

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE

LUCAS ALVES DE OLIVEIRA

COZINHAR-TE: DOMESTICIDADES E EXPERIMENTAÇÕES NO  
III SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS (1980)

DISSERTAÇÃO

CURITIBA

2020

LUCAS ALVES DE OLIVEIRA

COZINHAR-TE: DOMESTICIDADES E EXPERIMENTAÇÕES NO  
III SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS (1980)

COZINHAR-TE: DOMESTICITY AND EXPERIMENTATION AT THE  
III SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS (1980)

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Tecnologia e Sociedade, pelo Programa de Pós Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Curitiba.

Área de Concentração: Tecnologia e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Mediações e Culturas.

Orientadora: Profa. Dra. Marinês Ribeiro dos Santos

CURITIBA

2020



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir deste trabalho, desde que atribuam o devido crédito à autora pela criação.

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

#### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação**

Oliveira, Lucas Alves de

Cozinhar-te [recurso eletrônico]: domesticidades e experimentações no III Salão Nacional de Artes Plásticas (1980) / Lucas Alves de Oliveira. -- 2020.

1 arquivo eletrônico (203 f.): PDF; 4,16 MB.

Modo de acesso: World Wide Web.

Texto em português com resumo em inglês.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade. Área de Concentração: Tecnologia e Sociedade. Linha de Pesquisa: Mediações e Culturas, Curitiba, 2020.

Bibliografia: f. 155-160.

1. Tecnologia - Dissertações. 2. Salão Nacional de Artes Plásticas (3: 1980: Rio de Janeiro, RJ). 3. Arte brasileira - Séc. XX - Exposições. 4. Culinária na arte. 5. Feminismo e arte. 6. Identidade de gênero na arte. 7. Antropofagia (Movimento literário). 8. Resistência ao governo - Brasil - História - Séc. XX. 9. Análise do discurso. 10. Crítica feminista. 11. Performance (Arte). 12. Artes - Métodos experimentais. 13. Cultura e tecnologia. I. Santos, Marinês Ribeiro dos, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade. III. Título.

CDD: Ed. 23 -- 600

**Biblioteca Central do Câmpus Curitiba - UTFPR**  
**Bibliotecária: Luiza Aquemi Matsumoto CRB-9/794**



Ministério da Educação  
**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ**  
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - CAMPUS CURITIBA  
SECRETARIA GERAL DO STRICTO SENSU SEDE CENTRO - CT



---

## TERMO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO Nº 581

A Dissertação de Mestrado intitulada "COZINHAR-TE: DOMESTICIDADES E EXPERIMENTAÇÕES NO III SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS (1980)", defendida em sessão pública pelo(a) candidato(a) **Lucas Alves de Oliveira**, no dia 29 de setembro de 2020, foi julgada para a obtenção do título de Mestre em Tecnologia e Sociedade, área de concentração Tecnologia e Sociedade, linha de pesquisa Mediações e Culturas, e aprovada em sua forma final, pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade.

<b>Profa. Dra. Marinês Ribeiro dos Santos/UTFPR</b>
<b>Profa. Dra. Luciana Martha Silveira/UTFPR</b>
<b>Prof. Dr. Paulo Roberto de Oliveira Reis/UFPR</b>
<b>Profa. Dra. Cláudia Regina Hasegawa Zacar/UFPR</b>

Este Termo de Aprovação encontra-se na pasta do aluno na Secretaria do Programa, contendo a assinatura da Coordenação realizada após a entrega da versão final, incluindo correções necessárias, permitindo o encaminhamento para análise e publicação no Repositório Institucional.

Assinado eletronicamente por

Coordenador do Programa  
Maria Sara de Lima Dias

## RESUMO

OLIVERA, Lucas Alves de. *Cozinhar-te: Domesticidades e Experimentações no III Salão Nacional de Artes Plásticas (1980)*. 2020. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2020.

Esta pesquisa tem como objetivo discutir a performance/instalação *Cozinhar-te*, cujo caráter experimental e provocativo tanto se alinha quanto questiona o circuito artístico, cultural e político da época. Idealizada pelo Grupo Cuidado Louças, a obra consiste na apropriação e deslocamento do espaço cozinha para o III Salão Nacional de Artes Plásticas de 1980, onde o coletivo se instalou durante o período expositivo. Entre as facetas exploradas estão o diálogo com o Manifesto Antropofágico, o alinhamento com a resistência à ditadura civil-militar e a potencialidade da performance em representar e questionar as práticas do cotidiano. Interessa, particularmente, refletir sobre o questionamento das fronteiras entre espaços público e privado presente na proposta, a partir da noção de tecnologia de gênero. Como resultado, cabe destacar a afirmação do caráter coletivo de *Cozinhar-te* mediante a apresentação do Grupo Cuidado Louças e do processo colaborativo da sua execução. Além disso, também aponto para aproximações e distanciamentos entre argumentos existentes na obra e outras produções interessadas em tematizar o espaço doméstico, muitas delas alinhadas à crítica feminista.

**Palavras-chave:** *Cozinhar-te*; Grupo Cuidado Louças; Arte Brasileira; Tecnologia de Gênero; Ditadura Civil-Militar.

## ABSTRACT

OLIVERA, Lucas Alves de. **Cozinhar-te**: Domesticidades e Experimentações no III Salão Nacional de Artes Plásticas (1980). 2020. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2020.

This research aims to discuss the performance/installation *Cozinhar-te*, whose experimental and provocative character both aligns and questions the artistic, cultural and political arenas of its time. Conceived by a collective named Grupo Cuidado Louças in 1980, the work consists in the appropriation and displacement of the kitchen space to the III Salão Nacional de Artes Plásticas of 1980, where the group remained during the exhibition period. Its dialogue with the Anthropophagic Manifesto, alignment with the resistance to the civil-military dictatorship and the potential of performance to represent and question everyday practices are some of the work's facets explored herein. It is particularly interesting to reflect on the questioning of the boundaries between public and private spaces present in the group's proposal, based on the notion of gender technology. As a result, it is worth highlighting the affirmation of the collective character of *Cozinhar-te* realized by means of the presentation of Grupo Cuidado Louças and the collaborative process of its execution. In addition, I also point to approximations and distances between arguments existing in the work and other productions interested in thematizing the domestic space, many of which are aligned with feminist criticism.

**Keywords:** *Cozinhar-te*; Grupo Cuidado Louças; Brazilian Art; Gender Technology; Civil-Military Dictatorship.

## AGRADECIMENTOS

Há nesse trabalho muitas vontades, fomes, bocas e vozes. Tal como as paredes de uma casa, tudo foi construído unindo pequenos pedaços, com muitas mãos e mirando num lugar sólido e de acolhimento.

Agradeço a Marinês Ribeiro por se permitir entrar comigo em um território desconhecido e desafiador, pela amizade e pelas palavras de apoio durante todo esse tempo.

Agradeço às artistas e aos artistas que compõem essa pesquisa, que de certa forma, se tornaram próximos, mesmo que nossos encontros tenham acontecido em um sonho. Ao Grupo Cuidado Louças. A Judy Chicago. A Leticia Parente. A Birgit Jürgenssen. Obrigado por abrirem caminho e por inspirarem minha trajetória.

Agradeço a Beatriz Lemos, pela amizade, por tantas trocas e pelo grande incentivo - consegui muitas coisas por sua causa e você nem sabe. Obrigado por isso. A Ricardo Basbaum por uma tarde e uma conversa que me tiraram da solidão de um isolamento social e me fizeram rir, além de me mostrar novas possibilidades para a minha pesquisa. A San Alice que instigou e motivou. Obrigado por apoiar a minha pesquisa e por dividir um momento da sua vida comigo, sempre de forma tão solícita, espontânea e cordial. A Sandra Ramos que me escreveu de forma tão singela e sensível, me transportando para um outro tempo.

Reforço meu agradecimento às professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade que tanto me deslocaram ao debate. Além, é claro, daquelas/eles que compuseram, com compromisso e muita imaginação, a banca dessa pesquisa: Cláudia Zacar, Luciana Silveira e Paulo Reis.

A minha família, em especial a minha mãe Nadir Alves, a meu pai Pedro Alves e minhas irmãs Katia e Kelly Alves, pelo carinho, cumplicidade e paciência. A

família escolhida, a Marília Sette, a Guto Stresses, a Caroline Muller e a Marco Takashi, todos amigos e cúmplices que me acompanharam, me ouviram e me incentivaram. Pessoas especiais que estiveram presentes durante meu processo, discutindo, sendo generosas, dividindo um café e a vida em toda sua amplitude.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por todo suporte durante o meu processo de Mestrado e pelos recursos financeiros, sem os quais essa pesquisa não teria sido possível. Por fim, agradeço aos funcionários da UTFPR, que no cotidiano me apoiaram de tantas maneiras e me proporcionaram um local ideal para aprender e compartilhar esta pesquisa.

Só investigamos de verdade o que nos afeta,  
e afetar vem de afeto.

Jesús Martín-Barbero. 2002.

