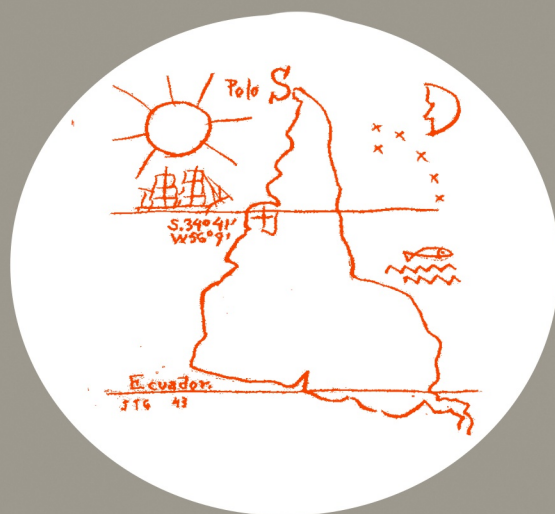


TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 3, Set.-Dez. 2024
ISSN 2184-38052
Volume Especial

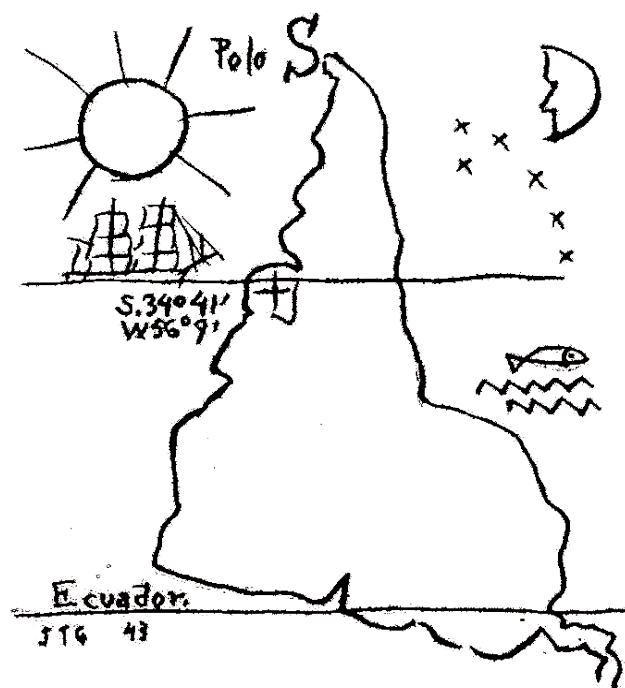
Debates entre Sociologia e História da Arte

América do Sul e Brasil em perspectiva



Organização

Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos
Sabrina Parracho Sant'Anna



MULHERES ARTISTAS E ESPAÇO PÚBLICO: POSSIBILIDADES POÉTICAS DE ENFRENTAMENTO DA CIDADE

WOMEN ARTISTS AND PUBLIC SPACE: POETIC POSSIBILITIES FOR CONFRONTING THE CITY

FEMMES ARTISTES ET ESPACE PUBLIC: POSSIBILITÉS POÉTIQUES POUR AFFRONTER LA VILLE

MUJERES ARTISTAS Y ESPACIO PÚBLICO: POSIBILIDADES POÉTICAS PARA AFRONTAR LA CIUDAD

Fernanda Pequeno

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, 1933), Livia Flores (Rio de Janeiro, 1959) e Lygia Pape (Nova Friburgo, 1927-Rio de Janeiro, 2004) são três mulheres artistas atuantes no Brasil. Oriundas de gerações distintas e com trabalhos diversos, no texto abordamos obras e proposições que confrontam o Rio de Janeiro e também a sua região metropolitana. Tomar o espaço público com seus corpos, os de seus estudantes ou para propor apreensões críticas da cidade é o que une as três artistas aqui elencadas. *Circumambulatio*, *Espaços Imantados*, *Inserção em retrovisão* e *Rastreamento do Rio Morto* (Passa batido, mas não despercebido) foram realizados entre 1968 e 2010 e abordam o Rio de Janeiro a partir de uma perspectiva poética, mas não purista. Os quatro trabalhos elencados não aludem a uma cidade turística, do cartão-postal, mas apontam uma relação cotidiana com a urbe, conotando enfrentamentos do espaço público da capital carioca em distintos momentos de sua história.

Palavras-chave: mulheres artistas, espaço público, arte brasileira.

Abstract: Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, 1933), Livia Flores (Rio de Janeiro, 1959) and Lygia Pape (Nova Friburgo, 1927-Rio de Janeiro, 2004) are three women artists working in Brazil. Coming from different generations and with different works, in the text we address works and propositions that confront Rio de Janeiro and also, its metropolitan region. Taking over public space with their bodies, those of their students or to propose critical apprehensions of the city is what unites the three artists listed here. *Circumambulatio*, *Espaços Imantados* [Magnetic Spaces], *Inserção em retrovisão* [Rearview Insertion] e *Rastreamento do Rio Morto* (*Passa batido, mas não despercebido*) [Tracking of the Dead River (Passed by, but not unnoticed)] were carried out between 1968 and 2010 and approach Rio de Janeiro from a poetic, but not purist, perspective. The four works listed do not allude to a postcard tourist city, but point to a daily relationship, connoting confrontations in the public space of the capital of Rio de Janeiro at different moments in its history.

Keywords: women artists, public space, brazilian art.

Résumé: Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, 1933), Livia Flores (Rio de Janeiro, 1959) et Lygia Pape (Nova Friburgo, 1927-Rio de Janeiro, 2004) sont trois femmes artistes travaillant au Brésil. Issus de différentes générations et avec des œuvres différentes, nous abordons dans le texte des œuvres et des propositions qui confrontent Rio de Janeiro et aussi sa région métropolitaine. S'emparer de l'espace public avec leurs corps, ceux de leurs étudiants ou pour proposer des appréhensions critiques de la ville, c'est ce qui unit les trois artistes répertoriés ici. *Circumambulatio*, *Espaços Imantados*, *Inserção em retrovisão* et *Rastreamento do Rio Morto (Passa batido, mas não despercebido)* ont été réalisés entre 1968 et 2010 et abordent Rio de Janeiro dans une perspective poétique, mais non puriste. Les quatre œuvres répertoriées ne font pas allusion à une ville touristique de carte postale, mais témoignent d'un rapport quotidien, évoquant des confrontations dans l'espace public de la capitale de Rio de Janeiro à différents moments de son histoire.

