

Onde eu tô a lata tá: A transcendência do material “não-nobre” na pesquisa plástica e poética de Deneir de Souza, João Fiúza e Raimundo Rodriguez

Wherever I am the tin is with me: The transcendence of “non-noble” material in the plastic and poetic research of Deneir de Souza, João Fiúza and Raimundo Rodriguez.

Renata Gesomino¹

Resumo: O artigo aborda a transcendência enquanto transfiguração do sentido comum para o uso de materiais “não-nobres”, apresentando uma análise crítica das pesquisas plásticas e poéticas de três artistas visuais baseados na Baixada Fluminense, região periférica do Rio de Janeiro, articulando tal materialidade à relevantes aspectos da arte contemporânea e a construção de uma identidade territorial.

Palavras-chave: transcendência, arte contemporânea brasileira, identidades territoriais, pesquisa em artes.

Abstract: The article approaches transcendence as a transfiguration of common sense for the use of “non-nobles” materials, presenting a critical analysis of the plastic and poetic researches of three visual artists based in the Baixada Fluminense, peripheral region of Rio de Janeiro, articulating such materiality to the relevant aspects of contemporary art and the construction of a territorial identity.

Keywords: transcendence, brazilian contemporary art, territorial identity, arts research.

1 Professora associada do Instituto de artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tem doutorado e mestrado pelo PPGAV-UFRJ. Possui experiência na área de artes visuais com ênfase em pintura moderna e contemporânea, estudos pós-coloniais e nas relações entre arte e política com enfoque marxista.

Vínculo Institucional: Instituto de artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Francisco Xavier, 524 – 11º andar – bloco E, Maracanã – 20550-010 – Rio de Janeiro – RJ. E-mail – renata.gesomino@gmail.com ORCID – <https://orcid.org/0000-0002-0063-1078> Lattes ID – <https://lattes.cnpq.br/9818488667824810>

Foi em um distante três de agosto em 2003, que o coletivo de arte contemporânea Imaginário Periférico², apresentou a exposição chamada “Arte Contemporânea em Pau Grande”, seguida de uma ação coletiva de caráter performativo e que ofertava pela primeira vez aos moradores de Pau Grande, no município de Magé, um evento gratuito de arte contemporânea. Neste encontro, os artistas Jorge Duarte e Nivaldo Carneiro, ambos professores na Escola de Belas Artes da UFRJ, entoaram um samba intitulado “Onde eu tô, a lata tá”³ de autoria de Pierre e Paulo Lins, e que dizia o seguinte:

A lata veio de longe, a lata cruzou o mar. Hoje a vida na cidade, sem a lata já não dá. Ela guarda a conserva, é mais fácil de estocar. No lazer ou no trabalho, onde eu tô a lata tá. A lata tá na mulata, que lá na fonte sua água vai buscar. Lata de sardinha é o operário no trem a sacolejar. Veja essa cerveja, a lata é minha e vou beber onde quiser. Lata na cozinha, menos transtorno e mais conforto, quem não quer? [...] (LINS, Paulo; PIERRE)

A esperta onomatopeia apresentada no título do samba, faz uma remissão ao uso das latas enquanto instrumentos musicais, de onde é possível extrair sons percussivos. Com efeito, o samba tornou-se elemento de fundo cantado nas *performances plástico-sonoras* organizadas por Jorge Duarte, e as latas, convertidas em lúdicos instrumentos improvisados. O coletivo arrastou multidões de artistas e não artistas, anunciando uma relação especial e longeva entre os artistas moradores da Baixada Fluminense e o material não nobre mais usado e prestigiado naquele momento em diante – a lata.

Há pelo menos três artistas visuais na região da Baixada Fluminense, com pesquisas plásticas e poéticas muito próximas que se destacaram nas últimas décadas no circuito de arte contemporânea pelo uso peculiar de certo tipo de material descartado, sobretudo, de sucata. Inúmeros são os

2 Imaginário Periférico é um coletivo de arte contemporânea fundado em 2002 pelos artistas visuais Deneir de Souza, Jorge Duarte, Júlio Sekiguchi, Raimundo Rodriguez, Roberto Tavares e Ronald Duarte. Os integrantes fundadores do coletivo possuem vínculos diretos e indiretos com áreas de periferia do Rio de Janeiro, sobretudo, com a Baixada Fluminense. Dentre as diversas pesquisas plásticas desenvolvidas pelos artistas, destacamos o surgimento de técnicas e procedimentos voltados para o uso de material reciclável/material descartado.

3 “Onde eu tô, a lata tá” é um samba criado por Pierre e Paulo Lins (escritor brasileiro, autor do livro Cidade de Deus) para o bloco do relógio, com participação especial de Nivaldo Bóris. O panfleto foi publicado pela Gráfica Velha Lapa. Arquivo particular da autora.

trabalhos feitos a partir de latas de tintas, latas de bebidas, latas de aerossol, arames, chapas galvanizadas, etc., são eles: Deneir de Souza, João Fiúza (falecido em 2018) e Raimundo Rodriguez.

Vizinhos e integrantes do coletivo de arte contemporânea Imaginário Periférico, esses artistas compartilharam por anos suas pesquisas, estabelecendo uma farta troca de experiências dentro e fora do coletivo. Desenvolveram técnicas plurais de manipulação de materiais descartados, possuindo como principal ponto em comum, a especialização no uso da lata e demais derivados de aço, compostos por ferro, estanho, cromo, zinco e alumínio na construção de suas produções simbólicas. A influência de saberes típicos da construção civil, o uso da bricolagem e uma experimentação autodidata são outros aspectos que unem as três pesquisas plásticas investigadas. Analisaremos caso a caso, estabelecendo as devidas aproximações entre as pesquisas individuais de cada artista, levando em consideração os contextos históricos, socioeconômicos e culturais com a finalidade de reiterar a originalidade desse tipo de produção e sua relevância no cenário das artes visuais da cidade do Rio de Janeiro.

A arte *vira-lata* e suas contribuições para a formulação de uma identidade periférica

O artista visual Deneir de Souza apresenta um vasto repertório de obras objetuais, em sua maioria feitas à mão, que vão desde complexas esculturas cinéticas, que se assemelham às engenhocas do Dr. Pardal, à criação de bandeiras-estandartes e balões feitos com pequenos fragmentos coloridos de vários tipos de latas recicláveis.

Poder-se-ia afirmar que a inspiração do artista no desenvolvimento de uma pesquisa plástica singular, que elegeu a sucata como a sua matéria-prima central, se iniciou com a influência dos debates promovidos na Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, conhecida como Eco-92, muito anterior a criação do coletivo de arte contemporânea, Imaginário Periférico, do qual Deneir é um dos fundadores. Ao debater o cenário ambiental global, e por conseguinte, um modelo de vida sustentável e inovador para a época – imprescindível hoje, a Eco-92, contribuiu indiretamente para que diversos artistas na década de 1990, sobretudo, os moradores das áreas periféricas do Rio de Janeiro, como Raimundo Rodriguez (Três Corações, Nova Iguaçu), Júlio Sekiguchi (Miguel Couto, Nova Iguaçu), Ronald Duarte (Barra Mansa), Jorge Duarte (Pau Grande, Magé), entre outros, iniciassem suas pesquisas plásticas e poéticas com os mate-

riais ditos “não-nobres”. Tais materiais poderiam ser coletados diretamente do entorno a custo zero, tornando essas produções viáveis e ao mesmo tempo atrativas e originais para o campo das artes visuais.