## LISTA DE FIGURAS

1 COZINHAR-TE.....	21
2 GRUPO CUIDADO LOUÇAS: COZINHANDO NO MUSEU.....	29
3 A COZINHA TÁ NO SALÃO.....	32
4 III SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.....	32
5 MAIS UM SALÃO.....	33
6 PAINEL COZINHAR-TE.....	35
7 EXPOSIÇÃO DE ARTE NO DOI-CODI.....	36
8 SAN ALICE E A COMPANHIA DE TEATRO TÁ NA RUA.....	41
9 BRAZILIAN DINING CAFE.....	42
10 SANDRA RAMOS DESENHADA AO OLHAR DE FUMI.....	44
11 MÁRCIA X EM SUA CASA/ATELIÊ.....	46
12 INTEGRANTES DO GRUPO CUIDADO LOUÇAS.....	48
13 COZINHAR-TE - DETALHE.....	49
14 THE DINNER PARTY(1974-79) - VISÃO GERAL.....	58
15 THE DINNER PARTY(1974-79) - DETALHE.....	59
16 THE DINNER PARTY(1974-79) - HERITAGE PANELS.....	59
17 THE DINNER PARTY NEEDLEWORK LOFT.....	61
18 THE DINNER PARTY - PRINCIPAIS FUNCIONÁRIOS FOTOGRAFADOS NA EXPOSIÇÃO INAUGURAL.....	62
19 THE DINNER PARTY - JANTAR DE QUINTA Á NOITE NO ESTÚDIO EM SANTA MÔNICA.....	64
20 ARMÁRIO EM MIM.....	71
21 IN.....	72
22 IN - DETALHE.....	72
23 TAREFA I.....	73
24 TAREFA I - DETALHE.....	73
25 OHNE TITEL (THE HOUR OF THE FEATHER).....	78
26 BÜGELN - IRONING.....	79
27 WINDOW CLEANING.....	80
28 ICH MÖCHTE HIER RAUS!.....	81
29 KÜCHENSCHÜRZE.....	82
30 HAUSFRAUREN.....	83
31 MANIFESTO ANTROPÓFAGO.....	128

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2. COMER COM OS OLHOS: APRESENTAÇÃO DE COZINHAR-TE E DO GRUPO CUIDADO LOUÇAS.....</b>	<b>18</b>
2.1 <i>Cozinhar-te</i> : uma cozinha no museu.....	21
2.2 <i>Cozinhar-te</i> : uma cozinha que não cabe no museu.....	30
2.3 Grupo Cuidado Louças - Cuidado Louças.....	37
2.4 De grão em grão a galinha enche o papo: Grupo Cuidado Louças, um por um.....	39
<b>3. ARTES COMO TECNOLOGIA GÊNERO.....</b>	<b>50</b>
3.1 Cultura e representação.....	51
3.1.1 <i>The Dinner Party</i> : representações e contradições em torno da categoria “mulher”.....	54
3.2 Gênero como categoria de análise.....	67
3.3 Prática discursiva, crítica feminista e artes visuais.....	85
<b>4. PONDO A MESA: NOÇÕES SOBRE O CIRCUITO DE ARTE NO BRASIL ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1970.....</b>	<b>93</b>
4.1 Goela abaixo: a ditadura e abertura política no Brasil.....	93
4.1.1 Todas e todos Unidos contra a ditadura.....	96
4.1.2 Engolindo sapo: ironia como estratégia política.....	98
4.2 Arte e(é) política.....	102
4.2.1 Como vai você, Geração 80?.....	110
4.2.2 A volta da pintura.....	113
<b>5. ESPECIALIDADE DA CASA: O COTIDIANO NA ARTE E A ARTE ENQUANTO COTIDIANO.....</b>	<b>118</b>
5.1 Você é o que você come: noções sobre cozinha e identidade.....	121
5.2 Requentar o prato: influências da antropofagia e superantropofagia em <i>Cozinhar-te</i> .....	124
5.2.1 Devorar e engolir: o discurso no movimento antropofágico.....	126
5.2.2 Ruminar e deglutir: o estado superantropofágico e a Nova Objetividade.....	130
5.2.3 Digerir e regurgitar: a cozinha antropofágica do Grupo Cuidado Louças.....	132
5.3 Comer com os olhos, ver com as mãos: uma proposta de experiência e aprendizagem em coletivo no III Salão Nacional.....	139
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>149</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>155</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>162</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>193</b>

## 1 INTRODUÇÃO

De que modo podemos interagir em uma cozinha dentro do museu? Este foi um dos questionamentos impulsionadores para a produção da performance/instalação *Cozinhar-te*. Idealizado pelo Grupo Cuidado Louças em 1980, o trabalho tinha como orientação a elaboração de uma cozinha dentro do espaço do III Salão Nacional de Artes Plásticas no Rio de Janeiro. Nesta ação, o coletivo configurou parte do museu como um espaço experimental e experiencial para as/os artistas e para as/os visitantes que interagem com a obra -- como se estivessem em uma cozinha doméstica. O público era convidado a sentir o cheiro de alho no ar, sentar-se em cadeiras, passar um café, descansar ou conversar com outras/os visitantes. Este processo resultava em oportunidades para apreciar um novo sabor, criar e vivenciar aquele espaço, propício aos diálogos e às trocas.

Esta pesquisa diz respeito à construção de um olhar sobre o trabalho *Cozinhar-te*, interessado em discutir o atravessamento entre as noções de espaço público e privado presentes na proposta do coletivo. Com a discussão de tal atravessamento, cujo caráter provocativo tanto se alinhava quanto questionava os circuitos artísticos da época, tenho como objetivo fomentar o debate sobre as domesticidades, as práticas artísticas, culturais, políticas e sociais associadas à obra.

Visando situar o objeto de estudo, convém comentar que o Grupo Cuidado Louças resultou da estratégia e formalização de um coletivo de artistas, que se reuniu com o intuito de participar do III Salão Nacional de Artes Plásticas de 1980 com a obra colaborativa *Cozinhar-te*. Apesar de se compreenderem como parte de uma grande comunidade, dinâmica e aberta à participação dos indivíduos que a contornam, o coletivo era composto principalmente por cinco jovens residentes do Rio de Janeiro: Márcia Pinheiro (Márcia X), Martha Moraes Braga, Paulo Roberto Mesqueu (Paulinho ou Pauli), Sandra Maria da Silva Ramos (Sandrinha ou Sandríssima) e Yoichi Hashimoto-San (San Alice).

Minha investigação circunscreve-se na produção de arte brasileira das décadas de 1970 e 1980, explorando seus diálogos com as pautas defendidas

por alguns movimentos sociais, como é o caso do feminismo de segunda onda. Dessa forma, como parte dos resultados esperados, aponto para relações entre argumentos existentes em *Cozinhar-te* e outras produções interessadas em discutir o lugar ocupado pelas mulheres no sistema de arte hegemônico. Dessa forma, para a realização desta pesquisa, direcionei minha atenção para um trabalho em que o ambiente doméstico é evocado e me atento às práticas relacionadas ao espaço cozinha. Esta motivação surge após observar uma série de elementos recorrentes em diversas obras que dialogam com o ambiente privado -- seja pela menção dos cômodos de uma residência ou pelo emprego de utensílios e suas usabilidades.

Dito isso, aponto que o problema desta pesquisa é a reflexão sobre como e por que o espaço da cozinha está em discussão em *Cozinhar-te*, procurando responder ao seguinte questionamento: o que a leitura da obra possibilita problematizar no que tange às relações de gênero? Por esse caminho, meu objetivo geral é analisar a obra *Cozinhar-te* como tecnologia de gênero, buscando compreender como o coletivo construiu relações com os espaços públicos e privados, bem como com os discursos das artes visuais contemporâneas.

Para o desenvolvimento desta investigação, tomo alguns objetivos específicos como tópicos pertinentes para sua elaboração:

- Apresentar e descrever o coletivo Cuidado Louças e a performance/instalação *Cozinhar-te*;
- Localizar a obra no contexto histórico brasileiro, no que diz respeito à situação política, cultural e social entre as décadas de 1960 e 1980;
- Analisar o trabalho *Cozinhar-te* evidenciando seus diálogos, principalmente com o Movimento Antropofágico e os conceitos de representação e de tecnologia de gênero.

Em torno das categorias de análise desta dissertação, convém comentar que, segundo Marinês Ribeiro dos Santos (2011, p. 260), “a domesticidade pode ser entendida em termos de sistema de normatizações, padrões de comportamento e arranjos espaciais, cujas repercussões sociais implicam em constelações de poder”. Pensando na dimensão simbólica dos aspectos elencados, a autora acrescenta que, “enquanto instrumento de

ordenação do mundo, o discurso é parte constitutiva das relações sociais”. Desta maneira, os discursos que atravessam as domesticidades, além de produzirem naturalizações embasadas em modelos binários de gênero, contribuem para prescrições hierárquicas e assimétricas entre feminilidades e masculinidades. Por essa perspectiva, analiso, por meio da performance/instalação, em que circunstâncias as práticas e os espaços sociais constroem noções sobre gênero. Assim, por meio do material levantado nesta pesquisa, busco compreender como as práticas artísticas auxiliam, reiteram ou questionam construções de identidades de gênero mediante as suas representações.

Neste sentido, comento que *Cozinhar-te* foi escolhida pela sua potencialidade em tensionar as dicotomias e assimetrias envolvidas nas produções dos espaços público e privado, assim como as relações entre as feminilidades e masculinidades.

Além do trabalho do grupo Cuidado Louças, outras artistas e suas performances e instalações são mencionadas neste documento, como é o caso da brasileira Letícia Parente (1930 - 1991), a austríaca Birgit Jürgenssen (1949 - ) e a norte-americana Judy Chicago (1939 - ). Apesar de inseridas em contextos distintos, as artistas são citadas pois o recorte temporal de suas produções (1970 - 1980) e a estética experimental e os debates de pautas envolvendo o ambiente doméstico são de interesse para o debate pretendido nesta pesquisa. Ou seja, pela investigação das performances escolhidas, pretendo ressaltar estratégias discursivas empregadas em espaços e artefatos naturalizados compulsoriamente como femininos. Afinal, se em *Cozinhar-te* a cozinha é evidenciada como elemento estético e também como estratégia para pensar o espaço doméstico ou museológico, por outro lado, os rituais atribuídos às feminilidades e entendidos como gestos do cotidiano podem ser questionados pela ação.

Neste sentido, cabe destacar que entendo representações como práticas discursivas, que podem interferir numa série de marcadores relacionados à conduta da vida social (SANTOS, 2011). Portanto, examino como a produção do Grupo Cuidado Louças está engajada na geração de rupturas frente às assimetrias dos espaços público e privado, dos discurso de arte e gênero e de artefatos tidos como femininos e masculinos.

Nesta perspectiva, consta a possibilidade de estreitar os tensionamentos levantados em *Cozinhar-te* para a relação entre mulheres e homens e os espaços público e privado. A partir daí, seria possível examinar como os discursos artísticos interferem na produção de um imaginário social que significa e ressignifica estes elementos por meio de construções críticas capazes de questionar e reposicionar representações de identidades sociais.

De acordo com Stuart Hall (1997), os sentidos que atribuímos ao mundo que nos rodeia constróem a nossa própria identidade, intermediando ou regulando nossas práticas e condutas sociais. Articulados à linguagem (escrita, imagética, musical, entre outras), a elaboração destes sentidos seria dinâmica e de acordo com o contexto, o tempo ou as vivências provenientes da interação social. Quanto aos procedimentos metodológicos, realizamos algumas entrevistas com o objetivo de aprofundar as informações encontradas sobre a obra *Cozinhar-te* durante a revisão bibliográfica, uma vez que não existem muitos registros. Em um primeiro momento, foram entrevistadas três pessoas que estudaram a obra de Márcia X ou que estiveram em contato direto com a artista em vida. Uma das entrevistadas foi Beatriz Lemos, que atua hoje como curadora e crítica de arte; Em seguida, conversei com Cláudia Saldanha, diretora do Centro Cultural do Patrimônio – Paço Imperial e responsável pela curadoria da primeira retrospectiva de Márcia X. Logo após, também entrevistei o artista e crítico de arte Ricardo Basbaum. Além delas/deles, cabe salientar as valiosas entrevistas concedidas a mim por Sandra Ramos e San Alice, integrantes do Grupo Cuidado Louças e que participaram de todo processo de *Cozinhar-te*. Nelas, ambos comentam sobre suas experiências com a obra, assim como sobre suas interações com os demais membros do coletivo e o contexto em que o trabalho do grupo foi realizado. Além disto, documentos tais como catálogos de exposições e reportagens de revistas também foram consultados, visando a complementação de informações sobre a obra.