Mots-clés: artistes femmes, espace public, l'art brésilien.

Resumen: Anna Bella Geiger (Río de Janeiro, 1933), Livia Flores (Río de Janeiro, 1959) y Lygia Pape (Nova Friburgo, 1927-Río de Janeiro, 2004) son tres mujeres artistas que trabajan en Brasil. Provenientes de diferentes generaciones y con diferentes obras, en el texto abordamos obras y propuestas que enfrentan a Río de Janeiro y también a su región metropolitana. Apoderarse del espacio público con sus cuerpos, los de sus alumnos o proponer aprehensiones críticas de la ciudad es lo que une a las tres artistas aquí enumeradas. *Circumambulatio*, *Espaços Imantados*, *Inserção em retrovisão* y *Rastreamento do Rio Morto (Passa batido, mas não despercebido)* fueron realizadas entre 1968 y 2010 y abordan Río de Janeiro desde una perspectiva poética, pero no purista. Las cuatro obras enumeradas no aluden a una ciudad turística de postal, sino que apuntan a una relación cotidiana, connotando enfrentamientos en el espacio público de la capital de Río de Janeiro en diferentes momentos de su historia.

Palabras-clave: mujeres artistas, espacio público, arte brasileño.

Em “A modernidade e os espaços da feminilidade”, publicado como último capítulo de seu importante livro *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, de 1988, a historiadora da arte feminista Griselda Pollock apontou que as relações entre as representações espaciais da modernidade e a socialização entre os gêneros evidencia a regulação do corpo feminino por um olhar masculino nos espaços coletivos da cidade, focando, sobretudo, na Paris dos impressionistas. Pollock pontuou que o confinamento social das mulheres nos limites estabelecidos pelos códigos burgueses de feminilidade delimitava o seu acesso a determinados lugares: “Uma série de espaços e temas estavam interditos a elas, mas abertos a seus colegas do sexo masculino, que podiam circular com liberdade entre homens e mulheres no universo público e socialmente fluido das ruas” (Pollock in Pedrosa et al., 2019: 125).

Abordando a modernidade como oriunda da cidade, a autora indicou que o espaço no qual a mulher marcava e vivia sua posicionalidade no discurso e na prática social era “produto de um senso vivenciado de localização, mobilidade e visibilidade inerentes às relações sociais” (Pollock in Pedrosa et al., 2019: 128). Assim, Pollock analisou o *flâneur* como uma imagem-chave que incorpora a experiência pública urbana moderna. A historiadora da arte frisou que o *flâneur* é uma figura exclusivamente masculina que mapeia sexualmente a urbe. Sua análise do espaço pictórico na obra de diferentes artistas na segundo metade do século XIX na França demonstrou como a sua compressão refletia o confinamento social vivenciado

pelas mulheres, impossibilitadas de circular livremente se desacompanhadas. Segundo a autora: “Há uma assimetria histórica - uma diferença do ponto de vista social, econômico e subjetivo entre ser uma mulher e um homem na Paris do fim do século XIX” (Pollock in Pedrosa et al., 2019: 123). Partindo, sobretudo, das obras de Mary Cassat e Berthe Morisot, Pollock relacionou o *flâneur* e o *voyeur*, apontando como “o mapa sexualizado através do qual as mulheres são separadas faz com que os espaços da feminilidade sejam definidos por uma organização diferenciada do olhar” (Pollock in Pedrosa et al., 2019: 143).

A partir da investigação de Pollock, a autora estadunidense Lauren Elkin propôs uma análise feminista do espaço urbano, salientando como seus habitantes o refazem, desfazem, constroem e imaginam. Em seu livro *Flâneuse: Mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*, ela examina os modos diversos com que homens e mulheres são autorizados a utilizar a urbe. A escritora enunciou que: “existe uma percepção da cidade que não se pode apreender num mapa ou num celular. É uma relação intensa, encarnada, com sua atmosfera” (Elkin, 2022: 100). Em suas palavras, “a cidade nos rodeia e se infiltra em nós. Nós a tocamos ou ela nos toca?” (Elkin, 2022: 101).

É nesta direção que nos interessa abordar alguns trabalhos de arte contemporânea brasileira, produzidos por mulheres artistas que lidam criticamente com os espaços públicos da cidade. Embora o foco de Elkin recaia sobre caminhadas, derivas e deslocamentos a pé, no presente artigo exploraremos diferentes enfrentamentos da urbe, empreendidos por três artistas mulheres brasileiras, de modo a indagar como seus corpos ocupam a cidade. Interessa-nos pensar nos tensionamentos da paisagem carioca levados a cabo por Anna Bella Geiger e seus estudantes no trabalho *Circumambulatio*, por Livia Flores no trabalho *Inserção em retrovisão* e na série *Rastreamento do Rio Morto (Passa batido, mas não despercebido)*, e por Lygia Pape em sua série intitulada *Espaços Imantados*.

1. *Circumambulatio*^{1.)}, 1972

Começamos com *Circubambulatio*, de 1972, onde Anna Bella Geiger apresentou o processo desenvolvido ao longo de três meses de aulas com um grupo de jovens artistas, seus alunos no curso que lecionava no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No contexto dos anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira, a artista se deslocou com os estudantes para o entorno da Lagoa de Marapendi, na zona oeste do Rio de Janeiro, à época uma região remota da cidade. Friccionando a relação entre centro e periferia, que era bastante debatida na época, Geiger se deslocou com eles para as bordas da cidade carioca, explorando indagações sobre a “natureza e o significado da obra de arte”.

No curso das ampliações das possibilidades da criação em arte, nas viradas entre as décadas de 1960 e 1970, foram sendo levadas a cabo iniciativas de desmaterialização e desestetização, com a valorização do processo em detrimento do resultado ou da noção de obra acabada, no Brasil e no mundo. Aqui, sob o contexto repressivo instaurado desde 1964, tais metodologias próprias à produção artística e cultural se somaram às estratégias de sobrevivência, a fim de evitar a censura, as perseguições e as prisões. Performance, *body art*, experiências com vídeo, cinema, audiovisual e fotografia se tornaram linguagens experimentais mais cifradas, a fim de burlar a censura, caracterizando-se a produção do período como bastante diversificada no sentido das possibilidades de produção artística.