Outros aspectos que devem ser ressaltados e que dizem respeito à formação artística e visual plural de Deneir, passam pelas referências encontradas na história da arte moderna e também pelo uso de um aparato simbólico próprios da cultura de massa e da cultura popular. Há uma clara influência das obras de Marcel Duchamp, Abraham Palatnik e de Volpi em seus trabalhos. Fato que pode ser reforçado pelo uso dos *readymades* e demais objetos apropriados pelo artista, no manejo das cores e na criação engenhosa de movimentos mecânicos em suas esculturas cinéticas e por fim, no uso recorrente das bandeirinhas feitas de pedaços latas recortadas.

Também é relevante esclarecer, de que forma se deu a introdução do artista no campo da pintura. Tal iniciação ocorreu quando Deneir passou a ter aulas no atelier do mestre, professor e artista plástico, Ney Freire D’Aguilar de Lima (conhecido como Ney de Lima), responsável por apresentar o ensino da pintura à jovens, adultos e idosos no município de Magé de forma pioneira a partir da década de 1970. O professor Ney de Lima formou uma geração de artistas da Baixada Fluminense e que possuem hoje carreiras sólidas no circuito de arte contemporânea, dentre eles, citamos os artistas Jorge Duarte e João Fiúza, cuja obra será analisada mais adiante.

Seguindo os passos de seu mestre, Deneir também tem se dedicado a um importante trabalho no campo da educação e do ensino da arte na Baixada Fluminense. Trabalhou por um tempo em parceria com o conhecido artista e também arte educador Daniel Azulay, criando brinquedos a partir da sucata doméstica em um programa de televisão, e exerce ainda hoje, a atividade de animador cultural⁴, no Ciep 127 - Frei Acursio Aloisio Gonzaga Bowler, em Piabetá, coordenando por mais de vinte anos o projeto “João de Barro”, que consiste no ensino de cerâmica e escultura com materiais tradicionais e

4 Animação Cultural pode ser definida como uma proposta de pedagogia social, implementada no primeiro governo de Leonel Brizola no Rio de Janeiro e por Darcy Ribeiro. O projeto foi criado durante a década de 1980 para ser adotado em todos os CIEPS do Estado do Rio de Janeiro, levando às escolas membros das comunidades locais (notório saber, em muitos casos) responsáveis por fazer a mediação entre diversificadas atividades culturais, educacionais e recreativas e a comunidade escolar. O projeto está ativo há mais de 40 anos e enfrenta hoje riscos reais de extinção.

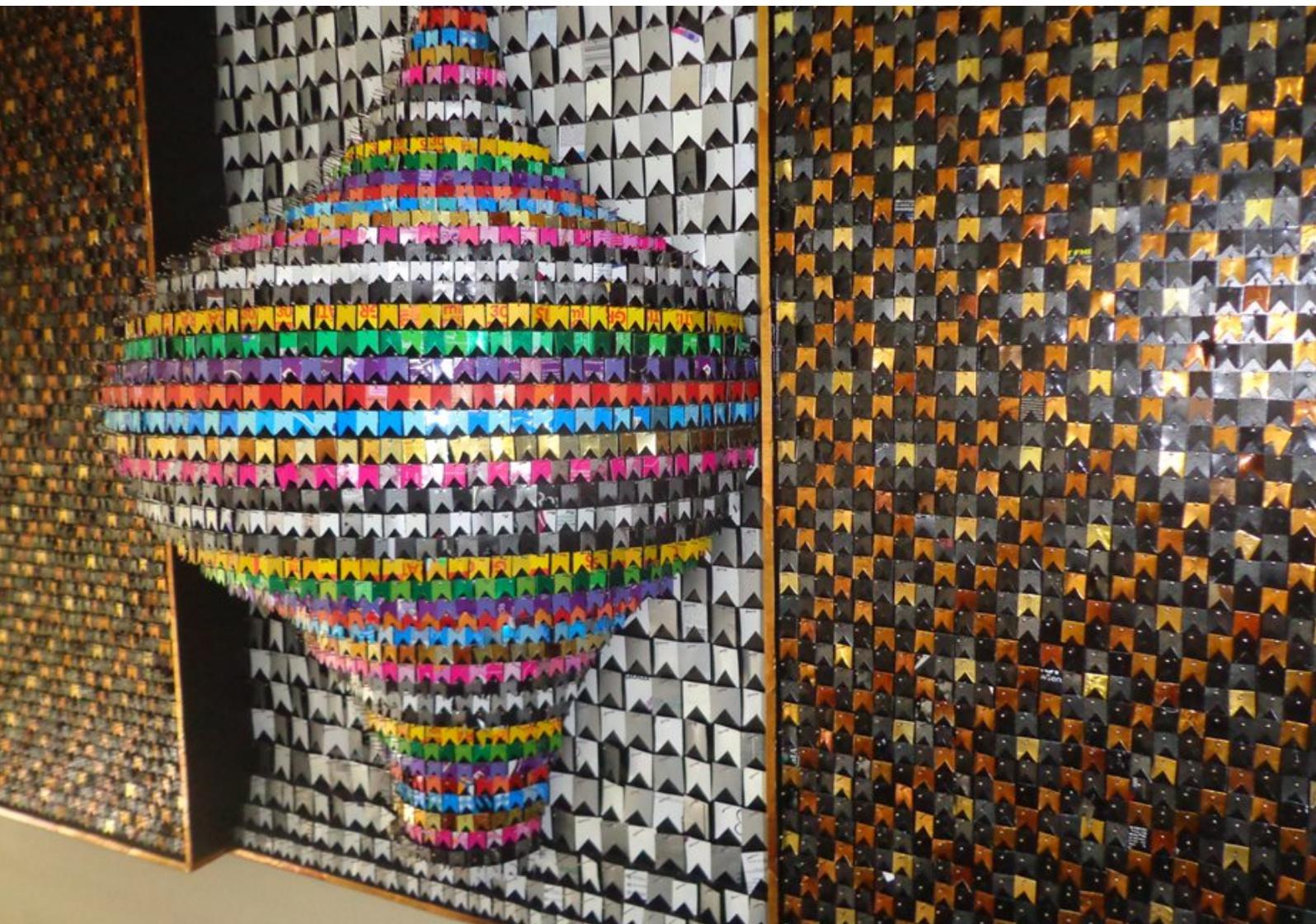
alternativos aos alunos e membros da comunidade local.

Deneir que nasceu em Campos do Goytacazes, mas, com vinte dias de vida tornou-se morador da Baixada Fluminense, é reconhecido como uma grande referência artística e cultural do município de Piabetá, Magé, sendo ganhador do Prêmio Personalidade da Baixada em 2007. O artista contribui ativamente para a manutenção das tradições das festas populares, junto aos grupos culturais de “Folias de Reis” de Magé, criando alegorias, máscaras e vestimentas.

É importante observar sua ligação genuína com esse aparato simbólico composto pelas práticas e saberes populares locais e como, muitas vezes, tais referências são manifestadas em suas obras, aludindo não apenas a religiosidade sincrética presente nas religiões cristãs e nas religiões de matrizes africanas, como também, nas brincadeiras e jogos que estão cada vez mais restritos às áreas periféricas e rurais do Estado do Rio de Janeiro. Assim, temas como o jogo de pião, a prática de soltar balões e empinar pipas, os jogos com bolinhas de gude, a construção de carrinhos de rolimã, entre outras, são recorrentes em seus depoimentos, evocando nostálgica e poeticamente outras temporalidades.