Com relação à fundamentação teórica, busquei, sempre que possível, ler e incluir autoras mulheres nesta pesquisa. Neste sentido, ao incluir e referenciar autores homens, priorizei aqueles que estão conectados à crítica feminista ou que compõem o campo de estudos da arte na América Latina. Desta forma, busquei construir uma bibliografia menos masculinista e eurocentrada.

Esclareço que a investigação em torno de *Cozinhar-te* inicia-se pelas leituras de Beatriz Lemos (2013), que descreve com bastante amplitude aspectos particulares do trabalho de Márcia X, assim como o contexto político, social e artístico pertinente para compreendê-la. Foi através deste material que tive meu primeiro contato com a obra *Cozinhar-te, cujas questões me instigaram*. Por este caminho, conheci ainda críticas/os de arte e outras pessoas que puderam me falar sobre a obra, como é o caso de Ana Teresa Jardim, Marcelo Campos e Alexandre Sá. Além disto, os textos da própria Márcia X auxiliaram a visualizar as décadas de 70 e 80, assim como as questões que se faziam importantes naquele período. Luana Tvardovskas (2008) também auxiliou nessa questão, visto que a autora investiga as influências de movimentos feministas durante a década de 70 no Brasil e as expressões artísticas de mulheres. Articulando um diálogo com a autora Joana Maria Pedro (2013), que desenvolve estudos em torno dos feminismos de segunda onda no contexto brasileiro na mesma época, fui compreendendo as relações entre algumas pautas destes grupos de feministas e as produções citadas nesta pesquisa.

Entre as autoras que estão vinculadas a abordagens conceituais sobre arte, crítica feminista e estudos de gênero, cabe destacar os apontamentos de Griselda Pollock, que debate as dicotomias que delimitam espaços atribuídos às feminilidades. Também são relevantes as contribuições de Paul Beatriz Preciado (2014) e Teresa de Lauretis no que diz respeito a conceitualização do gênero como uma tecnologia social. Essa noção foi empregada para discutir o potencial questionador da obra *Cozinhar-te* no que diz respeito às representações hegemônicas de gênero.

Entre as contribuições desta dissertação, destaca-se a busca por situar e descrever a elaboração e a vivência de *Cozinhar-te* a partir da ótica de um processo coletivo e colaborativo. Afinal, uma das características desta pesquisa diz respeito ao seu conteúdo empírico, com a produção e publicação de entrevistas concedidas, pela primeira vez, por dois artistas do coletivo Cuidado Louças. Além de informações específicas sobre a ação realizada no Salão Nacional em 1980, essa aproximação com os artistas possibilitou o acesso a um segundo momento da obra, uma performance/protesto que ocorreu na Cinêlandia em 1981. Esses dois momentos são compreendidos

como tendo um objetivo geral e uma proposta em comum: o protesto contra um sistema vigente e intransigente -- a saber, o regime ditatorial instalado pela ditadura civil-militar. Contudo, também guardam suas particularidades, tendo como referência os locais onde ocorreram e as questões específicas que os motivam.

Esta dissertação está ancorada sob quatro eixos de discussão, e este conteúdo é segmentado por capítulos, tendo cada um deles relação com os objetivos específicos que direcionam a pesquisa. São eles: 1. Comer com os olhos; 2. Artes visuais como tecnologia de gênero; 3. Pondo a mesa; e 4. Especialidade da Casa.

O primeiro capítulo, é separado em dois momentos. No primeiro, apresento a performance/instalação *Cozinhar-te* enquanto uma proposta de exposição no III Salão Nacional de Artes Plásticas e comento sobre um prolongamento desta ação, que nomeio de performance/protesto. No segundo momento, situo o coletivo Cuidado Louças, demonstrando suas influências, referências e motivações. Desta forma, destaca-se o grupo para discutir um circuito artístico e um contexto de comunidade.

No segundo capítulo, apresento e discuto as categorias de análise, assim como os procedimentos metodológicos que foram utilizados na construção da pesquisa. Neste momento, busco compreender como as tecnologias de gênero operam mediante uma prática artística. O texto foi dividido em três seções. Na primeira, apresento o conceito de representação a partir do exemplo da obra *The Dinner Party*, de Judy Chicago. Com isso, me proponho a pensar sobre como as mulheres artistas estavam engajadas e se posicionavam frente às representações de gênero dominantes entre as décadas de 70 e 80. Na segunda, situo o gênero como uma categoria de análise importante para a minha investigação, e na terceira seção, evidencio algumas das contribuições da crítica feminista para os discursos engajados com as artes visuais. Ao longo deste capítulo, pretendo destacar que as práticas artísticas são parte de um registro historiográfico enquanto um arquivo de narrativas (LAURETIS, 1994).

No terceiro capítulo, apresento e problematizo algumas noções sobre o circuito de arte durante a década de 60 e 80, onde são tematizados seus diálogos e suas resistências em relação aos campos culturais, políticos e sociais do Brasil naquela época. Longe de esgotar o assunto, abordo

panoramicamente o contexto da ditadura civil-militar e de abertura política no país, além de algumas estratégias de confronto, como é o caso dos projetos irônicos nas artes visuais. Busco, por este recorte, destacar as potencialidades e os problemas da chamada Geração 80 e da “volta da pintura” para os artistas atuantes neste período, assim como para a historiografia da arte contemporânea do eixo Rio de Janeiro/São Paulo.

Por fim, no quarto e último capítulo, busco caracterizar o projeto abrangente em torno do diálogo entre o espaço cozinha e o espaço museológico apresentado na obra *Cozinhar-te*. Dessa forma, primeiramente, demonstro que a cozinha é atravessada por tecnologias sociais e de gênero. Em seguida, investigo o gesto de apropriação da cozinha doméstica pelo Grupo Cuidado Louças e relaciono esta operação com as pautas do Movimento Antropofágico e Superantropofágico. Por fim, com a materialização de uma cozinha no museu, apresento e articulo a noção de experiência como uma perspectiva crítica para leitura da obra.

## 2 COMER COM OS OLHOS: APRESENTAÇÃO DE COZINHAR-TE E DO GRUPO CUIDADO LOUÇAS

*Kintsugi* é uma técnica centenária japonesa que consiste na restauração de uma peça de cerâmica a partir de suas partes quebradas. Essa prática de cunho extremamente artesanal também é entendida como uma filosofia de vida que caminha no sentido oposto aos excessos de consumo das sociedades contemporâneas. Afinal, as artesãs e os artesões debruçadas/os nessa técnica se dedicam a criar alternativas para unir as peças, aparentemente inutilizáveis, e que, em muitos contextos, estariam prontas para descarte. Para unir os fragmentos, utiliza-se um elemento à base de ouro. Longe de tentar reconstruir uma peça exatamente igual à original, neste processo de reparação as marcas do trauma ou da queda sofrida são expostas, pois constituem evidências de uma trajetória. O que poderia ser compreendido como uma imperfeição é reconstruído com uma marca pessoal e uma qualidade única (EL PAÍS, 2020).

Segundo Marta Rebón, essa perspectiva filosófica carrega uma importante mensagem de superação, adaptação e reconstrução a partir dos imprevistos e das adversidades da vida. É relevante notar que o processo de recomposição através dos cacos só acontece por meio de mãos habilidosas, criativas e dispostas. Além disso, é preciso aceitar uma substância nova que será essencial para unir todas as partes soltas – é ela que manterá toda a peça firme e coesa. O novo elemento, junto com as marcas, será então um lembrete da queda e da vulnerabilidade a que todos estamos submetidos, sendo ao mesmo tempo uma evidência de resistência. É preciso paciência na espera, o processo de reparação pode ser longo, difícil e imprevisível. No entanto, os resultados podem ser surpreendentes e mostrar como uma pequena ruptura é também uma potência de mudança para algo mais valioso, mais forte e especial (EL PAÍS, 2020).

Se a filosofia do *kintsugi* transmite uma valiosa mensagem de adaptação, paciência e ressignificação, este mesmo conceito pode ser usado como uma metáfora para explicar o procedimento e o processo de escrita

utilizado nos capítulos deste trabalho. Afinal, foram coletados diferentes fragmentos de textos, imagens e citações para a elaboração de um texto conciso. Tal material, trabalhado e retrabalhado, foi menosprezado por se tratar de imagens desfocadas ou por constituírem sentenças e informações sem a certeza da precisão. Contudo, este material reunido e articulado tomou uma nova forma, potencializando novas leituras e interpretações da obra de arte *Cozinhar-te*.

Neste sentido, cabe salientar que a “cola de ouro” que uniu todos estes fragmentos resultou de valiosas entrevistas, em especial duas sessões concedidas a mim por Sandra Ramos e San Alice, integrantes do Grupo Cuidado Louças que participaram de todo processo de *Cozinhar-te*. Nelas, comentam sobre suas experiências em relação à obra, assim como às interações com o coletivo e o contexto em que estavam inseridas. San Alice cedeu ainda um texto<sup>1</sup>, uma fotografia-registro do trabalho e outras duas imagens que integram seu arquivo pessoal<sup>2</sup>.

Vale destacar que a obra *Cozinhar-te* completa quarenta anos em 2020. Sendo assim, convém situar que *Cozinhar-te* é uma produção inserida no campo das artes visuais da década de 1980. No período, as práticas artísticas abarcavam especificidades que dialogavam com questões referentes ao seu tempo, mas que estavam estreitamente relacionadas às reverberações políticas do país nas duas décadas anteriores. Essas relações aconteceram em virtude dos momentos críticos que o Brasil passou naquele período, decorridos da censura, dos exílios e da violência provocada pela ditadura civil-militar. No entanto, antes de aprofundarmos nestas especificidades históricas, proponho, nesta seção, apresentar o trabalho *Cozinhar-te* e, na seguinte, a trajetória do coletivo Grupo Cuidado Louças. Aqui comento e reflito sobre quem produziu a obra *Cozinhar-te*, onde e como esse processo aconteceu. Esta leitura tem o circuito brasileiro de arte contemporânea, principalmente o emergente no eixo Rio de Janeiro/São Paulo entre as décadas de 1970 e 1980, como plano de

---

1 *Cuidado Louças - Cuidado Louças* (2020). O texto foi enviado em e-mail para o autor da pesquisa e encontra-se na seção “Anexos” desta dissertação (p.200 ).