¹⁾ O trabalho pertence à coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e não era exposto desde sua aquisição em 1973. Encontra-se atualmente em exibição, desde setembro de 2024 até julho de 2025 em sua sede, em São Paulo.

Além da experimentalidade da proposta pedagógica de Anna Bella Geiger de partir para campo no trabalho em questão, também o processo de produção do ambiente foi bastante experimental. Utilizando recursos como o xerox, o audiovisual (projeção de *slides* com som), apropriação de imagens, entrevistas com transeuntes, textos escritos à mão e fotografia, os estudantes saíram das salas de aula do museu duas vezes por semana com a professora, deslocando-se pela cidade para enfrentar aquela paisagem, lidando também com questões relativas ao meio ambiente. Contemporâneo de experiências da *Land Art*, que ocorriam no exterior, no trabalho também se estabeleceu uma relação com a paisagem, mobilizando, assim, questões referentes à ocupação da cidade (visto que à época a Barra da Tijuca era considerada uma área inóspita).

O audiovisual indaga sobre a ideia de centro, baseando-se em uma bibliografia que pensava o simbólico da produção cultural. A projeção de *slides* conta com imagens que trazem desenhos na areia, espirais, círculos concêntricos, linhas paralelas e gráficas. Acompanhando-a uma fita magnética sonora trazia citações de textos dos participantes, de Mircea Eliade, Carl Jung e outros autores, além de música de Emerson, Lake & Palmer. A projeção traz a alternância entre *slides* verticais e horizontais.

O título em latim sugere a ideia de deambular em torno de algo e, nesse sentido, é sintomático que a sigla que nomeia o Museu de Arte Moderna (MAM) apareça na palavra *Circumambulatio*, ratificando o importante papel que a instituição representa para os envolvidos na produção do trabalho. A presença do vocábulo MAM, assim, chama para o museu uma centralidade em relação à cidade (nas investigações sobre centro-periferia que o trabalho opera), mas também quanto à vida dos participantes, tendo em vista o papel primordial da instituição em relação às subjetividades dos envolvidos - alunos, jovens artistas em formação, e professora - e também à vida cultural da capital carioca. Atuando como ponto de partida e de retorno, assim, o MAM operaria como um ímã, centro aglutinador da cidade e de seus habitantes.

O grupo, formado por Anna Bella Geiger, enquanto professora, e os estudantes Abelardo Santos, Eduardo Escobar, Lígia Ribeiro e Suzana Geyerhahn, utilizou seus próprios corpos, bem como enxadas, ancinho e um trator para desenhar nas areias da Lagoa de Marapendi e as ações efêmeras foram registradas pelo fotógrafo Thomas Lewinsohn, de modo que as imagens produzidas originaram os cento e nove *slides* que integram o audiovisual.

Após ampla pesquisa bibliográfica e iconográfica em torno da ideia de centro, os alunos saíram para entrevistar transeuntes sobre o que significava o centro para eles e com qual região da cidade identificavam a noção. A partir da pergunta "O que representa o 'centro' para você na Guanabara?", as respostas foram manuscritas sobre folhas de papel tamanho A1, apontando a profissão dos entrevistados e sua idade. Algumas indicaram o museu como esse epicentro, conforme aponta, por exemplo: "Teatros, a faculdade onde estudo, galerias de arte, o MAM. Porque a faculdade é agradável e o estudo é importante para o futuro", conforme afirmou uma universitária de 29 anos. Entre as heterogêneas respostas, destacamos cinco, algumas mais precisas, outras mais filosóficas. Um economista de 37 anos, encarnando o típico *flâneur*, homem das multidões, por exemplo, disse:

Central do Brasil. Gosto de assistir multidões, todos juntos e ao mesmo tempo, tão separados, sozinhos. Sempre que me aborreço vou para lá, analiso o que vejo naquele turbilhão humano e me conformo, vendo como andam preocupados consigo mesmos, não fazendo diferença o que os outros fazem ou sentem.

Uma mãe de 34 anos respondeu que: “Eu entendo como centro o Maracanã, porque atrai pobres e ricos, fortes e fracos. É a integração das massas”, enquanto uma geóloga de 36 anos falou: “O centro sou eu mesma, o lugar onde eu estiver”. Já um advogado de 40 anos disse o seguinte: “Entendo 'centro' como ponto de equilíbrio psíquico”, e uma psicóloga de 27 anos respondeu: “centro representa para mim a integração: convergência de elementos dissociados”. É interessante perceber que nenhuma das respostas menciona o contexto repressor da ditadura. Importante salientar, nesse caso, como o trabalho opera criticamente, mas de maneira não panfletária, tendo em vista que, durante o período repressivo, as aglomerações públicas não eram incentivadas, uma vez que poderiam caracterizar ações subversivas. Nessa direção, ao saírem da moldura institucional dos ateliês do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para, em grupo, realizarem ações na paisagem urbana e entrevistarem pessoas, os integrantes colocaram-se em risco. Entretanto, conforme aponta a artista, em resposta à pergunta de Agnaldo Farias sobre seu enfoque enquanto professora de artes, na entrevista que integra seu livro *Territórios. Situações. Passagens*, o próprio museu ofereceria perigo. Na referida entrevista, Anna Bella Geiger mencionou:

Era um enfoque inventado para aquele momento. Eu levava todas as atividades para que ocorressem fora do MAM. Levantei a possibilidade de que as salas de aula do MAM estavam sendo vigiadas, mas é que eu precisava levar as atividades para fora do museu, do prédio, da instituição, e propor, como fiz em 1970, aquele espaço externo, real, primeiramente a terra nos arredores do MAM. Como ali existia um jardim planejado, trabalhei com interferências, como no trabalho Labirinto. Precisava, porém, me estender no sentido de sair daquele território conhecido rumo a um território desconhecido. O Rio de Janeiro, naquela ocasião, ainda tinha imensos trechos na Barra da Tijuca que ninguém ainda frequentava. Estavam começando a aplainar alguns dos terrenos. Eu não tinha a mínima ideia para quê, e anos depois se tornariam bairros conhecidos. Um dos alunos tinha uma kombi, e assim passo a me locomover até distâncias enormes. Era um curso meio secreto. Isto no começo dos anos 70. Marcava de nos encontrarmos num certo lugar, perto do MAM, no Aterro, e, como se estivéssemos sendo vigiados, determinávamos naquele momento onde seria o local de trabalho. Saíamos rumo a um “território ainda desconhecido” (Geiger in Navas, 2007: 86).