Figura 1

Deneir Souza. Festa Brasileira, 2018.
Técnica: madeira industrial, alumínio reciclado (frascos de desodorantes) e alfinetes.
Dimensões.: 0,33 x 0,92 x 1.31 cm
Fonte: Fotografia de Deneir



Atualmente muitas de suas obras integram o acervo de grandes museus e colecionadores de arte no Brasil e no exterior, como por exemplo, as coleções de Gilberto Chateaubriand no Museu de arte moderna do Rio de Janeiro e a coleção de João Sattamini no Museu de arte contemporânea de Niterói. Também possui obras no acervo do Museu histórico nacional do Rio de Janeiro e no Museu da chácara do céu, além de ter participado de importantes feiras de arte dentro e fora do país e de grandes mostras individuais e coletivas nas últimas décadas com destaque para a residência artística no *Art Cultural Studies Institution* na cidade de Ohtawara no Japão.

Adepto de um fazer artístico pautado pela artesanaria, Deneir desenvolveu uma técnica única de reaproveitamento de latas de alumínio. O procedimento se inicia com a coleta do material descartado pelas ruas de Magé, limpeza e recorte em pequenos formatos variados, sobretudo, triangulares e de bandeirinhas que são fixados a um suporte, normalmente de papelão ou madeira, com a ajuda de delicados alfinetes. A partir do ano de 1999, segundo o artista, deu-se o início de uma série de quadros e objetos denominados *arte vira-lata*. Sobre este conceito e estética afirma Deneir:

Os quadros são produzidos a partir de latas comerciais e alumínios, explorando-se suas texturas, cores, letras, brilhos e moldes (já são pintadas, não preciso pintá-las é só recortar.) Os objetos são produzidos com qualquer material reciclado, principalmente metais. Eles convidam à interatividade, ao diálogo e à atuação do espectador, e tem como proposta, também, o humor e a irreverência. (SOUZA, 2009.)

Os balões, as bandeiras e os estandartes, feitos com os recortes das latas, que por sua vez são produzidas de forma inteiramente manual, com o auxílio de uma tesoura, compõe a arte “vira-lata” de Deneir, que entre outras questões, colocam em destaque as relações entre arte, identidade e território. No início do desenvolvimento da arte vira-lata, o artista afirma que chegou a recortar cerca de duas mil bandeirinhas para compor as cores e texturas de um único balão. Com o aumento da demanda por suas obras, posteriormente, Deneir desenvolveu uma prensa que faz o recorte imediato das latas. Esse equipamento dinamizou a produção da matéria-prima dos seus quadro-objetos que se multiplicaram exponencialmente e passaram a exibir padronagens e temáticas cada vez mais rebuscadas.

Em recente participação na exposição coletiva “No (Entre)tempo das imagens”, ocorrida no Sesc de Teresópolis em julho de 2022, Deneir apresentou dois de seus balões (figuras 1 e 2). O primeiro intitulado *Festa Bra-*

Figura 2

Deneir Souza. Balão
Ouro e Prata, 2019.

Técnica: madeira
industrial, alumínio
reciclado (frascos
de desodorantes) e
alfinetes.

Dimensões.: 0,30 x
0,53 x 1.00 cm.

Fonte: Fotografia de
Deneir



sileira de 2018 e o segundo chamado *Balão Ouro e Prata* de 2019. Ambos estão em sintonia com as tradições que ainda sobrevivem nas periferias, comunidades e subúrbios, apesar de toda contravenção e proibição por trás das práticas dos baloeiros. O artista preserva uma visão romântica e nostálgica dos gigantescos balões cuja existência encontra-se ligada às efemérides, como as festas juninas, o dia de Nossa Senhora Aparecida (padroeira do Brasil) e o dia de São Jorge/ Ogum. Muitas dessas festividades, como se sabe, são atravessadas por uma complexa religiosidade multicultural, que revela em última análise, importantes aspectos identitários das populações periféricas. Nesse instante de singularização e valorização de práticas e saberes do local, o artista se transforma em um baloeiro lúdico das formas oníricas que povoam os céus de nossas infâncias perdidas ao som imaginado do forró e da música caipira. Do alumínio dos mais distintos tipos de latas coletadas, surgem as cores prontas e as formas “volpianas” fabricadas. As Pequenas bandeirinhas justapostas marcam as festividades religiosas, formando padronagens reluzentes que tem por objetivo tão somente o encantamento efêmero de seu público. Os fragmentos recortados das latas transmutam-se, irreconhecíveis, em cores metalizadas da singela paleta de seus quadro-objetos. Esses, por sua vez, evocam as memórias afetivas dos coloridos balões e de suas enormes cangalhas carregadas de fogos de artifício. Balões de ouro, prata e lata que encarnam e anunciam o espírito das festas brasileiras de interior.

A materialidade bruta dos objetos galvanizados

João Fiúza é um artista de Magé que teve sua carreira impulsionada com a participação em diversas ações do coletivo de arte contemporânea Imaginário Periférico no início dos anos 2000. Vizinho de muitos artistas fundadores do grupo, Fiúza faz parte da geração de artistas da Baixada formada pelo artista plástico Ney de Lima, como posto anteriormente. Muitas de suas referências no campo das artes visuais passam necessariamente pelo convívio e troca de experiências com outros artistas do entorno como Jorge Duarte, Timbuca, Deneir e Raimundo Rodriguez. Dos três artistas visuais investigados neste artigo, Fiúza é o único falecido. Sua pesquisa plástica e poética aponta para o conhecimento de técnicas e de materiais que foram retirados da construção civil, de modo a ressignificar suas práticas.

Alguns traços de sua biografia e produção foram apresentados na exposição “Timbuca e Fiúza: Estória que a vida conta” exibida na galeria Cândido Portinari da UERJ em 2018. Com uma ênfase no contexto cultural popular e na cultura de massa, as obras de Fiúza são analisadas em sua comple-

xidade construtiva e suas poéticas podem ser compreendidas a partir de uma íntima relação com um modo de produção artesanal, muitas vezes, inventado, resultado direto de seu autodidatismo.

A práxis de seu trabalho artístico é ao mesmo tempo testemunho de um conjunto de táticas de sobrevivência do cotidiano. Com efeito, o conjunto geral de sua obra produz uma importante reflexão acerca da *necessidade da arte*, se desejarmos fazer uma remissão ao livro homônimo do teórico marxista, Ernst Fischer. Neste sentido, destacamos a obra de Fiúza enquanto um elogio às “mãos trabalhadoras”⁵ ou como uma grande conquista por meio da sabedoria ancestral que se dá pelo tato. Destarte, a obra de Fiúza é concebida como uma estratégia de sobrevivência não só no campo socioeconômico, como também no campo simbólico e coloca em relevo o importante papel da arte como instrumento de transformação da realidade, despertando uma consciência social, sem se esquivar de seu caráter mágico e subjetivo.

