns casos, com profissionais, artistas, críticos e galeristas ruins. Isso é um desvio mortal. O fato é que a arte brasileira que você gosta foi inventada ou construída à base de muito esforço

They are partners who are representing and disseminating my work, and bringing it within the reach of the public. I had no problem with the galleries; they were all positive relationships. I think the relationship I commented on between the critic and the artist can also occur between the artist and the gallerist. I see it as an opportunity to enrich the work. On the other hand, I had a tragic experience with a critic who went to see my work in a studio that I had on Flamengo Beach. He was delighted with the view of the Flamengo beachfront road and kept commenting on the apartment. I think that, even if the critic doesn't identify with the work, there's no reason he can't discuss it. So, this evasive, absent, silent approach has to do with the field of ethics. We are dealing, in some cases, with professionals, artists, critics and bad gallerists. That's a fatal distraction. The fact is that the Brazilian art you like was invented or constructed through great effort and dedication, because the official path was paved by the work of Portinaris and Di Cavalcantis. In the transition from the 1960s to the 1970s, a group formed by Ronaldo Brito, Paulo Sergio Duarte, Paulo Venancio Filho, Carlos Vergara and José Resende, among others, began writing in *Malasartes* magazine about what bothered them, besides highlighting the importance of works like those of Tunga and Waltercio Caldas. They convinced a lawyer friend to open a gallery, just as another friend was persuaded to buy the works. They invaded a plot of land and opened up space for a new strain of Brazilian art. It was a collective invention based on the construction of thought. Elsewhere, São Paulo experienced another situation in the late 1960s. The fact is that they are two complementary cities. They are only 450 kilometers apart. In global terms, this is nothing. They should be understood and experienced as one city. Currently, São Paulo has a very interesting scene in the field of the visual arts. More than Rio de Janeiro. There are young artists and thinkers, as well as new galleries. The rivalry between the two cities creates a separation that is bad for both of them. I see few artists from São Paulo in Rio. It is very important that there be meetings and coexistence between the artists of the two cities.

Felipe – I have artists and critic friends who complain about the lack of interlocutors. The interesting thing is that, although our conversation has revolved around technology and how it can bring people closer to a very specific subject, I notice that people are isolated and desperately want to communicate "live", that is, to have personal contact. On the other hand, there is great anxiety among young artists. Nowadays, if an artist aged 26 or 27 has not had a solo exhibition in Brazil or participated in a press conference abroad, he begins to feel like a loser.

Raul – This is typical of the times in which we live.

Felipe – The sense of humor that permeates your works ranges from the sarcastic (7 artistas, 1995) to the morbid (Mata-mata, 2003), the bizarre (Deaf-mute, 1999), the kitsch (Luladegelaideira, 2006), the aggressive (Foda-se, 2002) and the unexpected (Buraco do Vieira, 2001). Humor, thus, also runs through the biography of each work,

e dedicação, porque o caminho oficial estava sendo pavimentado para uma produção de Portinaris e Di Cavalcantis. Na passagem dos anos 1960 para os 1970, um grupo formado por Ronaldo Brito, Paulo Sergio Duarte, Paulo Venancio Filho, Carlos Vergara, José Resende, entre outros, começou a escrever na revista *Malasartes* o que os incomodava, além de apontar que trabalhos como os de Tunga e de Waltercio Caldas eram importantes. Convenceram um amigo advogado a abrir uma galeria, assim como outra amiga foi persuadida a comprar os trabalhos. Eles invadiram um terreno e abriram espaço para uma nova vertente da arte brasileira. Foi uma invenção coletiva baseada na construção de pensamento. Por outro lado, São Paulo vivia outra situação no final da década de 1960. O fato é que são duas cidades complementares. Estão distantes apenas 450 quilômetros. Planetariamente, não é nada. Elas devem ser entendidas e vivenciadas como uma cidade só. Atualmente, São Paulo tem uma cena muito interessante no âmbito das artes visuais. Mais do que o Rio de Janeiro. Lá, há jovens artistas e pensadores, além de novas galerias. A rivalidade entre as duas cidades resulta num isolamento que é péssimo para ambas. Vejo poucos artistas de São Paulo no Rio. É muito importante que haja o encontro e a convivência entre os artistas das duas cidades.

Felipe – Tenho amigos artistas e críticos que reclamam da falta de interlocutores. O interessante é que, apesar da nossa conversa ter girado em torno da tecnologia e de como ela pode aproximar as pessoas em torno de um tema muito específico, noto que as pessoas estão isoladas e querem desesperadamente se comunicar "ao vivo", ou seja, ter o contato pessoal. Por outro lado, há uma ansiedade muito grande por conta dos jovens artistas. Hoje em dia, se um artista com 26 ou 27 anos não tiver feito uma exposição individual no Brasil ou participado de uma coletiva no exterior, começa a se sentir um fracassado.

Raul – Isso é típico do tempo em que vivemos.

Felipe – O senso de humor que transparece em suas obras varia do sarcástico (7 artistas, 1995) ao mórbido (Mata-mata, 2003), passando pelo bizarro (Surdo-mudo, 1999), o kitsch (Luladegelaideira, 2006), o agressivo (Foda-se, 2002) e o inesperado (Buraco do Vieira, 2001). O humor, portanto, também passa pela biografia de cada trabalho, ou seja, as memórias que ele guarda ou como foi gerado. Como esse mecanismo é operado no seu trabalho para que a obra não vire uma piada mal contada?

Raul – Foda-se eu fiz para uma ex-mulher e para uma instituição de arte perto daqui, muito antiga. Piada mal contada no meu trabalho não tem nenhuma, a não ser por uma leitura um pouco errada do Luladepelúcia (2006), que pode dar a entender isso, porque a piada ficou velha. Mas nesse caso não é uma piada mal contada. Não existe um método de operação do humor. Ele vem por diferentes caminhos. Ele está presente também em A grande área (2001),⁴ trabalho que às vezes chamo de "futebol com obstáculos". Para você entrar na obra, é preciso dar uma levantadinha na bola. Aquilo é um campo que não é campo. Parece o de jogar, mas não é para jogar.