<sup>2</sup> Ao longo das conversas e trocas de mensagens virtuais, San Alice enviou uma série de imagens que nos auxiliam a conhecê-lo melhor. Este material se encontra na seção “Anexos” (p. 204 - 210)

fundo. O foco desta seção é a apresentar a obra, suas/seus autoras/es e discutir algumas inquietações de base para uma futura análise da obra.

É importante ressaltar que o processo de investigação desta dissertação se inicia a partir de uma única fotografia<sup>3</sup> de registro e alguns poucos escritos vinculados à descrição da trajetória da produção de uma das integrantes do grupo, a artista Márcia X (ou Márcia Pinheiro, como era conhecida na época). Neste sentido, foi necessário elaborar algumas entrevistas para responder às questões que surgiram durante o desenvolvimento da pesquisa.

Além de San Alice e Sandra Ramos, foram entrevistadas outras duas pessoas que estudaram a artista Márcia X ou que tiveram contato com a artista em vida. A primeira foi a autora Beatriz Lemos, que atua como curadora e crítica de arte. Lemos esteve em contato com o arquivo de Márcia X após o seu falecimento e organizou uma exposição sobre este material, além de produzir um catálogo, que é atualmente um dos principais materiais de referência sobre a artista. Já o artista e crítico de arte Ricardo Basbaum contribuiu com informações sobre o circuito de arte nas décadas de 1970 e 1980, além de fazer apontamentos acerca da Geração 80 e sua relação (pessoal e profissional) com Márcia X. Convém pontuar que o trabalho *Cozinhar-te* e o interesse pelos demais integrantes do Grupo Cuidado Louças sempre foram o fio condutor para a elaboração dos questionamentos.

De extrema relevância para o processo de investigação e para as considerações presentes nesta dissertação, as entrevistas, as trocas de e-mails, assim como todo o material compartilhado constituíram parte fundamental para os resultados alcançados. Dessa forma, compete comentar que, nesta pesquisa e em especial neste capítulo, busco contribuir e reiterar a autoria coletiva de *Cozinhar-te*. Neste sentido, compreendo que o interesse que a produção de Márcia X vem conquistando nos debates sobre os estudos de gênero ou sobre as artes visuais possa abrir um espaço para o protagonismo dos outros integrantes do grupo. Ademais, como veremos em seguida, se a

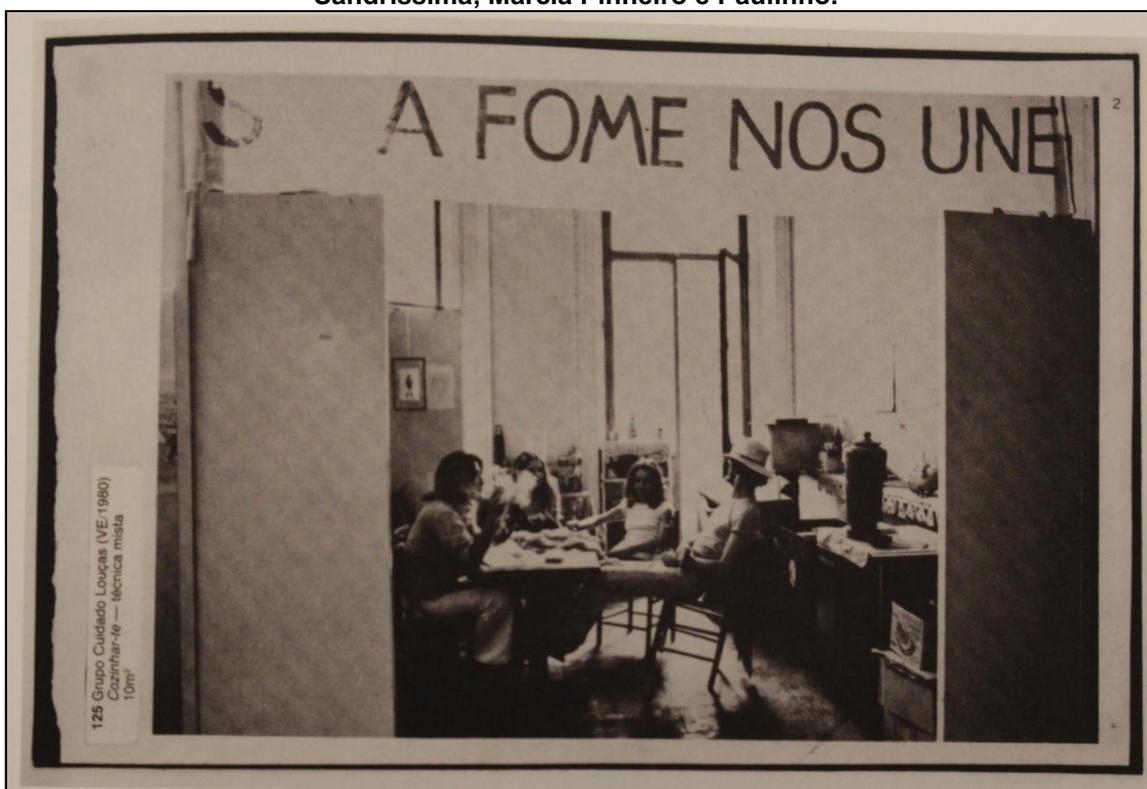
---

3 De acordo com a entrevista cedida pela autora Beatriz Lemos, a fotografia de registro de *Cozinhar-te*, que consta no catálogo e no site da artista, é proveniente do arquivo pessoal de Márcia X. Este material foi resgatado e documentado a pedidos do seu último marido, Ricardo Ventura. O intuito da catalogação foi a organização e elaboração de uma exposição de retrospectiva da artista.

proposta do grupo era produzir um conhecimento colaborativo, a revisitação de *Cozinhar-te* pela ótica coletiva potencializa e atualiza a obra, gerando novos debates a respeito do trabalho, trazendo novas questões sobre a sua concepção e inserção no circuito cultural daquele período.

## 2.1 COZINHAR-TE: UMA COZINHA NO MUSEU

**Figura 1: *Cozinhar-te* (1980) – Da esquerda para a direita as/os artistas San Alice, Sandríssima, Márcia Pinheiro e Paulinho.**



**Fonte: LEMOS, 2013, p. 319.**

**Arquivo documental de Márcia X – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.**

*Cozinhar-te* é um trabalho idealizado pelo coletivo carioca Grupo Cuidado Louças. Realizado no MAM-Rio em 1980, tinha como orientação a elaboração de uma cozinha no espaço do III Salão de Nacional de Artes Plásticas, onde foi premiado com o título Viagem ao País (LEMOS, 2013). De acordo com San Alice (2020), em texto cedido para esta pesquisa, a proposta do coletivo era:

instalar no salão nacional de artes plásticas uma cozinha cultural antropofágica afetiva nutritiva

uma cozinha contra a fome cultural artística real do brasil

contra as formas de arte passivas, como pinturas e esculturas, expostas nos salões e galerias como troféus de aquisição da burguesia

a arte culinária como a única forma de arte indispensável para o povo.

No que concerne a operação de deslocamento deste ambiente para o museu, Sandra Ramos comenta que foi uma tarefa desafiadora, pois envolvia a subversão dos conceitos tradicionais e convencionais da arte. Sandra Ramos (turno 06), acrescenta que “levar uma cozinha e a experiência de cozinhar, comer, se instalar e se reunir, vivenciar esta cozinha no salão do museu de artes plásticas, era revitalizador. Era essa fome que nos unia”. Sandra Ramos (turno 22) continua e reitera:

o trabalho era uma representação das nossas fomes, da possibilidade de poder falar delas, poder transgredir, poder subverter conceitos estabelecidos. Acho que falava, também, de uma liberdade de poder respirar, de levar uma cozinha e os afetos que nela transitavam para uma exposição no salão do museu de artes plásticas em meio a conceituadas obras de arte.

Ainda sobre a proposta, um texto que estava presente junto ao trabalho fornece algumas afirmativas sobre as ambições do coletivo. De acordo com Beatriz Lemos (2013, p. 30), este texto é caracterizado como uma legenda do trabalho e nela consta as seguintes informações:

*Cozinhar-te*, uma proposta de vivência/instalação de uma cozinha viva no espaço do Salão, onde se passava as tardes cozinhando e comendo – transferência da cozinha de nossa casa – espaço comunitário, afetivo, onde se preparava comidas – idéias – fomes.

/comer no sentido antropofágico/  
SÓ A FOME NOS UNE!!!!!!!!!!”

Abro um parêntese para comentar que uma análise com maior aprofundamento sobre o conteúdo dos fragmentos citados será elaborada nos capítulos posteriores. Por ora, cabe descrever o trabalho de forma panorâmica. Sendo assim, dando continuidade, pensando na descrição do espaço físico da

obra, convém observar que o trabalho possui pouco material de registro. Por meio das fotografias (Figuras 1 e 2) que mostram o ambiente e das falas de Alexandre Sá (2014) e Beatriz Lemos, foi possível compilar algumas informações iniciais sobre a materialidade de *Cozinhar-te* durante o período em exposição no Salão.

Tais informações foram complementadas por Sandra Ramos e San Alice que, nas entrevistas, falaram sobre o processo de montagem do trabalho e sobre o resultado final na sala expositiva. Segundo eles, a ideia era selecionar alguns objetos da cozinha dos integrantes do coletivo e, a partir deles, reproduzir o espaço de uma cozinha doméstica no museu. San Alice acrescenta que, como o museu apresentava um grande ambiente aberto, foi necessário construir algumas paredes com divisórias, para delimitar a cozinha. Nas palavras de San Alice (turno 21): “levamos tudo da nossa casa mesmo, principalmente da casa da Cândido Mendes, onde moravam a Márcia e a Martha. Dessa casa nós levamos a mesa e uma pia também”. Tudo que estava presente no espaço expositivo fazia parte do cotidiano dos integrantes do coletivo. San Alice (turno 21) continua e reitera: “foi a nossa casa que vai parar no Salão Nacional”.