Apontando como a poética da artista lida com as noções geográficas de espaço e lugar, o poeta Adolfo Montejo Navas apontou no texto curatorial da exposição retrospectiva *Anna Bella Geiger. Obras em Arquipélago*, de 2003, que “no fundo, a grande questão é como nos situamos, nos colocamos, ou melhor, como atravessamos o espaço, pois é este um tema importante em sua obra. (...) O que não impede que exista uma latente tensão entre territórios e passagens, entre geografia e tempo, entre paisagem e história - que pode ser cultural.” (Navas, 2004: 5).

No exercício de escuta da paisagem levado a cabo por Geiger e seus alunos em *Circumambulatio*, assim, é como se a artista já estivesse gestando um trabalho de 2003 intitulado justamente *Ohren Athena, III - À Escuta da Paisagem*. Formado pela página de um atlas de geografia física cuja parte central (na qual se localiza a nomenclatura de elementos sólidos, tais como delta, canal, praia, laguna) é cortada por uma grade que organiza espacialmente a folha. No meio de tal “cartografia” está localizada a escultura de uma orelha. Voltando à fala da artista que transcrevemos acima: se em 1972 as paredes do MAM tinham ouvidos, foi preciso explorar outras escutas, abrindo possibilidades de criação em artes além dos limites institucionais.

2. Espaços Imantados, 1968-1995

Na série *Espaços Imantados*, que Lygia Pape começou a produzir em 1968, vemos fotografias de camelôs, mágicos de rua, artistas circenses e outros personagens urbanos. A artista se via como uma aranha tecendo teias com seu carro na cidade e, embora a esquadrinhasse de automóvel, as fotografias da série apontam que seu corpo está implicado nas cenas que aborda: ela também foi “dragada” por tais acontecimentos urbanos, sua perspectiva não é “de fora”, ela está próxima de tais espaços, tendo sido também imantada. No texto de apresentação do livro, Lygia Pape, que integra a série *Arte Brasileira Contemporânea*, editada pela FUNARTE, Afonso Henriques Neto diz o seguinte:

Que os *Espaços Imantados*, por exemplo, falam da artista caminhando por lugares desconhecidos, principalmente a Baixada Fluminense (uma paixão muito particular), capturando as cores, os sons, os cheiros, as formas, ou fazendo do vidro do carro uma televisão, com a música do carro servindo de trilha sonora? Ou mesmo a própria Lygia cantando, enquanto o carro segue pelas ruas e viadutos ‘tecendo o espaço’, ‘fazendo cinema’, navegando a mágica? (Neto In Pape, 1983, *orelha*).

Os curadores Manuel Borja-Villel e Teresa Velázquez assim definiram o espaço imantado de Lygia Pape, nomeando a exposição retrospectiva da artista no Museu Reina Sofia, em 2011: ‘espaço imantado’, para usar seu próprio termo, intermediário entre o eu e o nós, em fluxo, aberto e, portanto, fragmentário, e em permanente indefinição. Nele, a elocução do autor desaparece e cede a iniciativa às palavras, às formas e à ação do espectador” (2012: 15). Em minha tese de doutorado, defendida em 2014, assim defini os *Espaços Imantados* de Lygia Pape:

Nos *Espaços Imantados* de Pape, aludidos em fotografias e em anotações, revelavam-se aspectos inusuais de uma metrópole. As imagens abarcavam camelôs e artistas de rua que, através de sua presença e de sua fala, agrupavam entorno de si um grande número de pessoas. A apreensão da artista, então, favoreceu unidades, mesmo que formadas por fragmentos – as diversas subjetividades que habitavam o espaço. Mesmo o ímã sendo o camelô ou o artista anônimo, só se constituía o espaço como imantado a partir do momento em que as pessoas respondiam positivamente a esse chamado. Apesar de anônimo, esse espaço era formado por sujeitos. Compreendendo a sua poética a partir desta imagem, a mais recente retrospectiva da artista intitulou-se “Espaço Imantado”. (Pequeno, 2014: 191).

A artista Fayga Ostrower, que foi professora de Pape no começo da carreira desta, em texto de 1988, apontou o espaço como referencial de todas as linguagens, demonstrando como em diferentes línguas, precisamos recorrer a imagens do espaço “a fim de tomar conhecimento de algo e comunicá-lo a outros” (Ostrower, 1988: 174). Pensando as artes plásticas como essencialmente espaciais, Fayga enunciou que “(...) na arte só se formulam imagens de espaços vividos, nunca algum espaço absoluto ou da filosofia. A arte representa sempre a expressão direta de valores que se originam no próprio viver. Daí, a partir de tantas vivências diferentes, existem tantos estilos diferentes” (Ostrower, 1988: 175). Assim, a artista apontou para a historicidade da arte, que se origina num embate direto com o mundo naquele momento.

A partir dessa compreensão, podemos pensar nos *Espaços Imantados* de Lygia Pape como oriundos dos percursos de observação da artista da cidade contemporânea. Os apitos e jargões que marcam o chamado dos vendedores ambulantes, as improvisações ao acaso são modos de habitar a cidade, que a artista compartilha com tais atores urbanos. A própria Pape chama atenção para tal sonoridade e força de atração visual:

A partir de minhas andanças de carro pela cidade – porque eu ando muito de carro – fui percebendo um tipo novo de relação com o espaço urbano, assim como se eu fosse uma espécie de aranha tecendo o espaço, pois é um tal de vai daqui, cruza ali, dobra adiante, sobe e desce em viadutos, entra e sai de túneis, eu e todas as pessoas da cidade, que é como se passássemos a ter uma visão aérea da cidade e ela fosse uma imensa teia, um enorme emaranhado. E eu chamei de *Espaços Imantados* porque aquilo tudo era uma coisa viva, como se eu fosse caminhando ali dentro a puxar um fio que se trançasse e se enovelasse ao infinito.