4 In this work sport once again appears as a subject. The continuous structure of iron pipes (2,040 x 41,900 x 260 cm) reproduces the design and dimensions of a football field. (Organizer's note)

4 Neste trabalho o esporte aparece mais uma vez como tema. A estrutura contínua de tubos de ferro (2.040 x 41.900 x 260 cm) reproduz o desenho e as dimensões da grande área do campo de futebol. (Nota do organizador)

which is to say, through the memories it retains or of how it was created. How does this mechanism operate in your work so that the work does not become a badly told joke?

Raul – I did Foda-se for an ex-wife and for a very old art institution near here. There are no badly told jokes told in my work, other than a slight misreading of Luladepelúcia (2006), which is understandable, because the joke got old. But in this case it's not a badly told joke. There is no method for using humor. It manifests in different ways. It is also present in A grande área (2001),⁴ a work I sometimes call "football with obstacles". For you to enter the work, you need to kick the ball up into the air. This is a field that's not a field. It looks like a playing field, but it's not for playing.

Felipe – It is a simulacrum.

Raul – This work was produced during the 3rd Mercosur Biennial, and was installed in the Sirotsky Sobrinho Park, in Porto Alegre. I wanted the people who came through the park, who are not museum audiences and who are not generally inclined to watch art, to come into contact with the work. The idea was for the work to communicate with a non-spectator, and for this purpose I thought about football, because no one can look at it and not immediately see something familiar, which is the large area. A park is a place where you play ball, so I thought I would construct a work that would speak about a ball game. I'm saying no, but in some cases the meaning of that work may have overstated the joke. Maybe it's an impression the viewer has about my work: a comical exaggeration.

Felipe – This is clear in Cartoon (2001) and Sem braços e sem cabeça (2002).⁵ Luladepelúcia (2006) has another comic power.

Raul – Luladepelúcia is the materialization of a joke. It's a cartoon circulating in the world. A 3D cartoon.

Felipe – The humor of Luladepelúcia continues to reverberate. As long as this story is in the ether, the event that this work recalls will continue to "exist."

Raul – Luladepelúcia will be better understood in ten or twenty years.

Felipe – Still, continuing on from the previous question, this humor is also transferred to a fact that is strongly present in your work, which is the practice of constructivism. Far from being that sensitive constructivism, with which neoconcretism was identified by some critics, in your work this constructive visual economy dialogues with a practice of improvisation (Animal minor 9, 2006, or Animal major II, 2003), a sarcastic smile (Alcoólatra: indivíduo dado ao vício do álcool, 1999), an absurdity that is unsettling (Entonces, 2004, or the Grades series, 2001). How do you deal with this circuit where humor, irony, geometry and a perception of the world interact?

Raul – My job is to build synthetic, sometimes schematic images, with a certain rationale. This means leaving a question open or being provocative. It focuses on an inventive practice that seeks to arouse the sensations it has invoked. Humor sometimes doesn't exist or it serves only as a warning about a given situation.

Felipe – É um simulacro.

Raul – Essa obra foi realizada durante a 3ª Bienal do Mercosul, sendo instalada no Parque Sirotsky Sobrinho, em Porto Alegre. Eu queria que as pessoas que passassem pelo parque, que não são o público do museu e que não estão a fim de ver arte, tivessem contato com o trabalho. A intenção era que o trabalho se comunicasse com um não espectador, e para isso pensei no futebol, porque não há quem olhe para aquilo e não veja imediatamente uma coisa conhecida, que é a grande área. O parque é um lugar onde se joga bola, então pensei em construir um trabalho que falasse sobre o jogo de bola. Estou afirmando que não, mas em alguns casos o significado daquela obra pode ter exagerado na piada. Talvez seja uma impressão que o espectador tem a respeito do meu trabalho: um exagero cômico.

Felipe – Isto fica claro em Cartoon (2001) e Sem braços e sem cabeça (2002).⁵ Já Luladepelúcia (2006) possui outra potência cômica.

Raul – Luladepelúcia é a materialização de uma piada. É um cartoon circulando no mundo. Um cartoon 3D.

Felipe – O humor de Luladepelúcia continua reverberando. Enquanto essa história estiver no ar, o acontecimento que esse trabalho guarda continuará "existindo".

Raul – Luladepelúcia será mais bem entendido daqui a dez ou vinte anos.

Felipe – Ainda como consequência da pergunta anterior, esse humor também é transferido para um dado que é muito presente na sua obra, que é a prática de um construtivismo. Longe de ser aquele construtivismo sensível, do qual o neoconcretismo foi identificado por alguns críticos, em seu trabalho essa economia visual construtiva dialoga com uma prática do improviso (Animal menor 9, 2006, ou Animal maior II, 2003), um sorriso sarcástico (Alcoólatra: indivíduo dado ao vício do álcool, 1999), um absurdo que incomoda (Entonces, 2004, ou série Grades, 2001). Como você lida com esse circuito em que interação humor, ironia, geometria e percepção do mundo?

Raul – Meu trabalho é construir imagens sintéticas, às vezes esquemáticas, de certos raciocínios. É deixar uma pergunta aberta ou provocar. Concentra-se numa prática de invenção que intenta despertar as sensações que enunciou. O humor, às vezes, não existe ou serve tão somente como alerta para determinada situação.

Felipe – Vivemos num mundo saturado de imagens. Penso que não é mais "função" da arte (se acreditarmos que ela tem função) alertar sobre esse aspecto da contemporaneidade, mas efetivamente tornar-se uma mediadora de experiências ou acentuar a sua diferença num ambiente mergulhado em publicidade, MTV, imagens do que deveríamos ser para tornarmos-nos felizes, mais bonitos ou bem-sucedidos. Como o seu trabalho se coloca nesse contexto?

Raul – Todo trabalho de arte questiona o mau uso das outras coisas. Uma das tarefas da arte é a educação do olhar, ou seja, transformá-lo em algo mais sensível. As pessoas não olham o

5 Cartoon consists of structure made from wood and nails that recalls a human figure. The installation consists of the following scene: with the figure lying down, we see his "head severed" by a large wooden cube. Without arms or a head, it is a sculpture made from wood and nails composed of two figures: one, measuring 189 x 43 x 24 cm, which

lacks both arms; and another, measuring 158 x 72 x 24 cm, from which the head is missing.