Dito isso, faremos, nos próximos parágrafos, uma reconstrução espacial e imaginária de *Cozinhar-te*. Ela acontece por meio de uma “visita guiada” elaborada pela articulação entre os fragmentos da memória de San Alice, a visualização das fotografias de registro e a leitura dos relatos disponíveis<sup>4</sup>.

Neste sentido, começamos o trajeto nos deparando com divisórias *Eternit* que demarcam e delimitam o espaço da cozinha. Essas paredes são levantadas no espaço interno do Salão e formam um ângulo de 90 graus com duas entradas. Por não apresentarem portas, os vãos abertos são um convite para entrar no ambiente. Na parte superior destas paredes, encontra-se uma grande faixa branca de tecido, que contorna a cozinha. Nela, duas frases estão estampadas em vermelho: de um lado, “SÓ A FOME NOS UNE”, e do outro,

---

4 Atualmente, as principais fontes de registro e estudo sobre *Cozinhar-te* dizem respeito à trajetória de Márcia X. Sendo assim, podemos citar como fontes primárias o catálogo organizado por Beatriz Lemos (2013) – que abarca um conjunto de textos produzidos em diferentes datas e contextos, elaborados por críticos e amigos da artista –, a publicação do livro de Tales Frey (2012), a Dissertação da autora Luana Saturnino Tvardovskas (2008) e o site oficial da artista (2020).

“SÓ A UNIÃO MATA A FOME”. Nas paredes vemos uma silhueta de cruz e, ainda, alguns papéis colados próximo à porta – um deles é provavelmente a legenda comentada anteriormente a partir de Lemos.

Entrando no ambiente, vemos uma mesa quadrada (ou retangular), rodeada por algumas cadeiras que estão disponíveis para o uso das/dos artistas e para as/os visitantes. Devido à sua centralidade ou pelo espaço que ocupavam, noto como estes artefatos são elementos hierarquicamente importantes para o espaço. San Alice acrescenta que o espaço continha ainda um filtro de barro, uma tábua de cortar alimentos, talheres e objetos de cerâmica, como pratos e tigelas, produzidos por eles. Nas fotografias de registro, vemos ainda uma prateleira ao fundo, um pano de prato abaixo do filtro, calendários pendurados nas paredes e alguns bibelôs espalhados pela cozinha.

Além disso, por questões de segurança, o fogão a gás foi trocado por um elétrico, e a pia, assim como a torneira acima dela, por falta de encanamento, continham um repositório para a água. Por fim, nas paredes posteriores da sala, nota-se a presença de uma janela em grande formato, que aparentemente pode ser aberta para a circulação do ar e entrada de luz natural no ambiente.

Assim, contando com a criatividade e o imprevisto, mesmo com os empecilhos espaciais ou pelos impedimentos burocráticos referentes a segurança impostos pelo museu, a proposta do coletivo foi realizada com êxito, sendo ela “o encontro, ocupar o espaço de maneira homogênea, recebendo amigos, conversando sobre os mais diversos assuntos e desestruturando aquilo que a princípio poderia ser esperado de uma exposição” (SÁ, 2014, p. 6).

Neste sentido, para a grande surpresa dos visitantes, San Alice (turno 07) comenta que no dia de abertura e apresentação para a comissão julgadora, o coletivo serviu pato ao molho pardo para a degustação dos presentes. Nas palavras do entrevistado, o Paulinho, integrante do grupo, “foi a pessoa que cozinhou e que matou, degolou o pato, antropofagicamente”.

Em *Cozinhar-te*, além da possibilidade de interações básicas com os artefatos – como passar um café ou beber um copo de água fresca –, ainda era possível realizar algumas ações impensáveis nos dias atuais, como fumar no local. De maneira geral, o que percebo é uma sala pensada e diagramada

como convite para a permanência e ocupação do salão de arte. San Alice comenta que, durante os dias em exposição, muita gente passou por ali – amigos, irmãos, personalidades da cena do Rio de Janeiro. Segundo ele, havia um clima muito agradável e uma dinâmica muito orgânica, todos sempre dispostos a dialogar, cozinhando juntos, todos os tipos de comidas e para todos os gostos. Nas palavras de San Alice (turno 29):

Era o ato de estarmos juntos, cozinhando, comendo as coisas coletivamente, antropofagicamente e naturalmente... Era isso que era importante. Então podia ser um ovo frito, um ovo mexido, um arroz carreteiro, podia ser um mocotó, podia ser um pato ao molho pardo, enfim, o que surgisse.

Sandra Ramos (turno18) acrescenta que durante os dias em exposição, “todos gostavam da experiência de cozinhar, dos rituais, do preparo, de acompanhar o processo. Uns tinham mais magia que os outros para determinados pratos”. Ações como as descritas exemplificam a surpresa e o estranhamento que pode ter acometido o público visitante. De modo geral, o que percebo nesta ação é que as/os artistas configuraram o museu como um espaço experimental para si mesmas/os, assim como para as/os visitantes que interagiram com a obra – como se estivessem em uma cozinha doméstica. O público foi convidado a situações singelas, como é o caso de sentar-se em cadeiras, passar um café, descansar junto à mesa ou conversar com outros visitantes. Contudo, também vivenciaram outras situações, que podem não ser tão comuns a todos, como é o caso do degolamento de um animal vivo. A questão é que, juntas no mesmo ambiente, essas práticas – que integram diferentes cotidianos –, por meio de uma codificação dos discursos artísticos, possibilitam um espaço para o diálogo e trocas e, conseqüentemente, para o questionamento das naturalizações.

Alexandre Sá (2014, p. 6) acrescenta que acontecia, naquela performance/instalação, “já transformada em cozinha com todos os seus adereços e equipamentos necessários, a prática que se espera em uma cozinha: cozinhar”. Segundo o autor, indo além de um espaço puramente estético, a instalação causa um atravessamento entre as práticas artísticas e as do cotidiano doméstico, construindo assim questionamentos em ambas as

áreas. A esse respeito, cabe destacar que, como comenta San Alice (turno 27), o trabalho foi enviado dentro da categoria “proposta”. Segundo ele:

Nessa época, em 1980, não havia ainda essa palavra instalação. A coisa mais vanguarda que existia era a proposta. As pessoas tinham propostas. Essa coisa de performance e de instalação surgiram depois. Naturalmente, já era isso tudo. Já era uma instalação, já era uma performance. Mas como a gente chamava na época, era essa palavra, proposta.

Já para Sandra Ramos (turno 16), o trabalho dizia respeito a um processo de vivência no Salão Nacional. Pelas palavras da entrevistada:

Acho que a vivência e a performance podem conversar entre si no sentido de serem manifestações artísticas que podem acontecer em lugares não convencionais e, nestes, transitarem linguagens diversas. Mas creio que há uma diferença no fato de que na vivência se transcendia um tempo/espaço da exposição, e, também, no caso do “*Cozinhar-te*”, propôs-se levar para o museu o recorte de uma vivência mesmo, onde se transferia para o museu não só uma cozinha, mas as afetividades que circulavam no grupo, o cozinhar juntos, o “fazer arte” juntos, o preparar a comida juntos, e tudo o que emergia nestes encontros, os projetos, as fomes, os sonhos. Era uma cozinha viva.

A discussão em torno das categorias instalação ou performance serão retomadas nos próximos capítulos, mas cabe destacar nesse momento, como observa Bianca Andrade Tinoco (2009), que a performance no Brasil só é reconhecida por este termo a partir das décadas de 1960 e 1970<sup>5</sup>. Dessa forma, esse apontamento sugere ou justificaria a ausência deste conceito na associação pelo Grupo Cuidado Louças. Ao mesmo tempo, instiga notar a sua presença naquele circuito, assim como sua futura premiação em um Salão Nacional.

Atualmente, *Cozinhar-te* é compreendida na fronteira entre performance e instalação<sup>6</sup>, devido às suas especificidades e pela convenção em categorizar, advindo das organizações referentes às artes visuais. Neste sentido, cabe destacar que o termo “performance” não possui definição

5 Bianca Tinoco (2009) continua a discussão em torno de ações iniciais no circuito brasileiro. A autora comenta sobre ações artísticas que transitaram pela categoria performance, da qual encontramos um pioneirismo na década de 1920 e as experiências produzidas por Carvalho em 1931.

6 Beatriz Lemos se refere à obra como performance/instalação. Essa pré-definição da obra fará parte da descrição de *Cozinhar-te* no catálogo de Márcia X, assim como no site oficial da artista. Sendo assim, potencialmente poderão ser reproduzidas (e são) em outros textos, tendo esse material como referência.

unitária, como comenta Bianca Tinoco (2009, p. 19). Segundo ela, “reconhecidamente múltipla e interdisciplinar, a performance é tida pelo senso comum como indefinível por excelência”. Contudo, as particularidades e congruências da categoria podem estabelecer uma unidade para sua conceituação. Entre estes fatores, a autora aborda que, historicamente, a presença do corpo do artista é um ponto central para compreensão das obras nesta perspectiva. Sendo assim, “a performance expõe o corpo não apenas em suas capacidades físicas, mas também por seus aspectos sociais e individuais, em diálogo não só com o público, mas com o espaço ao seu redor e com outros elementos presentes” (TINOCO, 2009, p. 23).

É interessante destacar o caráter de experiência coletiva pelo qual as performances atuam. Afinal, “nessa celebração do instante presente como momento único de experiência da performance, o artista estabelece com o público uma relação próxima, de comunhão, testemunho e coautoria” (TINOCO, 2009, p. 24). Neste sentido, mesmo que uma ação performática aconteça durante vários dias, cada momento será diferente, estando o trabalho vulnerável à presença do público e aos seus imprevistos. A respeito disto, talvez a linguagem vinculada à experimentação seja um sintoma da improvisação, uma vez que neste espaço algo fora da proposta pode acontecer e ser incorporado à ação.

Neste sentido, segundo San Alice, além do público normal, a exposição contou com a presença e infiltração da polícia ditatorial. Nas palavras de San Alice (turno 25): “inclusive um PM fardado vinha participar quase diariamente. Diga-se de passagem, ele foi um chato. Mas mesmo assim a gente comeu ele na nossa cozinha antropofágica”.