A obra de Fiúza, é a obra de um trabalhador das formas brutas, das duras chapas galvanizadas, deslocando-as de seu uso ordinário, para ganhar novos significados poéticos no campo das artes visuais. Uma *transfiguração do lugar comum*⁶ dos objetos e das coisas, por assim dizer, se inicia na própria escolha dos materiais com que Fiúza decidiu trabalhar por toda vida, tais como: latas de alumínio, chapas galvanizadas, arame queimado, pregos, pincéis, brochas, rolos de lã e espuma usados e descartados, etc. Esses fragmentos da vida cotidiana, rejeitados pela perda de seu valor e de sua utilidade são incorporados às obras sem preconceitos, e refletem as tensões territoriais que abarcam as relações materiais entre centro e periferia. Por fim, são instituídos como parte de uma sabedoria técnica e manual, não institucionalizada, informal e de caráter popular, fruto da criatividade e originalidade de processos, vivências e pesquisas estéticas próprias.

5 No livro *A necessidade da arte*, o autor, dá ênfase a uma sabedoria conquistada através da habilidade humana com o uso das mãos enquanto ferramenta (biológica) e como criadora de objetos artificiais como as ferramentas utilitárias. As ferramentas são objetos artificiais criados através de uma técnica que visa facilitar o trabalho, mas que preservam no ato de criação seu caráter “mágico”. Na visão de Fischer, teria sido as mãos, a responsável por libertar o pré-homem da condição de animal, produzindo uma sabedoria ancestral que se dá pelo tato.

6 O presente trabalho usa a expressão “transfiguração do lugar comum” no mesmo sentido que o empregado pelo filósofo da arte Arthur Danto, em livro homônimo. Entende-se, portanto, a transfiguração como o modo como os objetos mais banais são “transfigurados” em obras de arte.

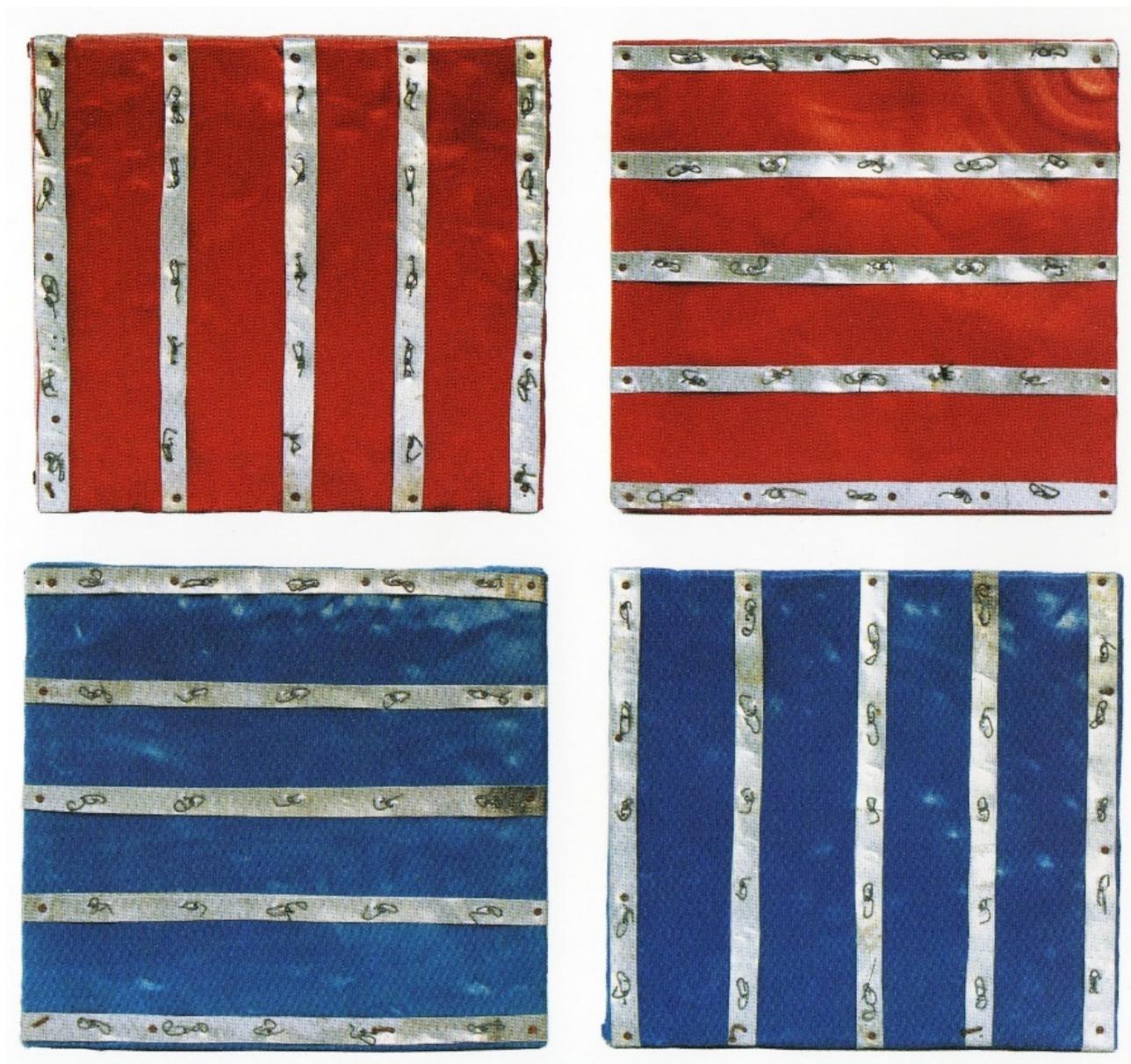


Figura 3

Fiúza. *Série Chapas*, 2010. Técnica: chapa galvanizada, arame queimado, pregos e esmalte sintético, sobre chassi de madeira. Dimensões: 20 cm x 20 cm.

Fonte: catálogo da exposição “Timbuca e Fiúza: estória que a vida conta”. Acervo particular da autora

O trabalho de Fiúza parte de uma máxima muito simples: Pintura é suporte. A *Série Chapas* apresentada na exposição *Timbuca e Fiúza: estória que a vida conta*, exibida na galeria Cândido Portinari, em 2018, apresentou vinte e cinco pinturas de 20 cm x 20 cm, que discorriam sobre a frieza metálica das chapas galvanizadas. Essa frieza é interrompida por retas horizontais e verticais que criam campos de cores chapadas. A aparente planificação das chapas é relativizada pela presença de inúmeras moças produzidas por marteladas aleatórias que reivindicam um espaço entre a ação física e o gesto. Como consequência da ação contundente, os desníveis sobre as chapas ressaltam imperfeições calculadas, que rompem definitivamente com qualquer ideal de pureza, como os encontrados na crítica *Greenbergiana*. Contraditoriamente, é preciso reiterar que o traba-

lho de Fiúza trata de um desejo particular concentrado na busca por uma perfeição formal, que se coloca como prioridade, deixando inclusive os estudos sobre a cor em um segundo plano.