5 Cartoon é constituído por estrutura feita em madeira e pregos que remete a uma figura humana. A instalação é composta pela seguinte cena: com a figura deitada, vemos a sua "cabeça decepada" por um grande cubo de madeira. Sem braços e sem cabeça é uma escultura feita em madeira e pregos composta por duas figuras: uma,

medindo 189 x 43 x 24 cm, que não possui os dois braços; e outra, medindo 158 x 72 x 24 cm, em que falta a cabeça.

Felipe - We live in a world saturated with images. I think it is no longer the "function" of art (if we believe it has a function) to warn about this aspect of contemporaneity, but effectively to become a mediator of experiences or to accentuate their difference in an environment steeped in advertising, MTV, images of what we should be to become happy, more beautiful or successful. How do you locate your work in this context?

Raul - Every work of art questions the misuse of other things. One of the tasks of art is to educate the gaze, that is, to transform it into something more sensitive. People don't look at each other the same way. Everyone constructs their own way of looking. While other elements confuse, art helps to build. I'll say it again: the "postmodern" sensibility is happening now. This global situation you were describing. The most visionary of theorists who were writing thirty or forty years ago had no idea that the world would be what it is today. The change has been very violent. What you're talking about is not a world of images, but a world of sensation. Yesterday, I was walking on my own, but I had my cell phone with me. I was only physically alone, because I spoke to several people; they were close to me because a device - which is also camera, computer and the Internet - enabled this interaction.

Felipe - But don't you think that, in this sense, it is more difficult to produce a work of art, since we are drowning in images? How can the image that the artist works with become different in this pulsating and sometimes incoherent environment in which we live?

Raul - It is up to the museums to make the production of art available to the public, which is drowning in images. But this is a matter of public and private policy.

Felipe - Is that why you said that you have no obligation to anyone else when you produce your works?

Raul - Yes. According to [Carlos] Vergara, Sergio Camargo said that first you produce for yourself, then for your peers.

Felipe - But this is paradoxical, because you were just talking about the universalizing discourse which the art object has, or at least should have, and now you express this thought that the art object is built firstly for the artist. How can it become universal?

Raul - Because it is good and it has an internal power. It was designed by me, but it comes with its own strength, and this is what will allow it to have its own trajectory.

Felipe - How does the process of naming your works function? In some situations the title is descriptive of the work (Cadeira, 2004, Grades, 2001, or Sem braços e sem cabeça, 2002), in some cases it works as visual poetry (as in Surdo-mudo, 1999) and, in others, as the phenomenological incorporation of ideas (O carro, a grade and o ar, 2001).

Raul - The title is an integral part of the work. It's another fact of the work: I try to name everything. Sometimes there are works that don't have a title, because it doesn't emerge or it's not

outro do mesmo jeito. Cada um constrói a sua maneira de olhar. Enquanto outros confundem, a arte ajuda a construir. Volto a dizer: a sensibilidade "pós-moderna" está acontecendo agora. Essa situação de mundo que você estava descrevendo. O mais visionário dos teóricos que escreveu há quarenta ou trinta anos não imaginava que o mundo seria isso que é hoje. A mudança é muito violenta. Isso que você está falando não é mundo de imagens, mas mundo de sensação. Ontem, caminhava sozinho mas estava com o meu telefone celular. Estava apenas fisicamente sozinho, porque falei com várias pessoas; elas estavam próximas de mim porque um aparelho - que também é câmera, computador e internet - permitiu essa travessia.

Felipe - Mas você não acha que, nesse sentido, é mais difícil produzir um trabalho de arte, já que estamos saturados de imagens? Como a imagem com a qual o artista lida pode se tornar diferente nesse meio pulsante e às vezes incoerente em que vivemos?

Raul - Cabe aos museus disponibilizarem ao público, que está saturado de imagens, a produção de arte. Mas esta é uma questão de uma operação de políticas públicas e privadas.

Felipe - Por isso que você falou que você não tem compromisso com o outro quando você produz seus trabalhos?

Raul - Sim. Segundo o [Carlos] Vergara, Sergio Camargo dizia que primeiro você produz para si mesmo, depois para os seus pares.

Felipe - Mas isso é paradoxal, porque há pouco você estava falando do discurso universalizante que o objeto de arte tem, ou pelo menos deveria ter, e agora você coloca este pensamento de que o objeto de arte é construído em primeiro lugar para o artista. Como ele se tornaria universal?

Raul - Porque ele é bom e tem uma potência interna. Foi elaborado por mim, mas vem com a força dele, e é esta que permitirá o seu percurso ou não.

Felipe - Como funciona a operação de nomear as suas obras? Em algumas situações o título é descritivo da obra (Cadeira, 2004, Grades, 2001, ou Sem braços e sem cabeça, 2002), em alguns casos funciona como poesia visual (como em Surdo-mudo, 1999) e, em outros, como incorporação fenomenológica de ideias (O carro, a grade e o ar, 2001).

Raul - O título é parte integrante da obra. É mais um dado do trabalho: procuro dar nome a todos. Às vezes tem trabalhos que não têm título, porque não vem ou não precisa. É uma etapa do trabalho como qualquer outra, assim como a definição do material, do tamanho ou da técnica que usarei. Comecei nas artes visuais por causa de cinema, música e literatura. Em todas essas artes há a presença da palavra.

Felipe - Há ainda, em sua obra, uma predileção por temas ou personagens urbanos que passam ao largo da nossa visão e já se tornaram parte de um cenário permissivo da cidade, como as grades, cães vira-latas e cegos. Por que essa escolha?

Raul - Fiz uma exposição chamada Cego só Bengala [no Centro Universitário Maria Antonia, em 2003], e esse título veio em um

necessary. It is a stage of the work like any other, like the choice of the material, size or technique I will use. I started in the visual arts because of film, music and literature. In all these arts the word is present.

Felipe – There is also, in your work, a predilection for urban themes or characters that escape our attention and have already become part of a permissive scenario of the city, such as the gratings, mutts and blind dogs. Why this choice?