E o camelô também seria uma forma de espaço imantado, no sentido de que ele chega assim numa esquina, abre aquela sua malinha e começa a falar, criando de repente uma imantação, com as pessoas todas se aproximando, se ligando àquele discurso irregular, às vezes curto, às vezes longo, e de repente ele fecha a boca, fecha a caixinha e o espaço se desfaz (Pape, 1983: 47, *grifos nossos*).

Arquitetura provisória, a teia de aranha é feita de uma seda composta por proteínas que podem ser tão resistentes quanto o aço, ao mesmo tempo em que possuem elasticidade. E, assim como a teia de aranha possui uma substância pegajosa que captura insetos e outras presas que servem de alimento, também a cidade “agarra” seus habitantes com seu vórtice, sua força centrípeta. Nenhuma série de Pape parece ser mais representativa da definição de Ostrower que reproduzimos alguns parágrafos acima do que os *Espaços Imantados*, que Lygia Pape produziu até 1995. Sempre em preto e branco, as fotografias demonstram o embate direto do corpo da artista com as cidades da região metropolitana do Rio de Janeiro, seus personagens e habitantes. De acordo com o catálogo da exposição Espaço Imantado, as primeiras fotografias da série, datadas de 1968, seriam da autoria de Pape. E, ainda que nas fotografias de 1982 e 1995 tenhamos a autoria dos fotógrafos identificada (Beto Felício e Paula Pape, respectivamente), o olhar da artista que dirige as tomadas é bastante claro.

Nos textos que integram o catálogo da exposição Espaço Imantado, que em 2012 foi também montada na Pinacoteca de São Paulo, diversos autores referenciaram a série que nomeia a mostra. Paulo Herkenhoff, no ensaio “A arte da passagem”, enunciou que: “Pape sabe que a intensa fricção a um campo magnético cria o ímã artificial. Para ela, igualmente a intensificação e a densidade de fatos plásticos também magnetizam o campo perceptual” (Herkenhoff, 2012: 31). Enquanto Luiz Camillo Osorio salientou que:

Espaços Imantados, de 1968, também seria um trabalho-ideia nômade que acontece na rua. Uma espécie de Ready-Made Social em que Pape se apropria de situações de comércio informal, frequentes nas cidades brasileiras, onde uma “performance” improvisada faz nascer uma microcomunidade afetiva. É uma intensidade que se torna comum no meio de uma multiplicidade de desejos. (Osorio, 2012: 113).

A pesquisadora Ivana Bentes, no texto “Caos-construção: o formal e o sensorial no cinema de Lygia Pape”, mencionou um filme, que até então desconhecíamos, homônimo da série fotográfica e também datado de 1968. A autora apontou a problematização da cidade informal e do criador anônimo empreendida por Pape:

Pape faz um registro-observação das intervenções em feiras, praças, mercados. Espaços quaisquer que são investidos de energia por “criadores” anônimos: camelôs, ambulantes, artistas de rua, o precariado urbano.

É o que vemos sintetizado no curta *Espaços Imantados*. Pequenas aglomerações em torno de pessoas, mercadorias, artesanias, objetos – fumo de rolo, redes, móveis, roupas, queijos, carne de sol, farinha, buchada – e uma miríade de atividades. Fotógrafos populares com seus lambe-lambes. Fotos apresentadas em binóculos e monóculos. Espaços “dentro de espaços”, como na Feira de Caruaru, e/ou em “espaços transplantados”, a Feira de São Cristovão do Rio, um microcosmo nordestino. Em vez de uma visão “folclórica” da cultura popular, Pape conceitua “espaços mentais” e poéticos na precariedade do cotidiano. (Bentes, 2012: 342).

3. Os exercícios de paisagem de Livia Flores²⁾

Livia Flores é uma artista contemporânea brasileira que atua como professora e pesquisadora e, mais recentemente, também como poeta. Desde a década de 1980, vem integrando exposições no Brasil e no exterior. A sua linguagem plástica é experimental e explora diferentes suportes para abordagem de questões relativas à cidade contemporânea - em suas relações entre centro e margem - e às suas vulnerabilidades. Não à toa, o projeto de pesquisa em arte e cidade que Flores desenvolve na Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 2014 intitula-se *Desilha*, propondo uma série de ações, tais como cursos na pós-graduação, organização de seminários, encontros acadêmicos, mostras expositivas e outras intervenções, além da publicação dos *Cadernos Desilha*. A colocação do prefixo des antes da palavra ilha propõe, assim, suplantar o isolamento, desfazer o caráter insular através da construção de pontes artísticas, acadêmicas, urbanas e institucionais.

²⁾ Esta parte baseia-se em trechos do texto “Livia Flores: ‘exercícios de paisagem’”, publicado pela autora em 2022 e listado nas referências.

Para abordarmos dois trabalhos da artista que nos interessa analisar, utilizaremos dois teóricos da paisagem: o pensador francês Michel Collot e a pesquisadora brasileira Maria Lúcia Bastos Kern, que no texto “História e Arte: as invenções da paisagem”, enunciou que a paisagem urbana praticada na pintura e na fotografia:

Não apresenta, em geral, a noção de amplitude e nem de visão total, porque os espaços da cidade são múltiplos e fragmentados e não permitem a definição da linha do horizonte. De fato, elas representam ângulos de vista, nos quais procuram captar a velocidade e os processos de mudança que se instauram na mesma, sem deixar de lado as questões formais (Kern, 2011: 9).

A partir dessa perspectiva fragmentária da cidade que Kern aponta, defendemos que Livia Flores não descreve ou reproduz a paisagem em seus trabalhos, mas a produz e reescreve, tal como propõe o crítico literário francês Michel Collot em seu livro *Poética e Filosofia da Paisagem*. Se encaramos a paisagem enquanto fenômeno que é “produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (Collot, 2013: 18), é para ratificar os procedimentos críticos de Flores, que friccionam apreensões idealizadas. Sublinhando o olhar (componente que teria sido negligenciado historicamente, em detrimento do local e da imagem na apreensão usual de paisagem), encaramos esta última como lugar duplo da troca “entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza” (Collot, 2013: 89).