A certa distância nota-se o surgimento de um espaço pictórico composto por faixas metálicas que foram “costuradas” e amarradas com a ajuda de arame queimado. O uso do arame queimado é uma técnica singular desenvolvida por Fiúza, e produz um efeito de maleabilidade em meio ao material rústico. Muitas vezes, essas costuras ou amarrações se destacam por entre os pregos que são martelados em direções verticais e horizontais junto às chapas, sobretudo, em suas bordas. Projetam-se cores predominantemente primárias, pintadas com esmalte sintético, que provocam contrastes visuais intensos junto ao brilho metalizado. A estrutura formal das chapas de Fiúza remete a uma herança longínqua encontrada nas obras feitas pelos artistas das vanguardas estéticas europeias, mais precisamente, pela vertente abstrata geométrica surgida durante o advento do modernismo do início do século XX. Neste tocante, sua obra pode ser comparada com algumas produções icônicas do Suprematismo – lembremos, pois, da famosa obra, *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918) de Malevitch e de outras grandes obras do Neoplasticismo como por exemplo, *Tableau I* (1921) de Piet Mondrian, se quisermos ressaltar a presença das linhas negras como coordenadas, e o uso das cores primárias e da cor branca. Na obra de Fiúza, as linhas como coordenadas são representadas por tiras cortadas de latas, e de maneira geral, o artista também utiliza as cores primárias abundantemente. Cabe, entretanto, ressaltar os limites de tais comparações, que se fazem visíveis na atualização e singularização das obras de Fiúza, no momento em que também é possível as aproximar das obras pós-modernas de artistas como Barnett Newman, Emmanuel Nassar e Eduardo Sued, por exemplo.

No Brasil, a abstração ganhou espaço e atualização própria, principalmente com as contribuições dos artistas integrantes dos grupos concretista (grupo Ruptura) de São Paulo e neoconcretista (grupo Frente) do Rio de Janeiro, durante o modernismo tardio, que compreende as décadas de 1940 e 1950. Entretanto, tais referências estéticas e históricas identificadas no trabalho de Fiúza possuem um outro tipo de inserção conceitual que poderia ser denominada como uma produção abstrata caracterizada pelo emprego de uma “geometria sensível”. Esta é a expressão usada pelo crítico de arte Paulo Herkenhoff para se referir às imperfeições das linhas (tortas) encontradas nas pinturas sobre chapas galvanizadas do artista

paraense Emmanuel Nassar. Assim, a “geometria sensível”, seria equivalente a uma geometria feita à mão, sem um rigor técnico-instrumental.

De maneira essencialmente plana (*flatness*⁷) as irregularidades na superfície fria do metal esmurrado revelam a poética de uma geometria intencionalmente imperfeita. Tal intencionalidade é reforçada pelas próprias palavras do artista ao afirmar que “tudo que se faz na vida, tem que ser bem feito” (FIÚZA, 2009). Construindo um processo peculiar de ressignificação e de transfiguração dos objetos banais, Fiúza desenvolveu um tipo de poética da materialidade bruta. As cores brilhantes do esmalte sintético, por vezes atenuam a sobriedade e rigidez formal das chapas prateadas que são atadas a pesados chassis de madeira. Ocasionalmente seu trabalho faz remissão a um tipo peculiar de pintura *color field*⁸, apesar de ser possível testemunhar a presença/interferência de palavras sublinhadas pelo arame farpado como na série *Diálogo para um mundo melhor/ Dialogue for a better world* (figura 4).

Nesta série de 2007, o artista demonstra um desejo de extrapolar a objetividade e frieza do código formal, para além do enigmático quadrado branco de Malevitch, rompendo mais uma vez com algumas questões da abstração, mais preocupada em afirmar seus próprios meios que dialogar com as mazelas do mundo que a cerca. O artista, que chegou a trabalhar durante muitos anos no processo de montagem de painéis de publicidade feitos manualmente (*outdoors*) e com chapas de alumínio galvanizadas, retirou desta experiência particular e do seu conhecimento na área da construção civil, as fortes influências estéticas e formais que definiriam sua produção simbólica. Talvez desta experiência com o universo da publicidade tenha sobrevivido no imaginário de Fiúza o desejo de acrescentar à sua obra uma expressão verbal mais direta, explicitada neste caso, pela frase clichê universal em inglês, mas, ainda com forte apelo popular. Ironicamente, as mossas na super-

7 Flatness ou Planaridade é um dos critérios formais utilizados pelo crítico de arte norte-americano Clement Greenberg para tecer um juízo crítico, estético e de qualidade sobre obras de artes abstratas, sobretudo, tomando como referência a produção dos artistas do expressionismo abstrato. Quando mais planas e autorreferenciais for uma pintura, maior será a sua pureza e qualidade.

8 A crítica de arte do New York Times, Roberta Smith define historicamente a pintura de “campo de cor” ou Color fields como um movimento de pintura abstrata que surgiu em Nova York no início dos anos de 1950, posterior a geração de artistas do expressionismo abstrato e que foi chamado pelo crítico de arte norte-americano Clement Greenberg de “Abstração pós-pictórica”.

Figura 4

Fiúza. Diálogo para um mundo melhor/ Dialogue for a best world. 2007. Técnica: chapa galvanizada, arame queimado e pregos. Dimensões: 84 cm x 84 cm.

Fonte: Fotografia do acervo particular da autora



fície, o branco maculado pela sujidade e o arame farpado sugerem ter havido uma ação violenta por trás da frase que anuncia que é através do diálogo (e não da força) que poderemos resolver nossos conflitos. Uma mensagem ambígua de paz sobre um suporte ferido.

Seus quadro-objetos são pinturas-suportes planejadas a partir de golpes contundentes, feitas de chapas de aço galvanizadas, muitas vezes, acompanhadas de linhas e demais áreas divisoras que foram costuradas e/ou amarradas com arame queimado. As linhas construídas por Fiúza são feitas de tiras recortadas de latas de óleo e de outros materiais derivados que foram pregados à força ao longo de suas bordas. Ademais, a descrição minuciosa do seu processo artístico revela o testemunho inequívoco de uma saberia e poética manuais. As obras de Fiúza anunciam a marca honesta de suas mãos trabalhadoras, o peso sincero de seu gesto, a ação pragmática que produz desníveis que rompem, por sua vez, com qualquer possibilidade de pureza. A estranheza do pesponto é produto de uma ação cadenciada que se une à força criativa inabalável de um artista completo –

operário incansável à serviço da arte.

As “sobras do mundo” ou como transformar o que ninguém quer em objeto de desejo

Ao tecer uma breve análise a respeito dos mais de 30 anos de atuação do artista Raimundo Rodriguez no campo artístico, é possível afirmar que sua obra começou a se diversificar tecnicamente e a ganhar relevância e visibilidade durante os anos de 1990. Nascido no Ceará em 1963, Rodriguez teve como as primeiras referências técnicas, o pai que era estucador e o avô que foi carpinteiro. Começou as atividades de pintura aos treze anos. Participou de um curso livre de pintura no Rio de Janeiro conhecido como a “Colmeia dos Pintores do Brasil”⁹ e participou também aos quinze anos do 1º Salão do Artista Jovem, no Planetário, no Rio. Durante alguns anos atuou, assim como Deneir, como animador cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. É preciso salientar que Rodriguez, desde o início de sua carreira manteve uma presença constante no movimento cultural do município de Nova Iguaçu, onde ainda mora atualmente, além de ter sido um dos membros fundadores e participante ativo do coletivo de arte contemporânea Imaginário Periférico. Mudou-se para o Rio de Janeiro, ainda aos 9 anos de idade, vindo a fixar residência, posteriormente no bairro de Três Corações, em Nova Iguaçu, onde estabeleceu seus laços afetivos mais fortes. Sobre a importância do local na criação de suas obras e a aproximação entre o ambiente da Baixada Fluminense e a paisagem do interior nordestino evocada pelas memórias de infância, afirma Rodriguez:

Eu acho fundamental o lugar! Como você cria, o que você cria, está ligado à forma que você vive e o que escolhe pra sua vida. A Baixada reúne características muito próximas do Nordeste, só não tem a seca, mas, também tem a carência da água, o calor que é muito forte, por isso talvez tenha muito nordestino aqui, o clima se assemelha. Eu brinco dizendo: “Já foi a Caruaru? então vá a São Joao de Meriti que é igualzinho, já foi à periferia de Recife? Então vá a Nova Iguaçu que é igualzinho” (risos), por quê? Eu acho que por conta de ter tanto nordestino. Essa estética se reproduz aqui, nas formas do comércio, do carro de som, das feiras, tudo é muito parecido. É claro que tem a influência da grande cidade, a maioria das pessoas trabalham na zona sul e no centro, então mistura tudo, mas, a presença nordestina na Baixada é muito forte. (RODRIGUEZ, 2012).¹⁰

9 A Escolinha de Arte Livre “Colmeia de Pintores do Brasil” foi fundada por Levino Fânzeres (1884-1956), e era situada na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro.

10 Trecho de Depoimento concedido à autora. Rio de Janeiro 29 de Agosto de 2012.

Influenciado pelos artistas vizinhos e companheiros do coletivo Imaginário Periférico, e também igualmente motivado pela experiência adquirida com a Eco-92, Rodriguez passou a desenvolver uma pesquisa plástica e poética alimentada pelo uso inusitado de materiais descartados. É preciso considerar as complexas questões geográficas, sociopolíticas e econômicas impostas às áreas periféricas da região metropolitana do Rio de Janeiro, seja por má vontade política ou pela simples ausência de atuação do poder público, que faz com que territórios como a Baixada Fluminense sejam ainda hoje utilizados na proliferação de lixões clandestinos. Dessa forma, podemos compreender o desenvolvimento precoce de uma consciência em relação à percepção e sensibilidade voltadas para o uso desses materiais descartados e a urgência em ampliar tais debates no campo artístico e cultural. Apesar de haver alguma fiscalização, somente nos últimos anos, mais vinte lixões clandestinos foram criados nas áreas mais próximas do Jardim Gramacho em Duque de Caxias¹¹.

Há um procedimento específico que se inicia, como no caso das demais pesquisas relatadas, com um processo de acumulação viabilizado pela coleta diária de materiais descartados, como feito pelos catadores, que são recolhidos pelo artista diretamente do entorno. O local/território/entorno, e sua relação com o processo criativo de Rodriguez deve ser compreendido de maneira indissociável, uma vez que o artista busca, por meio da resignificação/transfiguração, tornar suas referências materiais um ponto de partida poético, ainda que não determinante ou redutor. Tudo se inicia com este impulso deambulatório. Como um flaneur, Rodriguez estabelece um diálogo afetivo com o local, que reforça as questões relativas à construção de uma identidade territorial periférica. Outrossim, o artista desenvolveu as diferentes técnicas que vão desde a bricolagem à procedimentos artísticos que partem do uso proveitoso, por meio da apropriação de ready-mades e dos materiais desprezados, tais como, pedaços de madeira de refugo, pa-

11 Para ilustrar a magnitude que a falta de saneamento básico, ligada à criação de aterros sanitários oficial e clandestinamente, tem para os moradores da Baixada Fluminense, basta informar que Gramacho era conhecido por ser o maior lixão da América Latina. Foi fechado às pressas pelo prefeito Eduardo Paes apenas duas semanas antes do início da Rio+20, a Conferência das Nações Unidas para o Desenvolvimento Sustentável, em junho de 2012, sob o cínico discurso das tomadas de ações e medidas protetivas ao meio ambiente, sem dar início de fato, a uma gestão moderna de resíduos no local, deixando famílias inteiras de catadores sem renda ou amparo social.

pelão, isopor, trinchas, pincéis, bonecas de plástico, estatuárias, e especialmente, de latas de tintas que são meticulosamente abertas e desamassadas, mantendo os vestígios das cores originais em sua parte interna.

A folclorista Amélia Zaluar, tornou-se uma das primeiras críticas e pesquisadoras a comentar o trabalho de Rodriguez. Partindo da questão da materialidade dos objetos escolhidos pelo artista, Zaluar reconhece a sensibilidade de Rodriguez na escolha de seus objetos rejeitados reforçando a potência material presente em suas poéticas:

Um artista o que se interessa pelo rejeito, pelo material desprezado, pelas sobras: este é o princípio básico de seu trabalho. Seu desafio sempre transformar algo que ninguém quer em objeto de desejo. Sua filosofia é tornar a dar vida ao que já está morto, é ressuscitá-lo, é proporcionar-lhe uma nova vida. No material totalmente desprezado é que ele percebe força e beleza. Dentro do lixo só o interessa o que não interessa a mais ninguém. Não interfere logo na peça, deixa que ela se apresente. Não quer, porém, mostrar-se panfletário no aproveitamento desse material. Tem uma firme posição filosófica sobre o assunto: não se envolve em disputas com ninguém na obtenção do material, não usa da violência da disputa. Para Raimundo, o objeto que porventura escolhe para levar a cabo sua missão, não muda, o que muda é a energia do mesmo. “Me interessam muito os objetos de força bruta para sacralizá-los: um carrinho de mão, uma ferramenta, um manequim de moda que transformo em anjo. Quero harmonizar objetos e materiais conflitantes.” (ZALUAR, 2014.)

Sua obra não trata diretamente da temática da reciclagem artesanal, trata de um conjunto de reapropriações e ressignificações, ligadas a uma identidade territorial, que por vezes reivindica a valorização de uma produção local, partindo do uso de objetos que são encontrados ao acaso, mas, que conservam em seu interior uma memória afetiva. É a partir dessa relação de afeto que sua obra é alçada a uma categoria universal. Todavia, duas questões importantes acompanham ambigualmente tais objetos artísticos: o descarte deliberado da sociedade de consumo e o descaso e abandono das áreas periféricas.

Ao aproximar a teoria de Karl Marx a respeito do materialismo histórico, às análises da materialidade das obras de Rodriguez, apresentadas até o momento, é possível apontar para as contradições na vida material experimentada pelo artista e que possivelmente o levou a optar por resgatar e reutilizar exclusivamente objetos descartados. Assim, pode-se compreender o desenvolvimento de uma perspectiva poética intrinsecamente ligada ao processo de apropriação e transfiguração dessas “sobras do mundo”. Geradas por um modo de produção pós-industrial e por uma lógica

neoliberal, onde a obsolescência programada não é exceção, mas a regra, essa parte constitutiva das obras de Rodriguez possuem uma materialidade representativa do conflito existente entre o modo de produção e as forças produtivas, reflexo das sociedades no capitaloceno¹².