Raul – I did an exhibition called *Cego só Bengala* [at the Maria Antonia University Center in 2003], and this title came to me in a dream: a blindness greater than blindness itself. The blind man is a blind man with a cane. The blind man with a cane is less blind than those without a cane. But the cane is blinder than the blind man. It doesn't even see. It's not a human being. So it's a blind man that isn't even human. It's just a blind cane. The choice of these characters occurs because they're bumping into us the whole time. These elements are scattered throughout the city and are rescued by my observation.

Felipe – But several elements are in the city, but you have chosen these characters...

Raul – They are very close. Maybe it's a distraction, the perversion of wanting to look at these forgotten facts. I know a dark and dirty world. Why not talk about this place? I've been criticized for aestheticizing this fact that everyone wants to forget. It's nice to have a grating in your living room or in a gallery [a reference to his series of works], which is perverse. I want to make it clear that I do not exclusively seek to "show the crappy side of the city."

sonho: uma cegueira maior do que a própria cegueira. O cego é um cego e uma bengala. O cego com bengala é menos cego do que os sem bengala. Mas a bengala é mais cega que o cego. Ela nem vê. Ela não é um ser humano. Então é um cego que não era nem humano. É cego só bengala. É a bengala cega. A escolha desses personagens se dá porque eles vão esbarrando em nós todo o tempo. Esses elementos estão espalhados pela cidade e são resgatados pela minha observação.

Felipe – *Mas vários elementos estão na cidade, porém você escolheu esses personagens...*

Raul – *Eles estão muito próximos. Talvez seja um desvio, uma perversão de querer olhar esses dados esquecidos. Eu conheço um mundo escuro, sujo. Por que não falar desse lugar? Já sofri críticas de que estetizei esse dado que todos querem esquecer. É bacana ter na sala de casa ou na galeria uma grade [faz referência à sua série de trabalhos], que é algo perverso. Quero deixar claro que não procuro exclusivamente "mostrar o lado escuro da cidade".*

Felipe – *Penso que o objeto de arte cada vez mais quer ficar distante de uma noção identitária de nação ou categoria estética. Entretanto, em projetos curatoriais é raro termos uma visão transnacional em relação às práticas artísticas. Em situações simuladas por uma parcela da crítica de arte, o fenômeno da brasilidade vem à tona, seguido de todos os seus clichês e referências ao exotismo e à diferença. Qual a sua opinião a respeito de uma categoria (brasilidade) que nem sabemos do que se trata e que, acredito, muitos artistas recusam?*

Felipe – I think that the art object increasingly seeks to steer clear of a sense of identity or aesthetic category. However, in curatorial projects it is rare for us to have a transnational view of artistic practices. In situations simulated by a certain sector of art criticism, the phenomenon of Brazilianness comes into play, followed by all its clichés and references to exoticism and difference. What is your opinion about a category (Brazilianness) that we do not even know what it is and that, I believe, many artists reject?

Raul – There is Brazilian art, but it is (also) international art. The world is becoming small. It's turning into a city. It is Brazilian art because the artist was born here, but it affects the whole world.

Felipe – Your work can be contaminated by local, Brazilian situations, but it does not only dialog with Brazil. It's transnational.

Raul – Art is transnational because it is of the order of beauty and provokes ecstasy. It seeks to have the world as an audience. But at the same time it is local, because that pigment found in a given painting is Brazilian. It can only be found here and the difference or specificity of the "local" is constructed.

Interviews held at the artist's studio in the city of Rio de Janeiro on February 13 and 14, 2009.

Raul – Existe uma arte brasileira, mas ela (também) é uma arte internacional. O mundo está ficando pequeno. Está virando cidade. É arte brasileira porque o artista nasceu aqui, mas ela afeta o mundo inteiro.

Felipe – Seu trabalho pode ser contaminado por situações locais, brasileiras, mas ele não dialoga apenas com o Brasil. Ele é transnacional.

Raul – A arte é transnacional porque é da ordem do belo, provoca o êxtase. Ela quer ter o mundo como audiência. Mas ao mesmo tempo é local, porque aquele pigmento encontrado em determinada pintura é brasileiro. Só pode ser encontrado aqui e nisso se constrói a diferença ou particularidade do "local".

Entrevistas realizadas no ateliê do artista, na cidade do Rio de Janeiro, em 13 e 14 de fevereiro de 2009.

Noemi Jaffe is a writer, professor of literature, and of writing and literary criticism. She received her PhD in Brazilian Literature from USP (University of São Paulo). She has published “O que os cegos estão sonhando” (Ed. 34-2012), “A verdadeira história do alfabeto” (Companhia das Letras - 2012), winner of the Brasília Literature Award in 2014, “Irisz: as orquídeas” (Companhia das Letras - 2015), “Não está mais aqui quem falou” (Companhia das Letras - 2017), and “Lili: Novela de um luto” (Companhia das Letras - 2021), among others. Since 2016, she has run the Centro Cultural Literário Escrevedeira, in partnership with Luciana Gerbovic and João Bandeira.

Bernardo Oliveira is a researcher, music and film critic, and producer. With a PhD in Philosophy from the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio), he is an adjunct professor at the Faculty of Education of the Fluminense Federal University (UFF). He took a sandwich PHD at Brown University (US) and a post-doctorate at the Institute of Philosophy and Social Sciences of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), both exploring the relationships between culture and politics in Nietzsche’s work. He is a producer of the music label QTV Selo, a curator and producer of the Antimatéria Festival. He co-produced the films *Noite* (2014) and *Sutis interferências* (2016), by Paula Maria Gaitán. He also produced *Un* (2019), by Sérgio Mekler. The latter forms part of the *Cira Ciranda do gatilho* project (Sesc, 2020). In December 2014, he published *Estudando Samba – Tom Zé* (Editora Cobogó).

Isabel Sanson Portella is a museologist and art critic, with a PhD in History and Art Criticism from the Fine Arts School of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), and a specialist in the History of Brazilian Art and Architecture at the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio). She is coordinator and curator of the *Galeria do Lago Arte Contemporânea do Museu da República* gallery (IBRAM). A critic and independent curator, since 2005 she has contributed texts and interviews to various publications. She has curated several exhibitions, including Raul Mourão’s solo exhibition (*Galeria do Lago*, 2018); *Memória seletiva*, a group exhibition by Carla Chaim, Celina Portella, Marcelo Amorim and Nino Cais (*Galeria Aymoré*, 2019); and *Sobrecéu* (*Galeria do Lago*, 2019). She is a member of the International Council of Museums (ICOM).