O salão contabiliza um total de 1096 visitantes, sem contar as/os que não deixaram registro, as/os que foram mais de uma vez e as/os que tiveram contato com o trabalho de maneira não presencial. Desta forma, percebemos a diversidade de público que transitou pela exposição e o posicionamento do coletivo frente a essas diferentes presenças – nem sempre bem-vindas, mas recebidas atentamente. San Alice (turno 33) acrescenta que, naquele momento, “o importante era fazer com que o público normal, o público geral, se interessasse, sentasse lá e cozinhasse com a gente. Essa era a nossa proposta”.

Segundo Tales Frey (2012, p. 38), “se o intuito da reunião é a troca de fomes não só no sentido literal, mas também fome de ideias, “*Cozinhar-te*’ traz a conotação antropofágica da mesma forma que Oswald de Andrade (1890-1954) instaurou”. De acordo com o autor, o coletivo buscou uma forma particular de expressão “autônoma, apoiada no que há de brasileiro, parece ser o objetivo de Márcia X. com sua performance *Cozinhar-te*, que propõe uma reflexão, um pensar mais uma vez na figura do antropófago na arte sob uma ótica oswaldiana” (FREY, 2012, p. 39). Comentando sobre as influências do modernismo no Brasil, Frey (2012, p. 40) acrescenta que “talvez o que ela estivesse concebendo fosse justamente essa ideia de antropofagia na qual a arte do Brasil se apoiou sempre que necessitou de uma nova direção a apontar”.

Para Tales Frey (2012, p. 38), além do transbordamento entre performance e instalação, também podemos compreender o trabalho como uma vivência e experimentação. O autor ressalta o total funcionamento daquele ambiente inserido na sala do MAM-Rio e aponta que ali estava caracterizada “uma cozinha ‘viva’, onde Márcia se relaciona com quem quiser fazer parte integrante desse ambiente. Nessa cozinha, a artista passa tardes a cozinhar, a comer, a conversar e, com isso, a fazer um intercâmbio de ideias”. Ele acrescenta que “o espaço é uma espécie de ‘transferência da cozinha de nossa casa’ para a galeria de arte, para que, por meio da fome, haja a união” (FREY, 2012, p. 38).

Desta forma, sobre as relações com o público, é possível destacar o pioneirismo do coletivo, como nos orienta Alexandre Sá (Sá, 2014, p. 6) ao observar que “tudo isso se dá muito antes de uma conceituação clara daquilo que entendemos como estética relacional e das práticas de experimentação e vivência dentro do espaço expositivo que terminaram ganhando força nos anos 90 no cenário internacional”. O que notamos em *Cozinhar-te* é um trabalho que propõe a construção de um espaço para a socialização e criação, sejam elas de comidas, de ideias e/ou experiências para os indivíduos. De acordo com Paola Lins de Oliveira (p. 146), “*Cozinhar-te*’ retempera os laços entre arte e o cotidiano ao instalar uma ‘cozinha viva no espaço do salão’, como destaca Márcia X”.

Figura 2: “Grupo Cuidado Louças: cozinhando no Salão”, 1980. Vista do Trabalho.



Fonte: Revista Veja, 2020<sup>7</sup>.

É preciso frisar que Tales Frey e Paola Lins reiteram em seus comentários, de maneira equivocada, uma tendência em atribuir a experiência de *Cozinhar-te* apenas a Márcia X. Contudo, seus apontamentos são interessantes e necessários para pensar as trocas e interações que aconteceram naquele espaço.

Pelo acima exposto, noto como conceitos e valores são trazidos à tona na instalação/performance e como o coletivo materializou signos – ou seja, os artistas apropriaram-se das definições de cozinha e do imaginário brasileiro, que atribui este ambiente ao âmbito doméstico, e o trouxeram à tona na obra ao diagramar este ambiente dentro dos espaços expositivos. Luiz Camillo Osorio (2013) aponta que esta indecidibilidade entre o que seria ação cotidiana e o que seria gesto poético estava sendo potencializada. Sendo assim, o

<sup>7</sup> Disponível em <https://veja.abril.com.br/acervo/#!/edition/636?page=174&section=1&word=%22ferreira%20gullar%22> Acesso em 22 de julho, 2020.

estranhamento da configuração deste ambiente deslocado para uma sala expositiva sugere rever o espaço e, através dele, questionar o papel do museu, entender melhor qual seria a função da/do artista e da arte, principalmente em relação às instituições que regulam as práticas artísticas.

## 2.2 COZINHAR-TE: UMA COZINHA QUE NÃO CABE NO MUSEU

*Cozinhar-te*, enquanto uma performance/instalação, esteve em exposição no III Salão Nacional durante os dias 03 e 29 de novembro de 1980. A cargo da subcomissão de seleção e premiação<sup>8</sup>, como mencionado anteriormente, o trabalho foi o ganhador do prêmio Viagem ao País no mesmo ano. A esse respeito, San Alice (turno 39) comenta que a notícia foi muito bem recebida pelo coletivo e, nas palavras do entrevistado,

[e]ssa parte foi ótima, porque a gente vivia duro. Duro! Nós não sofremos com isso, mas é aquela coisa. O dinheiro foi muito bem gasto. Serviu para comprar carne, arroz e feijão. Compramos lenha pro forno de cerâmica. Compramos barro para fazer as peças em cerâmica. A gente fazia esmalte para alta temperatura, essa técnica da cerâmica e tudo isso custa caro. Então nós só vivíamos disso, não tínhamos outra fonte de renda. Nós fazíamos a vida com as nossas mãos.

Neste sentido, destacando o diálogo entre as práticas artísticas e as práticas do cotidiano, notamos como o processo de elaboração e de deslocamento de uma cozinha – cozinha essa proveniente do acervo pessoal das/os artistas – para dentro do espaço museológico acaba sendo revertido em matéria prima e retornando para o local inicial gerador de todo o processo, movimentando assim um circuito que se autoalimenta.

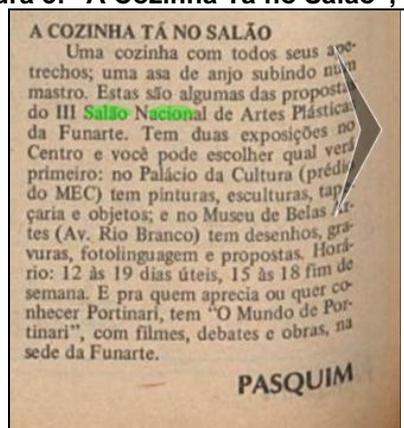
---

<sup>8</sup> A subcomissão do III Salão Nacional de Artes Plásticas – 1980, foi constituída por Ennio Marques Ferreira, Frederico Moraes, Ítalo Campoflorito, João Vicente Salgueiro (Presidente), Mário Schenberg e Olívio Tavares de Araújo. Além do Grupo Cuidado Louças, outros três trabalhos ganharam o prêmio Viagem ao País. São eles: a dupla Estela Bulgarelli e Klaus Herbet Pfeiffer, Gomes de Souza e João Grijó. Além dessa, foram concedidas ainda mais quatro premiações do título Viagem ao Exterior e uma da categoria Gustavo Capanema. Cabe destacar ainda que cinco artistas foram agraciados com a aquisição de seus trabalhos pelo Salão, entre eles a artista Anna Maria Maiolino (PAES; FERNANDES).

Cabe pontuar, neste momento, a atuação e a relevância dos salões de arte para este período, principalmente um da magnitude do Salão Nacional. De acordo com Ricardo Basbaum (turno 8), o polo de arte do Rio de Janeiro entre as décadas de 1970 e 1980 era o grande destaque do país. Segundo ele, “o circuito de arte que havia nesse momento era um circuito em que o Salão Nacional tinha um papel fundamental como um dos poucos lugares de projeção para os novos artistas”. Basbaum (turno 8) observa que “para o jovem artista dos anos 80, o que havia era o Salão Nacional. Não havia editais como hoje em dia. O que chamamos hoje de edital, era o que naquela época se chamava de salões”. Não é por menos que chamadas para a visita das exposições organizadas nos Salões saíam nos principais meios de comunicação, como é o caso do *Jornal Pasquim* (Figura 3), de cunho contracultural, e do *Jornal do Brasil* (Figura 4).

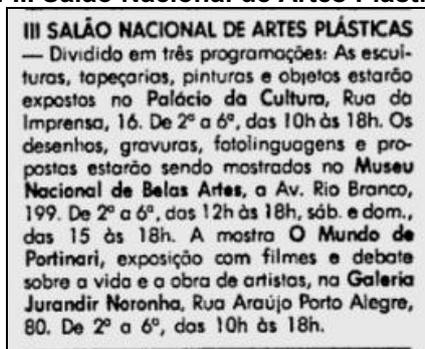
É interessante destacar como na chamada do *Jornal Pasquim* (Figura 3) percebemos que *Cozinhar-te* já gerava curiosidade e ganhava evidência na mídia. Contudo, é possível notar uma relutância e crítica ao trabalho, como na matéria (Figura 5) “Mais um Salão”, de Ferreira Gullar. O autor inicia o texto identificando a relevância do evento; no entanto, como já sugere seu subtítulo – “muitos prêmios oficiais e pouco talento” –, questiona a qualidade das produções. Gullar (1980) escreve que “o salão unificado, que marcaria o triunfo das novas tendências, dá a impressão contrária: com raras exceções, o que se vê ali está esclerosado ou ainda não chegou a nascer”. Após descrever a obra do Grupo Cuidado Louças, ele menospreza a sua colocação e premiação e acrescenta que “esse gesto de irreverência parece não ter chocado muito o júri do salão oficial, que distinguiu o trabalho com um prêmio de viagem pelo país”. Por outro lado, ao comunicar os ganhadores da categoria Viagem ao Exterior, Gullar o faz de forma positiva. O autor ressalta que o prêmio “foi dado com justiça ao gravador Manuel Messias, que concorreu com três gravuras”, acrescenta o nome dos outros ganhadores e qualifica mais uma vez, ao dizer que “os outros premiados nessa mesma categoria foram Sérgio Fingermann, Arlindo Dalbert e Benjamim, este com interessantes trabalhos em madeira rústica, metal enferrujado e pregos”. Este último, inclusive, ilustra a página junto a *Cozinhar-te*.

Figura 3: “A Cozinha Tá no Salão”, 1980.



Fonte: *Jornal Pasquim*, 2020<sup>9</sup>.

Figura 4: III Salão Nacional de Artes Plásticas, 1980.



Fonte: *Jornal do Brasil*, 2020<sup>10</sup>.