Em suma, o que pode ser identificado como “lixo”, sem valor, é resgatado pelo artista como matéria-prima abundante, na tentativa de atingir uma revalorização, ainda que indireta e subjetiva, discutindo a produção artística e seu impacto, também pelo viés ecológico e ambiental. Se quisermos adotar uma análise atravessada pelo materialismo histórico¹³ como alicerce crítico da materialidade dos objetos que constituem suas obras, devemos notar o desenvolvimento da operação semântica, conhecida no meio artístico como “ressignificação” ou da conversão conceitual em “poéticas visuais”, através de um impulso transcendental. Doravante, é preciso esclarecer que entendemos nesse trabalho, a “transcendência”, a partir de seu significado original, como uma capacidade de superar limites normais que podem ser de várias naturezas, dentre elas, a filosófica e a religiosa.

Em teologia, dir-se-ia que Deus é transcendente, pois, se encontra inacessível ou para além de qualquer cosmologia, e, também para além de nossa apreensão pela experiência. Na filosofia antiga Platão compreende e conceitua a transcendência a partir da *Teoria dos Dois Mundos*. Transcender, neste sentido apropriado que está sendo posto, significa ir além (num movimento transcendente) das aparências do mundo sensível em que repousam os objetos que são “ressignificados” utopicamente e romanticamente pelo artista. Essa visão utópica e romântica do artista, com relação ao potencial transcendente de seus trabalhos, se confirmaria durante a análise crítica das referências culturais que são usadas por meio do sincretismo religioso.

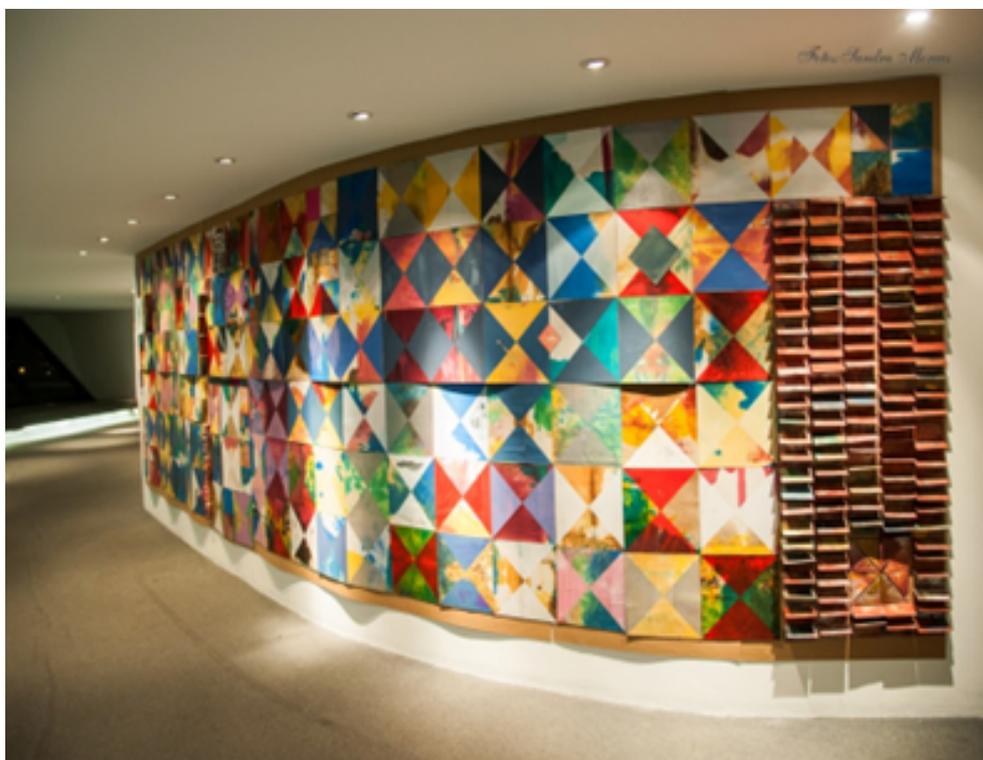
12 O Capitaloceno é uma teoria desenvolvida pelo sociólogo Jason Moore no livro publicado em 2017 “Capitaloceno ou Antropoceno?” como crítica às definições de “Antropoceno”. No capitaloceno a grande crise ambiental e climática que vivemos seria resultado não da falência da espécie humana, mas de um sistema econômico, o capitalismo.

13 Karl Marx anuncia o “materialismo histórico” no prefácio à “Contribuição para a crítica da economia política” como uma modalidade de análise dos movimentos históricos na formação das sociedades. Tece desta maneira análises categóricas que atravessam o modo de produção asiático, antigo, feudal e burguês moderno classificando-os como épocas progressivas da formação socioeconômica.

Ainda que os trabalhos sejam incessantemente resignificados, abrindo-se para diversificadas interpretações, a questão mística e, por assim dizer, religiosa, permanece inalterada. Esse confronto entre uma forma plástica e uma forma potencialmente transcendente, pode ser compreendido através do embate entre forma (materialidade) e conteúdo (conceito). Esta forma plástica particular adotada pelo artista, parte da própria manipulação do material descartado – o lixo. Resulta-se daí, uma observação poética dos entes do mundo sensível, reconduzindo a leitura ou análise das imagens, ao menos metaforicamente, para o mundo das ideias, enquanto “epifania artística” de caráter neoplatônico. Destarte, operar-se-ia a conversão da ausência de valor do material usado, gasto e descartado, em valor simbólico agregado.

Rodriguez é, portanto, um artista que trabalha com aquilo que o crítico Frederico Morais convencionou chamar de *objetc-trouvès*, (objetos encontrados), pertencendo a uma categoria de artistas coletores, como por exemplo, Farnese de Andrade, Sérgio Marimba, Bispo do Rosário, Júlio Sekiguchi, entre outros. Entretanto, é preciso destacar os procedimentos usados, principalmente, na etapa seguinte ao encontro destes objetos. No caso das latas, como foi brevemente descrito, após serem devidamente planejadas e anexadas lado a lado com auxílio de uma parafusadeira, o artista costuma

Figura 5
Raimundo Rodriguez.
Série Latifúndios.
2014. Técnica: latas de tinta, betume, papelão, madeira, entre outros.
Dimensões variadas.
Fonte: Fotografia Sandra Moraes



criar uma base plana para seu trabalho em progresso (*work in progress*). Intitulada *Série Latifúndios* (iniciada nos anos 2000), este trabalho conta com inúmeras peças apresentadas em diversas exposições individuais e coletivas nas últimas décadas. A série foi apresentada em feiras de arte dentro e fora do Brasil, além de ter sido exibida em diversas galerias e em importantes museus, como o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, que recebeu a exposição homônima em setembro de 2014 (figura 5).

A série tem sido apresentada em módulos cambiáveis que podem ser montados de muitas maneiras, obtendo composições distintas através do uso engenhoso de seus formatos e tamanhos. Por fazer parte de uma composição de caráter híbrido, ora tendem à abstração geométrica e ora tendem à abstração informal (Tachismo), embora muitas vezes possam vir acompanhadas de objetos do cotidiano facilmente identificáveis. Outra característica dos gigantescos *Latifúndios* de Rodriguez, repousa sobre a capacidade de se confundir com o próprio espaço em que estão instalados, transformando os ambientes por meio de uma “alquimia” transcendental da cor e da forma. Nas palavras do crítico e curador Luiz Guilherme Vergara a obra de Rodriguez:

Atualiza o construtivismo das superfícies modulares da Lygia Clark expostas no salão do museu, unindo, através de sua polifonia cromática a varanda do museu à paisagem e mundo como uma presença musical que reinventa a arte na natureza. Assim, o artista devolve ao mundo a matéria largada na sombra do consumo transmutada em estado inaugural da matéria lúcida da arte. (VERGARA, 2014).