Fernanda Lopes is an art critic and researcher, a Doctor of the Fine Arts School of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) and a professor at the Visual Arts School of Parque Lage (Rio de Janeiro). She was the curator of the Grupo Rex Special Room at the 29th Biennale de São Paulo (2010); the associate curator in visual arts of the Centro Cultural São Paulo (2010-2012); the assistant curator at the Casa de Cultura Laura Alvim (2013-2015); and the assistant curator of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (2016-2020). She was one of the organizers of the book *Francisco Bittencourt: Arte-dinamite* (Tamanduá-Arte, 2016) and is the author of *Área experimental: Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970* (Editora Prestígio, 2013) and *A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”* (Alameda Editorial, 2009).

Noemi Jaffe é escritora, professora de literatura e de escrita e crítica literária. Doutorou-se em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Publicou *O que os cegos estão sonhando* (Ed. 34, 2012); *A verdadeira história do alfabeto* (Companhia das Letras, 2012), vencedor do Prêmio Brasília de Literatura em 2014; *Irisz: as orquídeas* (Companhia das Letras, 2015); *Não está mais aqui quem falou* (Companhia das Letras, 2017); *Lili: novela de um luto* (Companhia das Letras, 2021), entre outros. Desde 2016, mantém o Centro Cultural Literário Escrevedeira, em parceria com Luciana Gerbovic e João Bandeira.

Bernardo Oliveira é pesquisador, crítico de música, de cinema e produtor. Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), é professor adjunto da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Realizou doutorado sanduíche na Brown University (EUA) e pós-doutorado no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ambos explorando as relações entre cultura e política na obra de Nietzsche. É produtor do selo musical QTV Selo, curador e produtor do Festival Antimatéria. Coproduziu os filmes *Noite* (2014) e *Sutis interferências* (2016), de Paula Maria Gaitán. Produziu *Un* (2019), de Sérgio Mekler. Faz parte do projeto *Ciranda do gatilho* (Sesc, 2020). Publicou *Estudando o samba: Tom Zé* (Editora Cobogó, 2014).

Isabel Sanson Portella é museóloga e crítica de arte, doutora em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e especialista em História da Arte e Arquitetura do Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). É coordenadora e curadora da *Galeria do Lago Arte Contemporânea do Museu da República* (IBRAM). Crítica e curadora independente, desde 2005 contribui com textos e entrevistas para variadas publicações. Realizou a curadoria de diversas exposições, entre elas a individual de Raul Mourão (*Galeria do Lago*, 2018); *Memória Seletiva*, coletiva com Carla Chaim, Celina Portella, Marcelo Amorim e Nino Cais (*Galeria Aymoré*, 2019); e *Sobrecéu* (*Galeria do Lago*, 2019). É membro do International Council of Museums (ICOM).

Fernanda Lopes é crítica de arte e pesquisadora. Doutora pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro), foi curadora da Sala Especial do Grupo Rex na 29ª Bienal de São Paulo (2010); curadora associada em artes visuais do Centro Cultural São Paulo (2010-2012); assistente de curadoria na Casa de Cultura Laura Alvim (2013-2015); e curadora assistente do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2016-2020). Foi uma das organizadoras do livro *Francisco Bittencourt: Arte-dinamite* (Tamanduá-Arte, 2016) e é autora de *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970* (Editora Prestígio, 2013) e *A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”* (Alameda Editorial, 2009).

Laura Lima is an artist, who lives and works in Rio de Janeiro. Living beings, their political symbolic relations and the architecture that they are inserted into are integral elements in the vital praxis and time of the artist's work. Graduated in Philosophy, she took part in numerous exhibitions, such as the solo shows: *Horse takes King* (Fondazione Prada, Milan, 2018); *Alfaiataria* (Pinacoteca de São Paulo, 2018); *Naked Magician* (Bonniers Konsthall, Stockholm, SMK, Copenhagen and Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 2014-2015) and the group exhibitions: *Lugares do delírio* (Sesc Pompeia, São Paulo, 2018); 14th Sharjah Biennial (UAE, 2019); *O que não é Floresta é Prisão Política* (Occupation 9 de Julho/MSTC, São Paulo, 2019); *Laura Lima, Playful Geometry* (Migros Gegenwartskunst, Zurich, 2021), *Once upon another time... they lived differently* (13th Kaunas Biennale, Lithuania, 2021) and *Witch Hunt* (Hammer Museum, Los Angeles, 2021).

Tania Rivera is an essayist and psychoanalyst. She works in a multidisciplinary field of critical reflection on the inter-relationship between the subject and culture, moving between the fields of psychoanalysis, philosophy, theory and artistic and literary practice. She is also a professor of art and post-graduation in Contemporary Studies of the Arts at Fluminense Federal University (UFF). She is the author of several books, including *O Averso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise* (Cosac Naify, 2013/ Sesi, 2018), *Psicanálise antropológica (identidade, gênero, arte)* (Artes & Ecos, 2020) and *Lugares do Delírio. Arte e Expressão, Loucura e Política* (Editora n-1, to be published). Her most recent essays *Fora da imagem, (foto)grafias* (2017) and *O livro de vidro* (2019). She was curator of *Lugares do delírio* (Museu de Arte do Rio, 2017, and Sesc Pompeia, 2018), among other exhibitions.

Lilia Moritz Schwarcz is a professor in the Department of Anthropology at the University of São Paulo (USP) and Global Scholar, since 2008, at Princeton University (United States). She has published several books, including *Brasil: Uma biografia*, with Heloisa Starling (2015); *Lima Barreto - triste visionário* (2018); *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019), *A bailarina da morte: A gripe espanhola no Brasil* (2020) and *Enciclopédia Negra*, with Flávio Gomes and Jaime Lauriano (2021). She has received numerous literary awards. She was curator of the exhibitions *Histórias mestiças*, with Adriano Pedrosa (2014); *Histórias afro-atlânticas*, with Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes and Tomás Toledo (2018); *Histórias das mulheres* (2019), all at MASP; and *Encyclopedia Negra* (2021), at the Pinacoteca de São Paulo.