Ao enfatizar os aspectos ficcionais ou fabuladores da paisagem, Collot tornou-se um teórico interessante para acessarmos duas obras de Livia Flores. Na primeira delas, *Inserção em retrovisão*, realizada no Rio de Janeiro em 2002, a artista ofereceu pontos de vista outros, tais como recortes da cidade de ponta-cabeça, oriundos de frestas, reflexos etc. Em seus trabalhos, espelhos refletem e projetam imagens, mas não as fixam ou armazenam. Desse modo, embaralham relações entre dentro e fora, avesso e direito, perto e distante, centro e periferia, apresentando distorções interessantes. Nessa direção, imagens sobrepostas e pontos de vista inusitados são explorados pela artista.

O trabalho foi selecionado para a 4.^a edição do Prêmio Interferências Urbanas, em 2002: a proposição se constituía de cinquenta espelhos retrovisores posicionados em diferentes pontos do bairro de Santa Teresa - localizado na região central do Rio de Janeiro -, de modo a refletirem recortes da paisagem “variáveis segundo o ponto de vista do observador-transeunte” (cronologia, in Flores, 2012: 184). Ladeiras e escadarias de acesso ao bairro se tornaram espaços privilegiados para a localização dos espelhos, de modo a fazer convergir em seus reflexos arquitetura e natureza. O poste que interrompe a vista do Pão de Açúcar, a luminária pública que ocupa a centralidade da imagem, bem como a ênfase nos muros das casas e nos degraus da escadaria sublinham o caráter antimonumental da cidade elencado pela artista.

Se a paisagem se distingue da extensão territorial ou objetiva, dando-se a ver apenas a partir de um ponto de vista, o centro de tal visão passa a ser o sujeito. Nas obras de Livia Flores, entretanto, tal centralidade não é ocupada somente pelo olhar da artista. Ela engaja ativamente o espectador, apontando que a paisagem é “um espaço percebido e/ou concebido, logo, irredutivelmente subjetivo” (Collot, 2013: 51), ao mesmo tempo em que é também um espaço de negociações na diferença.

Nesse sentido, é interessante também apontar que, ao invés de optar por imagens de satélite, técnicas ou de alta resolução, seu interesse se concentra numa dada precariedade que é constituinte da imagem - seja pela tecnologia empregada seja pela sua não-fixação. Nos carros, os espelhos retrovisores auxiliam na visão periférica do motorista. Diminuindo os pontos cegos, possibilitam ao condutor enxergar áreas atrás e ao lado do veículo, invisíveis a olho nu. Ao trazer para os que andam a pé, um instrumento utilizado por motoristas em seus carros, Flores acolhe velocidades distintas, assim como formas diversas de percorrer e perceber a cidade. Apesar de escolhidos os pontos estratégicos para a colocação dos retrovisores pela artista, o trabalho parte da ação do espectador de deambular, indo de encontro aos espelhos, que fornecem verdadeiros “cortes a céu aberto” e apontam a vulnerabilidade implicada na formação da obra: “longe de ficar estática como uma imagem, a paisagem é um espaço a percorrer, a pé, num veículo ou em sonho, porque sonhar é vagabundear”. (Collot, 2013: 52). Em entrevista à Revista Concinnitas, realizada em 2019, Livia Flores frisou seu foco nos deslocamentos horizontais, salientando que:

de facto, os movimentos que eu costumo fazer, que eu gosto de fazer, são deslocamentos horizontais e talvez em busca de um ponto de vista meio que de fora da cidade. Deslocamentos periféricos. Pão de Açúcar, cartão postal, só se for invertido, só de cabeça para baixo (Flores, 2019: 10).

Nessa perspectiva, outro trabalho que nos interessa discutir intitula-se *Rastreamento do Rio Morto (Passa batido, mas não despercebido)*, de 2005-2010. A artista efetivou uma espécie de varredura da Estrada do Rio Morto, em Vargem Grande, bairro da zona oeste do Rio de Janeiro, em franco processo de transformação. Percorrendo o trajeto com duas câmeras de vídeo acopladas às laterais do carro, Flores rastreou a estrada, fornecendo dois pontos de vista: um voltado para o Canal do Rio Morto, e o outro voltado para as construções. Montada em diferentes janelas, a videoinstalação exibia os percursos de ida e volta na extensa estrada, ao longo do tempo. O título do trabalho advém de um grafite escrito no próprio caminho, que a artista também percorreu parcialmente a pé, possibilitando apreender certos detalhes, que aparecem nas fotografias da série.

As fotos expostas na coletiva *Tempo-Matéria*, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói em 2010, foram montadas numa longa extensão de 5,90m, de modo a sugerir um *travelling*, que o espectador percorre com o seu corpo. Várias imagens pequenas foram montadas para sugerir continuidade e fluidez do espaço abordado. Mas, como as fotografias foram produzidas em momentos diversos e a partir de diferentes pontos de vista, a tarefa de encaixá-las torna-se árdua. A artista tenta nivelá-las a partir da linha do horizonte, como se remontasse um quebra-cabeça de um fragmento de sua cidade natal. Mas, enquanto nos puzzles tradicionais temos pontos turísticos ou vistas naturais espetaculosas, Livia Flores confronta a paisagem sem lhe conferir um caráter magnânimo.

Outro trabalho da artista que nos interessa discutir é o filme super-8 *Rio Morto*, de 2000, que parte de um espelhamento. Realizado no âmbito da série que engloba também *Rastreamento do Rio Morto (Passa batido mas não despercebido)* e outras obras, o filme corre paralelamente a um curso d'água em cuja superfície espelha-se invertida a imagem da ocupação urbana que se eleva às suas margens. O confronto do espectador com tal imagem em movimento causa certa vertigem. O Canal de Sernambetiba, conhecido como *Rio Morto*, localizado no bairro de Vargem Grande, zona oeste do Rio de Janeiro, atua como superfície que reflete a paisagem de seu entorno. O *travelling* aponta o deslocamento da artista, que percorre a extensão de carro, e também as variações dessa paisagem que se transforma e

deteriora, devido à especulação imobiliária e à expansão da cidade. O ritmo com que o Rio de Janeiro é rastreado nas imagens do filme vai na contramão da velocidade com que a paisagem urbana muda. Espécie de *road-movie* às avessas, *Rio Morto* reflete a cidade carioca de cabeça para baixo, tornando-se peça-chave no vocabulário plástico de Livia Flores.