De modo geral, é preciso atentar às estratégias discursivas empregadas por Gullar durante a descrição e distinção das obras. O jornalista, além de atribuir valores qualitativos diferenciados, demonstra uma hierarquia entre a linguagem experimental e as outras técnicas mais tradicionais na disciplina da arte, como é o caso da gravura. Contudo, estando de acordo ou não com a deliberação, é a partir desta contradição e da publicação desta crítica, que hoje temos acesso a mais uma imagem do trabalho em exposição no salão.

9 Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=21966>> Acesso em 22 de julho, 2020.

10 Disponível em <<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC>> Acesso em 22 de julho, 2020.

Figura 5: “Mais um Salão”, 1980.

**Resistência TIGRE na drenagem subterrânea.**

Tubos Tigre de PVC rígido são resistentes e fáceis de instalar. Grande variedade de conexões. Mais vida útil para o sistema drenante.



**TIGRE**

TUBOS E CONEXÕES  
Caixa Postal 147 – Joinville – SC. IPRA

**Ajude a construir sua casa com esta coleção**



**OFERTA ESPECIAL**  
Cr\$ 2.000,00

- desenhos simples e fáceis de entender
- vários estilos e tamanhos para casas de praia, campo e cidade
- idéias de lareiras, churrasqueiras e piscinas
- sugestões para terrenos de várias medidas

Mais de 250 sugestões, mostrando uma perfeita antevista da casa pronta.  
**Coleção com 4 volumes encadernados em percaline com gravação a ouro.**

**A Edições "O LIVREIRO" Ltda.**  
Av. Lins de Vasconcelos, 72 - conj. 2 - Fone: 279-0452  
Cx. Postal 15033 - CEP 01538 - Cambuci - São Paulo

Desejo receber pelo Correio, em remessa registrada, a coleção "SUGESTÕES PARA CONSTRUIR CASAS" que pagarei da seguinte forma (assinale no  a sua preferência).

Pelo Reembolso Postal ao preço de Cr\$ 2.500,00.  
 Por cheque nominal, visado, ou vale postal que estou anexando no valor de Cr\$ 2.000,00, ganhando o desconto de Cr\$ 500,00, e maior rapidez na remessa postal de meu pedido.

Nome .....  
Rua ..... Nº .....  
CEP ..... Cidade ..... Estado .....  
V. E. 678

cidade de São Paulo, siga seu pedido por telefone.



Um prêmio merecido: relevos em madeira, com cores severas, de Benjamin

**Mais um salão** salão oficial, que distinguiu o trabalho com um prêmio de viagem pelo país.

*Muitos prêmios oficiais e pouco talento*

O 3.º Salão Nacional de Artes Plásticas (Rio de Janeiro, inaugurado na semana passada) serve ao menos para mostrar que não é preciso pintar tachos reluzentes para fazer arte acadêmica. A unificação dos antigos salões (o de Belas-Artes e o de Arte Moderna) foi a decretação oficial da morte da velha arte acadêmica dos Oswaldo Teixeira. Morta há muito, essa arte levou quase meio século para ser enterrada. No entanto, o salão unificado, que marcaria o triunfo das novas tendências, dá a impressão contrária: com raras exceções, o que se vê ali está esclerosado ou ainda não chegou a nascer.

Há de tudo neste 3.º Salão. De quadros de cavalete a experiências em fotolinguagem e obras ambientais e conceituais. Há até mesmo uma cozinha que o grupo Cuidado Louças quebrou lanças para montar numa das salas do austero Museu Nacional de Belas-Artes. A intenção é preparar comida ali mesmo no âmbito da exposição, servir aos visitantes (que felizmente são poucos) e, com isso, apresentar "o processo de cozinhar como ato de criação coletiva e democrática". Mas esse gesto de irreverência parece não ter chocado muito o júri do

**VIAGENS AOS VENCEDORES** — Um dos prêmios de viagem ao exterior foi dado com justiça ao gravador Manuel Messias, que concorreu com três gravuras da série "Crucificação". Os outros premiados nessa mesma categoria foram Sérgio Fingermann, Arlindo Daibert e Benjamin, este com interessantes trabalhos em madeira rústica, metal enferrujado e pregos.

Com a série "Sombras e Reflexões", o pintor Gomes de Sousa, que segue os passos de Rubem Gerchman, obteve um prêmio de viagem pelo país. O outro desses prêmios foi dado a João Grijó por suas apenas curiosas experiências de destruição e reconstrução do quadro de cavalete. Os escultores, mercadamente, não receberam qualquer prêmio.

FERREIRA GULLAR



Grupo Cuidado Louças: cozinhando no Salão

174 VEJA, 12 DE NOVEMBRO, 1980

Fonte: Revista Veja, 2020<sup>11</sup>.

Aqui retomo à discussão sobre os dias de exposição. Foi informado para o coletivo que, logo após o encerramento do salão, os trabalhos ganhadores iriam compor uma exposição itinerante nas principais capitais do Brasil. Contudo, segundo San Alice, a organização havia comunicado a

11 Disponível em <<https://veja.abril.com.br/acervo/#/edition/636?page=174&section=1&word=%22ferreira%20gullar%22>> Acesso em 22 de julho, 2020.

impossibilidade de levar uma cozinha e seus integrantes, alegando problemas técnicos enfrentados nesse processo. Então, como alternativa da organização, foi sugerido a elaboração de uma fotografia para representar a obra. Após relutância do coletivo – que inclusive interpretou a proibição como arbitrária –, acabaram produzindo um painel (Figura 6) de aproximadamente 1,5 x 3,0 metros para tal fim.

Apesar da dificuldade em visualizar este trabalho, compreendo o painel como uma colagem de grande porte. Percebo que sua composição foi elaborada a partir do apanhado de diferentes fotografias. A palavra FOME ganha evidência, seguida da frase “BRASIL VAI COMER O CHUCRUTE DO GRINGO”. A esse respeito, Sandra Ramos (turno 20) observa e acrescenta que “esse painel continha fotos que a gente fez durante a exposição. Fizemos muitas fotos. Tinha fotos do preparo do pato, também, e do percurso da exposição. Mas tinha mais produções, também”.

No entanto, posteriormente, depois de toda a situação impositiva e desagradável advinda da organização do salão, o material não compôs a exposição itinerante. De acordo com San Alice (turno 27):

No final, eles não levaram o nosso, levaram um outro painel que eles mesmos fizeram. Quando nós achamos o painel que a gente fez guardado nos arcabouços do museu, nós levamos para a Cinêlandia e ficamos expondo esse trabalho. Ficamos gritando e falando com o povo. Foi quando fomos agredidos pela polícia.

San Alice acrescenta que, no caminho de volta para casa, ele e seus amigos foram surpreendidos por um camburão da ditadura (DOI-CODI<sup>12</sup>). Do carro, saíram em torno de 6 policiais que os abordaram em uma rua mais afastada e, violentamente, os repreenderam. Nas palavras de San Alice (turno 47):

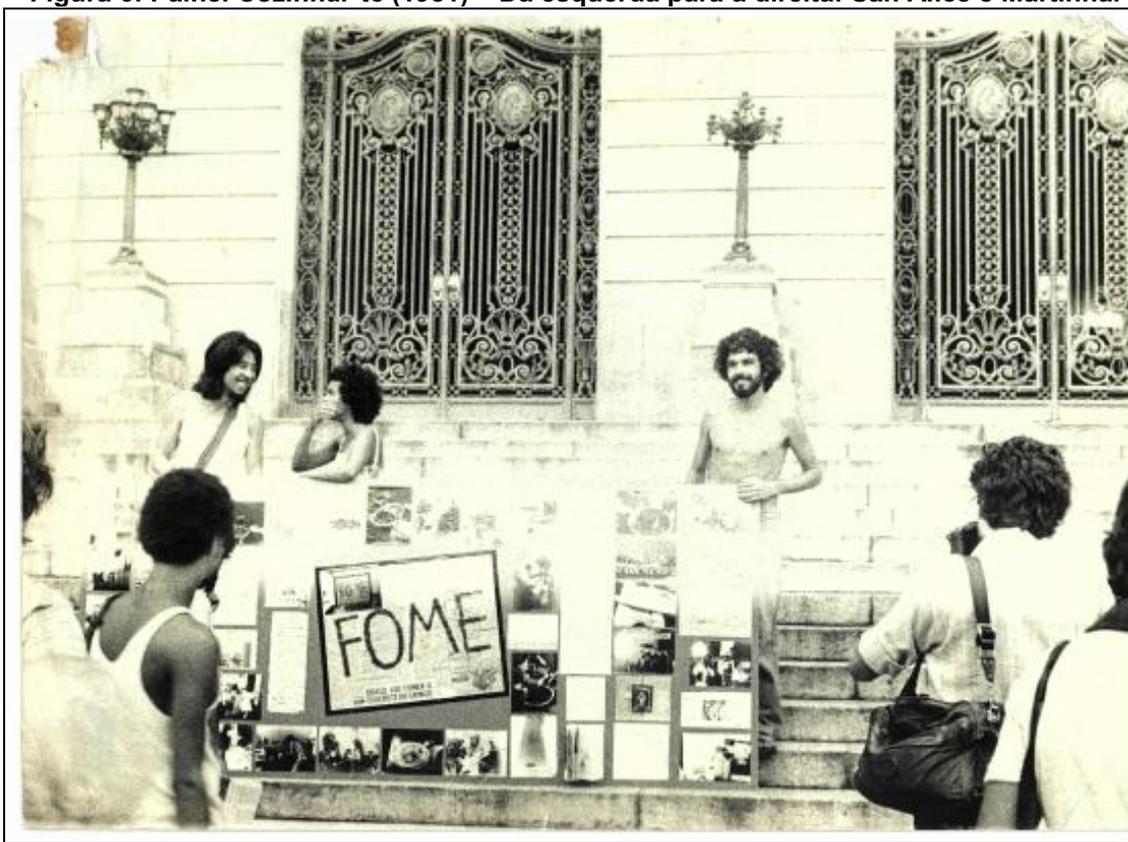
Eles quebraram o painel na nossa frente, eles tomaram o painel e colocaram dentro do camburão. Quer dizer, prenderam ele, né. Não nos prenderam, mas prenderam a proposta. Inclusive, um deles me deu uma coronhada na cabeça.

---

12 DOI-CODI Destacamento de Operações de Informações (DOI) e Centro de Operações de Defesa Interna (CODI). “Foram instalados nas principais capitais do país e foi o local por onde passaram milhares de presos e onde ocorreu a maioria dos casos de execuções e desaparecimentos forçados de opositores ao regime” (ARQUIVO NACIONAL, 2020)

Os relatos do entrevistado ressaltam as dificuldades de categorias experimentais e não convencionais no circuito artístico daquele tempo, assim como a ameaça à vida e à expressão popular durante a ditadura militar. Por esse motivo e devido à importância dessas pautas, estes assuntos serão retomados com maior atenção no capítulo 3 desta dissertação.