Laura Lima é artista, vive e trabalha no Rio de Janeiro. Seres vivos, suas relações simbólico-políticas e a arquitetura em que se inserem são elementos integrantes na práxis vital e no tempo da obra da artista. Graduada em Filosofia, participou de inúmeras exposições, como as individuais *Cavalo Come Rei* (Fondazione Prada, Milão, 2018); *Alfaiataria* (Pinacoteca de São Paulo, 2018); *Mágico Nu* (Bonniers Konsthall, Estocolmo; SMK, Copenhagen; e Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 2014-2015); e as coletivas *Divided We Stand* (Bial de Busan, Coreia do Sul, 2018); *Lugares do Delírio* (Sesc Pompeia, 2018); *O que Não É Floresta É Prisão Política* (Ocupação 9 de Julho/MSTC, São Paulo, 2019); *Laura Lima, Playful Geometry* (Migros Gegenwartskunst, Zurique, 2021); *Once Upon Another Time... They Lived Differently* (13ª Bial de Kaunas, Lituânia, 2021); e *Witch Hunt* (Hammer Museum, Los Angeles, 2021).

Tania Rivera é ensaísta e psicanalista. Trabalha em um campo multidisciplinar de reflexão crítica sobre a imbricação entre o sujeito e a cultura, movendo-se entre os terrenos da psicanálise, da filosofia, da teoria e da prática artística e literária. Também é professora titular do Departamento de Arte e da Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Autora de diversos livros, entre os quais *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise* (Cosac Naify, 2013; Sesi, 2018), *Psicanálise antropológica (identidade, gênero, arte)* (Artes & Ecos, 2020) e *Lugares do delírio: arte e expressão, loucura e política* (Editora n-1, no prelo). Seus mais recentes ensaios são *Fora da imagem, (foto)grafias* (2017) e *O livro de vidro* (2019). Foi curadora de *Lugares do Delírio* (Museu de Arte do Rio, 2017; e Sesc Pompeia, 2018), entre outras exposições.

Lilia Moritz Schwarcz é professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP) e Global Scholar, desde 2008, na Universidade de Princeton (Estados Unidos). Publicou vários livros, como *Brasil: uma biografia*, com Heloisa Starling (2015); *Lima Barreto: triste visionário* (2018); *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019), *A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil* (2020) e *Enciclopédia negra* (2021), com Flávio Gomes e Jaime Lauriano. Recebeu diversos prêmios literários. Foi curadora das exposições *Histórias Mestiças* (2014), com Adriano Pedrosa; *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), com Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes e Tomás Toledo; *Histórias das Mulheres* (2019), todas no MASP; e *Enciclopédia Negra* (2021), na Pinacoteca de São Paulo.

Eucanaã Ferraz is a poet. He is also a professor of Brazilian Literature at the Literature Department of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) and works as a literary consultant at the Moreira Salles Institute (IMS). He has published, among other works, *Desassombro* (7Letras, 2002), *Sentimental* (Companhia das Letras, 2012) and *Retratos com erro* (2019). As a curator, he has organized the following exhibitions, among others: *Poesia marginal – Palavra e livro* (IMS Rio, 2013) and *Chichico Alkmim, fotógrafo* (IMS Rio, 2017; and IMS Paulista, 2018); *Monolux, Vicente de Mello* (MAM Rio, 2018) and *Seta balanço janela*, a solo exhibition by Raul Mourão (Lurixs Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 2018). He has won the Alphonsus de Guimaraens (FBN) Award, the Portugal Telecom Award and the Oeiras Poetry Award/PT, among others.

Guilherme Wisnik is a professor at the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (USP). He is the author of books such as *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001), *Estado crítico: À deriva nas cidades* (Publifolha, 2009), *Espaço em obra: Cidade, arte, arquitetura* (Edições Sesc SP, 2018) and *Dentro do nevoeiro: Arte, arquitetura e tecnologia contemporâneas* (Ubu, 2018). He has published essays in several Brazilian and international books and magazines. He was the curator of exhibitions such as the public art project *Margem* (Itaú Cultural, 2008), *São Paulo: Três ensaios visuais* (Instituto Moreira Salles, 2017) and *Infinito vão: 90 anos de arquitetura brasileira* (Casa da Arquitetura de Portugal, 2018). He was the general curator of the 10th Architecture Biennial of São Paulo (2013). He is the curator of the Brazil Pavilion at Expo 2021 in Dubai.

Fred Coelho is a researcher, writer, curator and professor at the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio). With a PhD in Literature from PUC-Rio, he has published, among other works, the books *Jards Macalé – Eu só faço o que quero* (Numa, 2020), *Livro ou livro-me: Os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (Eduerj, 2010) and *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: Cultura marginal no Brasil 1960/1970* (Civilização Brasileira, 2010). He has worked as a curatorial assistant at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (2009-2011). He has also written for magazines and periodicals including *Ars, Zum, Sibila, Estudos Históricos, Romantic Notes, Serrote, Acervo* and *Jacarandá*. He has contributed texts to the works of several contemporary artists, such as Luiz Zerbini, Cabelo, Maria Laet, Vânia Mignone, Carlos Vergara and others.

Eucanaã Ferraz é poeta. Também é professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e atua como consultor de literatura do Instituto Moreira Salles (IMS). Publicou, entre outros, *Desassombro* (7Letras, 2002), *Sentimental* (Companhia das Letras, 2012) e *Retratos com erro* (2019). Como curador, assinou, entre outras, as seguintes exposições: *Poesia Marginal – Palavra e Livro* (IMS Rio, 2013); *Chichico Alkmim, fotógrafo* (IMS Rio, 2017; e IMS Paulista, 2018); *Monolux, Vicente de Mello* (MAM Rio, 2018); e *Seta Balanço Janela, individual de Raul Mourão* (LURIXS: Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 2018). Ganhou, entre outros, o Prêmio Alphonsus de Guimaraens (FBN), o Prêmio Portugal Telecom e o Prêmio de Poesia Oeiras (Portugal).