Em seus trabalhos, Flores confrontou o espaço urbano, mas não o mapeou. Ela embaralhou a noção de cartão postal, lidando com pontos de vista nada óbvios. Seus procedimentos, assim, demonstram enfrentamentos da e na paisagem e levantam problemas relativos ao ordenamento urbano e à orientação no espaço através da abertura de passagens.

4. Considerações finais: Cartografias poéticas de mulheres artistas

Além da qualidade dos trabalhos e seus deslocamentos por paisagens em constante transformação, o que une as três artistas são também suas atuações como professoras. Desde a década de 1950, Anna Bella Geiger forma outros artistas, inicialmente no ateliê em sua própria casa, posteriormente no MAM-Rio e depois na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e outros espaços institucionais, no Brasil e no exterior. Também Lygia Pape lecionou para estudantes de arquitetura inicialmente na Faculdade Santa Úrsula, na década de 1980 e posteriormente nos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Já Livia Flores vem atuando como docente nas graduações da Escola de Comunicação e nas pós-graduações desta e da EBA-UFRJ, formando artistas e cineastas.

Anna Bella Geiger indicou o *Local da Ação* como sendo não um território ficcional ou abstrato, mas o aqui e o agora, engajando-se em propostas artísticas e pedagógicas que questionam os limites da produção em arte e das práticas educativas. Sua cartografia poética mostrou-se extremamente crítica do posicionamento geopolítico de um país periférico, ao propor intervenções críticas nos modos de funcionamento do sistema artístico em pleno contexto repressivo que vigorava durante a ditadura civil-militar brasileira. Disparando exercícios criativos em espaço público nos quais seus alunos desenvolviam uma série de experiências, a artista friccionou a ideia de centro em *Circumambulatio*.

Lygia Pape também lidou criticamente com a ideia de centro, ao abordar a região metropolitana do Rio de Janeiro, conhecida como Grande Rio. Desse modo, questionou o protagonismo e a centralidade da capital fluminense no que se refere a acontecimentos estéticos. Chamando atenção para fatos cotidianos com alta carga poética, em texto de 1979, a artista denominou os *Espaços Imantados* como sendo “situações-limite e bem definidas até geograficamente e onde estão acontecendo coisas especiais de nível poético” (Pape, 2012: 370). Longe do aspecto distante e mediado, no qual a cidade seria vista do carro da artista e objetificada, conforme apontado por Afonso Henriques Neto em trecho que reproduzimos alguns parágrafos acima, a série aponta para uma proximidade corporal de Pape, que se entranha nos interstícios urbanos, materializando um campo de forças até então invisível.

Livia Flores acompanhou a expansão do Rio de Janeiro em direção à zona oeste, apontando como a paisagem se deteriorou com o crescimento desordenado. Quando realizou o trabalho, Vargem Grande era um dos limites da cidade, bairro repleto de sítios e zonas desabitadas, mas, hoje em dia, com a especulação imobiliária, toda essa área está ocupada. *Rio Morto* é o nome do canal, mas é também a constatação melancólica da destruição das

[90]

águas doces cariocas. Entre o deslocamento de Anna Bella Geiger e de seus alunos para a zona oeste da cidade e o rastreamento empreendido por Livia Flores passaram-se quase quarenta anos, arco temporal que compreendeu a expansão da cidade carioca em direção à Barra da Tijuca, Jacarepaguá, Recreio dos Bandeirantes, Vargem Grande e adjacências. Entre as intervenções na natureza de *Circumambulatio* e as apreensões da paisagem modificada empreendidas por Livia Flores, acompanhamos os processos de transformação, mas sobretudo de degradação urbana do Rio de Janeiro.

Seja como for, as três artistas embaralham a relação com o “centro”: indo buscar em outras paisagens o seu protagonismo para fornecer pontos de vista nada óbvios da cidade, ou extrapolando a centralidade do caráter objetual do trabalho artístico, com proposições experimentais. Fugindo de apreensões estereotipadas do Rio de Janeiro, Flores, Geiger e Pape cartografam o Rio de Janeiro a partir de pequenas percepções, aquelas sensações ínfimas, no limite do imperceptível, mas que contêm um alto grau de intensidade. Tal como apontou o filósofo português José Gil em seu livro *A imagem-nua e as pequenas percepções*, as artistas fizeram isso muitas vezes adentrando um campo perceptivo limiar, até mesmo invisível.

Em um terreno tão hostil aos corpos das mulheres como a cidade contemporânea pode ser, as “pequenas percepções” de Anna Bella Geiger, Livia Flores e Lygia Pape, assim, acionam marcas de intensidade. Num país como o Brasil, com altas taxas de feminicídios e de assassinatos da população LGBTQIAPN+, no qual muitas pessoas ainda se sentem vulneráveis ao saírem às ruas, analisar trabalhos de mulheres artistas que lidam com deslocamentos e o uso do espaço público, torna-se um imperativo. Fica evidente que as artistas são oriundas de gerações diversas e seus corpos e os percursos propostos são distintos, apontando diferenças nos modos de cotejar o espaço urbano. Suas poéticas sugerem as possibilidades de que rotas sejam recalculadas, tais como as *manobras* pontuadas por Heloisa Teixeira no catálogo da exposição *Manobras Radicais*. Suas cartografias poéticas são, assim, *estratégias*, possibilidades de acesso a lugares ainda pouco autorizados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Buarque de Holanda, H., & Herkenhoff, P. (2006). *Manobras radicais* [Catálogo de exposição]. Centro Cultural Banco do Brasil.
- Collot, M. (2013). *Poética e filosofia da paisagem*. Oficina Raquel.
- Elkin, L. (2022). *Flâneuse: Mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*. Fósforo.
- Flores, L. (2012). *Livia Flores*. Automática.
- Flores, L., et al. (2019). E essa aranha aí e esse raio de lua. *Concinnitas*, 20(36), 5-45.
- Geiger, A. B. (2003-2004). *Anna Bella Geiger – Obras em arquipélago: Exposição retrospectiva*. Instituto Tomie Ohtake. Folder e catálogo das exposições.
- Gil, J. (1996). *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Relógio D'Água.