Por todos os cantos, as “sobras do mundo”, como são carinhosamente chamadas por Rodriguez, formam pardos descolamentos de imagens sintomáticas das absurdidades do capitalismo tardio¹⁴ e de sua dinâmica desenfreada de consumo e descarte de objetos. Todavia, a produção de Rodriguez, deve ser analisada de forma a atualizar seus possíveis novos

14 O termo “capitalismo tardio” é uma expressão utilizada pelo economista e político belga Ernest Mandel, referindo-se à terceira etapa do capitalismo que pressupõe o desenvolvimento dos mercados e do trabalho em nível global; a expansão desenfreada das grandes corporações multinacionais; o consumo de massa e o paradoxo do crescimento desproporcional da produção e do consumo gerado pela lógica do próprio capitalismo o que resultaria no possível esgotamento dos recursos naturais. É citado na tese com o objetivo de esclarecer a abundância das “sobras do mundo” com que o artista em questão trabalha e estabelece o seu principal diálogo. (grifo nosso)

sentidos e implicações, encontrados, por exemplo, na *série Brasís* (figura 6). Este é mais um exemplo de trabalho em andamento iniciado em 2006 com a construção da silhueta do mapa do Brasil, feita inteiramente de latas de tintas e que ganhou inúmeras versões nos últimos anos.

Alternando a construção de diversos mapas do Brasil que passaram a ser preenchidos com todo tipo de material como, pregos enferrujados, pedaços de carvão, notas de 1 dólar, tampas de agrotóxicos, embalagens de comprimidos, moedas, chassis de madeira, esquadrias e raladores de alumínio, papelão, espadas de São Jorge, entre outros, Rodriguez deu a cada um deles um novo significado, ligado às polêmicas e denúncias de crimes ambientais e de genocídio dos povos originais que atravessaram o país nos últimos anos. Por conseguinte, os *Brasís* de Rodriguez discorrem não apenas sobre a geopolítica do descarte como também sobre o desmatamento, sobre as queimadas, sobre o avanço do agronegócio predatório, sobre o longo processo de adoecimento coletivo de nosso povo e de nos-

Figura 6

Raimundo Rodriguez.
Série Brasís: Brasil latifúndio 2006, Brasil imPregnado 2012, Brasil carvão 2019, Brasil Pop 2021 respectivamente. Técnica mista. Dimensões variadas. Fonte: Fotografias Sandra Moraes e Raimundo Rodriguez



sa identidade, corrompidos pela ideologia neocolonial da extrema direita global. Por fim, a série interminável coloca em questão o papel desempenhado pelo país diante do urgente e inevitável debate climático e ambiental. Esses novos significados são apontados hoje na obra de Rodriguez, principalmente como parte de uma reação aos quatro anos de governo da extrema direita no Brasil, que proporcionou o agravamento de questões que são fundantes de toda tragédia socioambiental brasileira.

Destarte, os *Brasis* e suas distintas versões justapostas de 2006, 2012, 2019 e 2021, são analisados sob a ótica do atual *zeitgeist*, que revela o incontornável acento político e crítico, a respeito de uma herança maldita que foi deixada pelo desastroso governo de Jair Bolsonaro. Atualmente, a interpretação imagética da *Série Brasis* coloca a transfiguração das *sobras do mundo* em segundo plano para ressaltar a urgência da ação política, artística, estética e social em que as poéticas transcendentais são substituídas por ácidas metáforas visuais que expõem 500 anos de latifúndios, violência, exploração, acúmulo e destruição.

Referências

DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FERREIRA, G. & COTRIM, C. (Orgs.). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FISCHER, Ernst. A necessidade da arte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1971.

GREENBERG, C. Arte e cultura: ensaios críticos. São Paulo: Ática, 1996.

_____. Estética doméstica. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MANDEL, Ernest. O capitalismo tardio. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

MARX, Karl. Contribuição à crítica da economia política. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MELO, Victor Andrade de. A animação cultural: conceitos e propostas. Campinas/São Paulo: Papyrus, 2006.

MORA, José, F. (trad.). Dicionário de filosofia. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

MORAIS, Frederico. Farnese de Andrade. Galeria: Revista de arte, São Paulo, nº29, p. 54

MOORE, W. Jason (2017): The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis, The Journal of Peasant Studies, 2017.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/03066150.2016.1235036>

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

SMITH, Roberta. Color As Field: American Painting, 1950-1975. Art - Review. The New York Times, 8 de março, 2008.

STANGOS, Nikos (org.) Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.

Meio digital

BRISO, Caio Barretto. Gramacho: a cidade do lixo parada no tempo, a 30 quilômetros da praia de Copacabana. Brasil de fato: uma visão popular do Brasil e do mundo. 20 de março de 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/03/20/gramacho-a-cidade-do-lixo-parada-no-tempo-a-30-quilometros-da-praia-de-copacabana#:~:text=Em%202020%2C%20ainda%20havia%202.707,Gramacho%2C%20s%C3%A3o%20pelo%20menos%2020>. Acessado em 17 de fevereiro de 2023.

LIMA, Ney de. Jornal Popular, ano IV, nº 86, Baixada Fluminense, 10/09 a 16/09/1998. Disponível em < <https://www.recantodasletras.com.br/biografias/7071893>> Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

Mostra do artista mageense Deneir Martins pode ser visitada até o final de dezembro. Jornal eletrônico Baixada Fácil. 21 de dezembro de 2016. Disponível em <<https://baixadafacil.com.br/cultura/mostra-do-artista-mageense-deneir-martins-pode-ser-visitada-ate-o-final-de-dezembro-3912.html>> Acessado em 15 de fevereiro de 2023.

QUINTÃO, Eletícia. Artista plástico de Magé encanta a garotada com peças feitas de sucata. Jornal Extra. 6 de outubro de 2012. Disponível em <<https://extra.globo.com/noticias/rio/baixada-fluminense/artista-plastico-de-mage-encanta-garotada-com-pecas-feitas-com-sucata-6275466.html>> Acessado em 15 de fevereiro de 2023.

ZALUAR, Amélia. Raimundo Rodriguez: Um artista Educador. Site Overmundo. Acesso em: 09 jan. 2014. Disponível em: < <http://www.overmundo.com.br/overblog/raimundo-rodriguez-um-artista-educador>>

Catálogo de exposições

No (entre)tempo das imagens. Curadoria: Renata Gesomino. Rio de Janeiro: Sesc Teresópolis, 2022.

Embaixada da arte. Curadoria: Dalmir Gomes; Fernanda Veiga; Raquel Machado. Rio de Janeiro: Sesc Rio, 2010.

A poesia da gambiarra. Curadoria: Denise Mattar. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

Timbuca e Fiúza: estória que a vida conta/ Curadoria: Renata Gesomino. – Rio de Janeiro: UERJ/DECULT, Galeria Cândido Portinari, 2018.

VERGARA, Luiz Guilherme. Latifúndios. Curadoria: Luiz Guilherme Vergara. Rio de Janeiro: Museu de arte contemporânea de Niterói, 2014. Disponível em: https://issuu.com/chandrasantos/docs/latifundios_issue

Recebido em 10 de maio de 2023 e aceito em 31 de maio de 2023

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