Guilherme Wisnik é professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP). Autor de livros como *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001), *Estado crítico: à deriva nas cidades* (Publifolha, 2009), *Espaço em obra: cidade, arte, arquitetura* (Edições Sesc SP, 2018) e *Dentro do nevoeiro: arte, arquitetura e tecnologia contemporâneas* (Ubu, 2018). Publicou ensaios em diversos livros e revistas nacionais e internacionais. Foi curador de exposições como o projeto de arte pública *Margem* (Itaú Cultural, 2008), *São Paulo: Três Ensaios Visuais* (Instituto Moreira Salles, 2017) e *Infinito Vão: 90 Anos de Arquitetura Brasileira* (Casa da Arquitetura de Portugal, 2018). Foi curador-geral da 10^a Bienal de Arquitetura de São Paulo (2013) e curador do Pavilhão do Brasil na Expo 2021 em Dubai.

Fred Coelho é pesquisador, escritor, curador e professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Doutor em Literatura pela mesma instituição, publicou, entre outros, os livros *Jards Macalé: eu só faço o que quero* (Numa, 2020), *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (Eduerj, 2010) e *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil 1960/1970* (Civilização Brasileira, 2010). Trabalhou como assistente de curadoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2009-2011). Escreveu para revistas e periódicos como *Ars, Zum, Sibila, Estudos Históricos, Romantic Notes, Serrote, Acervo* e *Jacarandá*. Colaborou com textos para os trabalhos de diversos artistas contemporâneos, como Luiz Zerbini, Cabelo, Maria Laet, Vânia Mignone e Carlos Vergara.

Lenora de Barros holds a degree in Linguistics from the University of São Paulo (USP). She began her artistic career in the 1970s, a time of intense experimentation in Brazilian art. In 1983, she published the artist's book *Onde se vê* (Editora Klaxon). Since then, her work has been characterized by the use of multiple languages, such as video, performance, photography, sound installation and the construction of objects. Recent projects include the solo exhibition *Wanted* (Georg Kargl Gallery, Austria, 2019); *Pisa na paúra* (Galeria Millan, São Paulo, 2017); *ISSOÉOSSODISSO* (Paço das Artes, São Paulo, 2016); *Umas e outras* (PIVÔ, São Paulo, 2014). Her work forms part of public collections, such as the Hammer Museum (USA), Daros Latinamerica, the Museum of Modern Art of São Paulo and Pinacoteca São Paulo.

Gustavo Prado was born in São Paulo in 1981 and trained at the Visual Arts School of Parque Lage, in Rio de Janeiro. He lives and works between Brooklyn and Philadelphia. Using sculpture, performance, photography and video, Prado uses changes in perspective to produce works that investigate the complexities inherent to the act of looking and which explore notions that are both intrinsic and foreign to the field of art, such as surveillance, appropriation, voyeurism and religion. His work has been shown at exhibitions and events such as the Coachella Festival (2017) and the 4th Bronx Museum Biennale (2017), as well as forming part of collections such as the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro.

Lenora de Barros é formada em Linguística pela Universidade de São Paulo (USP). Iniciou sua trajetória artística na década de 1970, época de intenso experimentalismo na arte brasileira. Em 1983, publicou o livro de artista *Onde se vê* (Editora Klaxon). Desde então, o seu trabalho é marcado pelo uso de diversas linguagens, como vídeo, performance, fotografia, instalação sonora e construção de objetos. Entre os recentes projetos, destacam-se a exposição individual *Wanted* (Galerie Georg Kargl, Áustria, 2019); *Pisa na Paúra* (Galeria Millan, São Paulo, 2017); *ISSOÉOSSODISSO* (Paço das Artes, São Paulo, 2016); e *Umas e Outras* (PIVÔ, São Paulo, 2014). Sua obra faz parte de coleções públicas, como Hammer Museum (EUA), Daros Latinamerica, Museu de Arte Moderna de São Paulo e Pinacoteca de São Paulo.

Gustavo Prado nasceu em São Paulo, em 1981, e realizou sua formação artística na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Vive e trabalha entre o Brooklyn e a Filadélfia. A partir da escultura, da performance, da fotografia e do vídeo, desenvolve mudanças de perspectiva para produzir obras que investigam as complexidades inerentes ao ato de olhar e averiguam noções que são ao mesmo tempo intrínsecas e estranhas ao campo da arte, como a vigilância, a apropriação, o voyeurismo e a religião. Sua obra já integrou exposições e eventos como o Festival Coachella (2017) e a 4^a Bronx Museum Biennial (2017), além de pertencer a acervos como o do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Publishing • Edição

Automatica Edições

Concept • Concepção

Raul Mourão

Editorial coordination • Coordenação editorial

Luiza Mello and | e Marisa S. Mello

Editorial assistant • Assistente editorial

Ana Pimenta

Lucas Alberto

Produção • Production

Automatica

Project management • Gestão do projeto

Geane Lino

Mariana Schincariol de Mello

Marisa S. Mello

Management assistant • Assistente administrativo

Paulino Costa Neto

Foreword • Prefácio

Noemi Jaffe

Original graphic design • Projeto gráfico original

Gustavo Prado

Design • Projeto gráfico Volume 3

Maria Clara Ruback

Dínamo [Alexsandro Souza]

Chapter's summaries • Sinopses dos capítulos

Fernanda Lopes

Proofreading • Revisão de textos

Duda Costa

Translation / Traduções

Chris Burden

(Introduction, Experiencia Live Cinema, Outside/Inside, The New
Brazilian Flag, Viva Rebel, Empty Head, Interview Lenora de
Barros, Laura Lima, bRog)

Lis Horta Moriconi

(Arrowswingwindow)

Contributors Portraits • Retrato dos Colaboradores (p. 5)Noemi Jaffe: Personal collection / *Acervo pessoal*