- Kern, M. L. B. (2011). *História e arte: As invenções da paisagem*. Comunicação apresentada no XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo, 1-14. Recuperado de http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300655135_ARQUIVO_Arte,histepaisagemANPUHM.LuciaKern2011.pdf
- Navas, A. M. (Org.). (2007). *Anna Bella Geiger: territórios, situações, passagens*. Casa da Palavra; Anima Produções Culturais.
- Ostrower, F. (1988). A construção do olhar. Conferência apresentada no curso *O Olhar*, com organização de A. Novaes. Companhia das Letras.
- Pape, L. (1983). *Lygia Pape* (Série Arte Brasileira Contemporânea). FUNARTE.
- Pape, L. (2012). *Lygia Pape: Espaço imantado* [Catálogo de exposição]. Pinacoteca do Estado de São Paulo e Projeto Lygia Pape.
- Pequeno, F. (2023). Livia Flores: 'exercícios de paisagem'. *Simbiótica*, 9(3), 159–183.
- Pequeno, F. (2014). *Poéticas do informe na arte contemporânea brasileira* (Tese de doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro).
- Pollock, G. (2019). A modernidade e os espaços da feminilidade. In A. Pedrosa et al. (Org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia* (pp. 53-68). MASP.

Fernanda Pequeno.

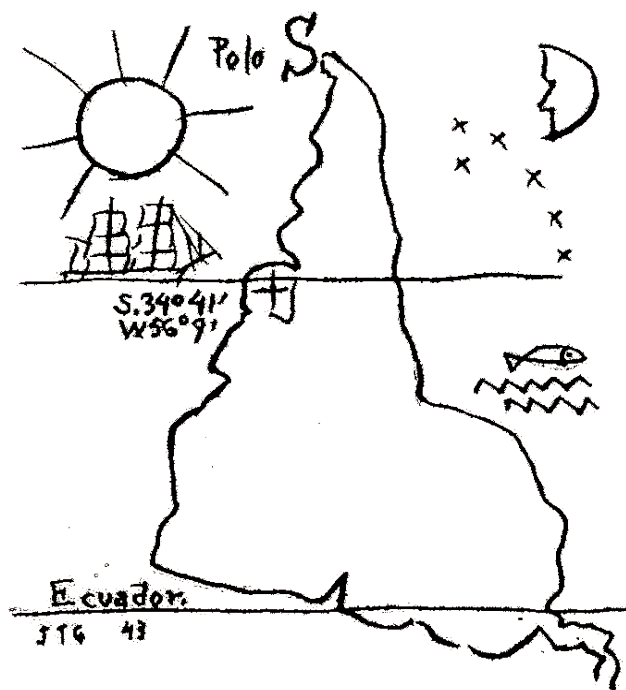
Graduada em Educação Artística com habilitação em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2004). Possui mestrado em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2007) cuja dissertação *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas* foi publicada pela editora Apicuri, em 2013. Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É Professora Adjunta de História da Arte no Departamento de Teoria e História da Arte e do Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rua São Francisco Xavier, 524 – 11º andar, Bloco E Maracanã – 20.550-900 – Rio de Janeiro/RJ –Brasil. Email: fernandapequeno@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8187-9077.

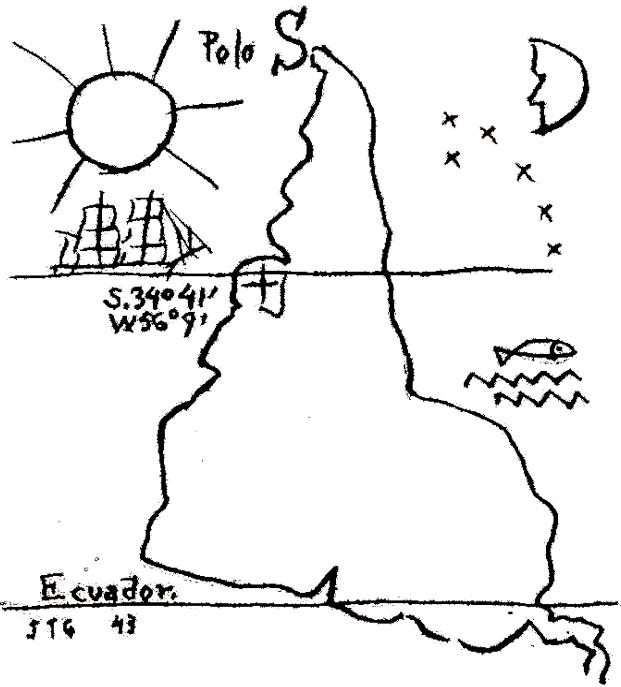
Receção: 04-09-2024

Aprovação: 20-11-2024

Citação:

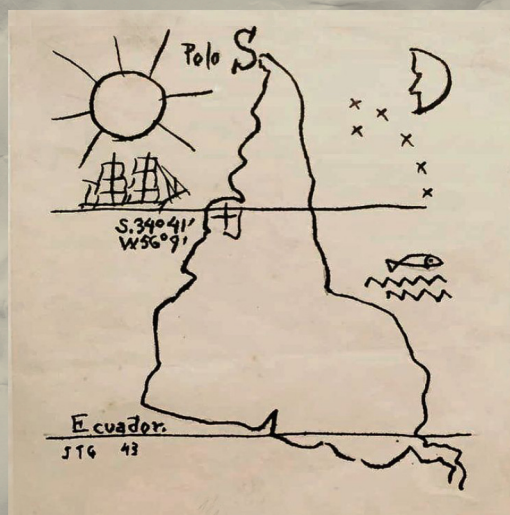
Pequeno, F. (2024). Mulheres artistas e espaço público: Possibilidades poéticas de enfrentamento da cidade. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3) Volume Especial, pp. 80-92 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tavespn3a6>





Debates entre Sociologia e História da Arte

América do Sul e Brasil em perspectiva



Organização

Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos
Sabrina Parracho Sant'Anna