Bernardo Oliveira: Mariana Mansur

Eucanaã Ferraz: Ana Carmo

Guilherme Wisnik: Ana Ottoni

Isabel Portella: Vicente de Mello

Lília M. Schwarcz: Renato Parada

Fernanda Lopes: Rafael Adorján

Fred Coelho: Maria Leonor de Calasans

Gustavo Prado: Angelys Ocana

Lenora de Barros: Gustavo Machado

Laura Lima: Laura Lima Studio

Tania Rivera: Disclosure / *Divulgação*

Camila Bechelany: Marcos Gomes

Luiza Mello: Bill Bowen

João Bandeira: Ninil Gonçalves

Felipe Scovino: Disclosure / *Divulgação***Photos • Fotos**

Vicente de Mello (p. 11-17, 18, 19-28, 30, 32-37, 40, 41, 50, 51, 54, 55, 60, 61,
66-69, 72, 73, 156, 174, 175, 178-191, 174, 175, 178-191, 202, 204-223)

Arthur Bittar (p. 44, 70-72, 76, 77-79, 80-85, 86-91)

Marcelo Lince (p. 8, 42, 43, 45, 48, 49, 52, 53, 56-58, 74)

Raul Mourão (p. 38, 39, 46, 47, 59, 62-65, 164-172)

© Paula Siebra / *Lurixs Arte Contemporânea* (p. 92, 95, 96, 98-100, 102-107)

© Erika Mayumi / *Courtesy of the artist and Nara Roesler Gallery / Cortesia
do artista e da Galeria Nara Roesler* (p. 108, 110, 112-114, 116-135)

Pepe Schettino (p. 136, 139, 140, 142-146, 149, 150-152, 154, 155, 157,
158, 160, 161)

Tomás Cunha Ferreira (p. 176, 177)

Jonathan Nunes (p. 192, 193)

Multiplicidade Festival / *CLAP collective / Festival
Multiplicidade / Coletivo CLAP* (p. 194, 195)

Nuno Andrés (p. 196)

© Charles Roussel / *Courtesy of the artist and Nara Roesler Gallery /
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler* (p. 224, 227, 234-252)

David Pacheco (p. 252)

Fábio Mesquita Sampaio (p. 255)

Bettina Musatti (p. 259, 260)

Fernando Laszlo (p. 261, 262, 265, 279d)

Antonio Saggese (p. 263)

Fabiana de Barros (p. 266)

Marcos Augusto Gonçalves (p. 268, 269)

Silvio Ribeiro (p. 276e)

Ciro Coelho (p. 276d)

Fabio Bardella (p. 278)

Everton Ballardín (p. 280, 281)

Shala Felippi (p. 288, 289)

Victor Novaes (p. 199)

Pedro Agilson (p. 284, 285, 286, 287, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296,
297, 299, 301, 306-307, 308-309, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317,
318, 319, 320, 327, 335, 339, 341, 343, 345, 346, 349, 350, 353-386)
Laura Lima Studio (p. 321, 322, 324, 326, 329, 330, 333)
© Cindy Sherman Courtesy the artist and Hauser & Wirth (p. 358, 356)
Fred Coelho (p. 360, 361)

Transcription of Lenora de Barros' interview •

Transcrição da entrevista com Lenora de Barros

Ana Pimenta

Studio team • *Equipe Ateliê Raul Mourão*

Direction • *Direção-geral*

Jonathan Nunes

Marcos Pavão

Administration • *Administração*

Carina Barros and | e Flavia Carvalho

Designer 3D

Arthur Bittar

Collection • *Acervo*

Monara Barreto

Assembly • *Montagem*

José Roberto Celestino and | e Fernando Rocha Goes

Metalwork • *Serralheria*

Rosimar Cunha and | e Rogério Cunha

Printing • *Impressão*

Ipsis Gráfica and | e Editora

Automatica Edições Ltda

Rua Gal. Dionísio, 53/sala 6 – Humaitá

22271050

Rio de Janeiro – RJ

Tel.: (21) 32831558

contato@automatica.art.br

www.automatica.art.br

Acknowledgements • *Agradecimentos:*

Afonso Tostes, Angelo Venosa, Arjan Martins, Barrão,
Carlito Carvalhosa, Cadu, Carlos Vergara, Cabelo, Chiara Banfi,
Daisy Xavier, Daniel Senise, Domenico Lancelotti, Everardo Miranda,
Franklin Cassaro, Gabriela Machado, Hauser & Wirth, Iole de Freitas,
José Bechara, Luiz Zerbini, Marcos Chaves, Mariana Manhães,
Oskar Metsavaht, Paulo Vivacqua, Tomás Ribas, Vicente de Mello,
Rato BranKo, Vik Muniz, Waltercio Caldas, Alexandre Canonico,
Bruno Dunley, Isabel Diegues, Luis Barbieri, Marina Rheingantz,
Mauro Restiffe, Paloma Bosquê, Alvaro Seixas, Bruno Drolshagen,
Daniel Lannes, Geraldo Marcolini, Gustavo Speridião, Julia Debasse,
Mayla Goerisch, Pedro Meyer, Rafael Alonso, Rodrigo Martins,
Tatiana Chalhoub, Lucia Koch, Amalia Giacomini, Ana Holck,
André Komatsu, Brígida Baltar, Fabio Cardoso, Geraldo de Barros,
Nicolás Robbio, Paulo Climachauska, Arthur Chaves, Janina McQuoid,
Marco Veloso, Pedro França, Adriano Motta, Eduardo Berliner,
Tomás Cunha Ferreira.

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
de acordo com ISBD

R245

Raul Mourão Volume 3 / Bernardo Oliveira...[et al.]; organizado
por Raul Mourão. - Rio de Janeiro : Automatica Edições, 2021
384 p. : il. ; 20cm x 28cm. - (v. 3)

Inclui índice

ISBN 978-65-89579-07-6

1. Artes. 2. Artes plásticas. 3. Escultura. I. Oliveira, Bernardo.
II. Ferraz, Eucanaã. III. Lopes, Fernanda. IV. Coelho, Fred. V. Wisnik,
Guilherme. VI. Prado, Gustavo. VII. Portela, Isabel. VIII. Lima, Laura.
IX. Barros, Lenora de. X. Schwarcz, Lília Moritz. XI. Jaffe, Noemi.
XII. Rivera, Tania. XVIII. Mourão, Raul. XIV. Título.

2021-4619

CDD: 700

CDU: 7

Elaborado por Odílio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949

Índice para catálogo sistemático:

1. Artes 700
2. Artes 7