**Figura 6: Painel *Cozinhar-te* (1981) – Da esquerda para a direita: San Alice e Martinha.**



**Fonte: Arquivo documental de San Alice.**

Ainda sobre a ação-protesto, segundo o entrevistado, a intenção naquele momento era demonstrar, junto ao povo, na rua, a frustração daquela notícia com teor de boicote. Cabe destacar que é por meio de relatos como estes que notamos como a legitimação do espaço museológico se faz importante e, sobretudo, hierarquizante durante a construção de discursos vinculados às narrativas de artistas ou em torno da historiografia na produção de arte local. Afinal, o que configura um painel e uma vivência como um trabalho de arte? Como acontece a produção de um discurso de legitimação de uma ação, a sua presença em grandes museus ou as intenções interrogativas dos envolvidos?

A esse respeito, convém dizer que, após a brutalidade policial, o coletivo escreveu uma carta, que nas palavras de San Alice (2020) era uma “carta-protesto-denúncia”, aos principais jornais da época<sup>13</sup>. Em resposta, o *Jornal Pasquim* (Figura 7) publicou uma nota de apoio aos artistas. Após descrever todo o ocorrido, no final da página o texto provoca ao dizer: “Ei DOI-CODI, devagar com o Louça. Porque é tão fácil quebrar um painel escrito “fome”, né? Agora, tentar resolver o problema da FOME mesmo... e acho que não será dando porrada em obras de arte”.

Figura 7: “Exposição de Arte no DOI-CODI”, 1981.



Fonte: *Revista Pasquim*, 2020<sup>14</sup>.

Provavelmente devidos às dificuldades impostas pela censura da ditadura, pouco se falou sobre o ocorrido. No entanto, ainda hoje, mesmo em revisitações críticas vinculadas a Márcia X, o acontecimento não é

13 Segundo San Alice, foram publicadas duas respostas de apoio e denúncia ao ocorrido. Uma delas, do *Jornal Pasquim*, pode ser encontrada no corpo desta dissertação. A segunda foi escrita por Ferreira Gullar na Revista *Veja*, que, infelizmente, não foi encontrada.

14 Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=23151>> Acesso em 22 de julho, 2020.

mencionado. Neste sentido, é propício questionar, a partir desta insuficiência e ausência, por que a ação protesto do coletivo não está vinculada às descrições de *Cozinhar-te* publicadas até o momento atual? Por que o material crítico, em torno de *Cozinhar-te*, normatiza, hierarquiza e tende a atribuir a autoria do trabalho apenas à artista Márcia X? Deveria o museu, enquanto o espaço que abrigou o Salão Nacional, se responsabilizar por retomar o acontecimento e recolocá-lo?

Nestes termos, uma das contribuições importantes desta dissertação diz respeito à inserção da ação/protesto do Grupo Cuidado Louças como parte e desdobramento de *Cozinhar-te*. Acredito que a partir deste momento, é preciso situar, descrever e entender *Cozinhar-te* em dois momentos de atuação/exposição. O primeiro (1980), enquanto uma performance/instalação no Salão Nacional, e o segundo (1981), enquanto uma performance/protesto na Cinêlandia. Desta forma, ambos devem ser compreendidos como tendo um objetivo geral e uma proposta em comum: o protesto de um sistema vigente e intransigente. Contudo, devem ser diferenciados, tendo como referência os locais que os abrigaram e os seus objetivos específicos. Logo, a investigação desta dissertação procura evidenciar tais objetivos gerais e específicos.

### 2.3 GRUPO CUIDADO LOUCAS – CUIDADO LOUÇAS

Grupo Cuidado Louças é um coletivo de artistas assim designado a fim de formalizar sua passagem pelo III Salão Nacional de Artes Plásticas em 1980. O coletivo foi composto por cinco integrantes: Márcia Pinheiro (Márcia X), Martha Moraes Braga (Martinha), Paulo Roberto Mesqueu (Pauli ou Paulinho), Sandra Maria da Silva Ramos (Sandríssima ou Sandrinha) e Yoichi Hashimoto (San Alice). De acordo com San Alice (turno 11), a designação do grupo vem de um trocadilho usado entre eles. Lembrando com nostalgia daquele tempo, diz: “a gente gostava do Cuidado Louças, tirava o cedilha e ficava Cuidado Loucas”.

É condizente situar e comentar que o grupo – antes e depois da participação no Salão Nacional – teve uma ampla atuação no Rio de Janeiro,

estado onde os integrantes montaram um atelier coletivo em que trabalhavam. De acordo com San Alice, o coletivo – enquanto uma união de artistas – inicia sua trajetória na década de 1970, em um atelier localizado em uma comunidade na Barão de Petrópolis – uma rua entre o Catumbi e Santa Tereza. Segundo o entrevistado, enquanto ele, a Sandríssima e o Paulinho moravam neste local, a Márcia e a Martha moravam na Glória, um bairro do Rio de Janeiro – local onde todos ficavam quando desciam para a capital. Contudo, mesmo afastadas geograficamente, San Alice reitera que o atelier era o principal ponto de encontro e que, em alguns momentos, elas também chegaram a morar naquele mesmo espaço.

Segundo Sandra Ramos (turno 4), além de um espaço físico, eles compartilhavam a vida. Em suas palavras:

Éramos muito amigos, alguns de nós se conhecia desde a adolescência, tínhamos uma vida comunitária, construída por laços afetivos, laços de sonhos, de projetos e de trabalho. Fazíamos planos juntos, resolvíamos o cotidiano do grupo e trabalhávamos, nos divertíamos, desfrutando a possibilidade de ter as rédeas de nossos próprios caminhos. Dividíamos as tarefas domésticas e do trabalho, após discussões, observações, abstrações. Tínhamos carinho, respeito e companheirismo uns com os outros. As divergências que havia eram aquelas que surgem quando pessoas com suas singularidades compartilham um mesmo espaço de convivência e de trabalho.

Entre as muitas práticas artísticas exercidas no local – que se configurava ora como casa, ora como ambiente de trabalho –, San ressalta que a cerâmica de alta temperatura era uma das principais atividades do coletivo no atelier. A respeito da conformação cultural, social e política desta região, San Alice (turno 11) comenta que o coletivo “foi pré-formado nessa comunidade do Barão, onde moravam muitas pessoas da contracultura da época e da vanguarda artística da época”.

Apesar da centralidade dos artistas citados acima como um coletivo, San Alice afirma que preferiam se identificar como uma comunidade. Comunidade, enquanto um grupo formado por inúmeros participantes, provenientes da comunidade em que se situava ou que transitavam pelo atelier. De acordo com o entrevistado – que em alguns momentos define o espaço como uma usina de artes –, entre os integrantes itinerantes da

comunidade, ressalta-se a presença do artista Carlos Eduardo Barreto e de sua companheira.

Sandra Ramos acrescenta que o coletivo era muito dinâmico, em todos os sentidos. Segundo a entrevistada, eles estavam “sempre produzindo alguma coisa, inventando conceitos e possibilidades, ousando, se descolando do já estabelecido”. Contudo, longe de se limitarem ao espaço do atelier, San Alice esclarece (turno 13) que o coletivo era muito ativo na comunidade, mas também atuava fora dela. Em suas palavras:

Nós sempre estávamos armando alguma coisa. Inventávamos alguma coisa e aí descíamos para a Cinelândia, que era a praça central do Rio de Janeiro. A gente aprontava, nós reclamávamos, nós inventamos revistas de poemas coletivos e saíamos vendendo. Sim, antigamente, nós achávamos que iríamos mudar o mundo.

Dessa forma, caracterizo o Grupo Cuidado Louças como uma das facetas de uma comunidade de artistas. Sua materialização formal enquanto coletivo se configura como uma estratégia e uma negociação necessária para inserção no circuito de arte daquela época. Longe de se limitarem a essa assinatura, a produção da comunidade mostra-se uma atuação complexa e extensa na cena de arte alternativa do Rio de Janeiro.

## 2.4 DE GRÃO EM GRÃO A GALINHA ENCHE O PAPO: GRUPO CUIDADO LOUÇAS, UM POR UM

Durante a formação ou apresentação de um coletivo de artistas, é comum compreender tal união tendo em vista os elementos, filosofias, ideologias ou pensamentos de convergência entre seus integrantes. Contudo, focalizo o encontro do Grupo Cuidado Louças, que foi constituído essencialmente por cinco pessoas. Neste sentido, é possível supor que cada um deles tenha também as suas próprias motivações e pontos de vistas pessoais. Logo, cabe destacar neste momento a atuação de cada integrante do coletivo, criando um espaço de protagonismo individual e buscando evidenciar os elos de conexão ou divergência entre eles e elas.

San Alice, ou Yoichi Hashimoto (nome de batismo), foi o responsável por fornecer a maior parte das informações para esta apresentação dos integrantes do Grupo Cuidado Louças. San Alice é carioca, nasceu em 1954 e tem ascendência japonesa, característica que irá influenciar sua produção e pesquisa em cerâmica. Pelo viés artístico, o entrevistado se entende como poeta e ceramista, principalmente na vertente da técnica de alta temperatura. No Brasil, San trabalhou ativamente no atelier da comunidade do Barão e, na década de 1970, o artista aprofundou seus conhecimentos em cerâmica em escolas do Japão.

San Alice comenta que sua estadia no Japão foi um marco para sua trajetória em arte. De acordo com o entrevistado, neste momento é que foi apresentado ao Movimento Mingei. Segundo ele, esse movimento, que também é conhecido nos Estados Unidos como Arts & Crafts Movement, valorizava um segmento da arte atrelado às práticas artesanais. San Alice afirma (turno 05) que “neste movimento tinham artistas e artesões incríveis e eles falavam, assim, uma coisa muito interessante: ‘nunca se deteriore, nunca se rebaixe ao ponto de se tornar um artista’”.

Com relação a isso, ao associar-se com o Movimento Mingei, o entrevistado demonstra sua motivação e engajamento com um discurso de arte mais acessível para as pessoas. San Alice (turno 5) acrescenta que “é através da arte que você se liberta e isso era uma coisa muito importante para nós, principalmente porque nós vivíamos dentro da ditadura. Com isso, era através da arte que nós podíamos ser pessoas livres”. O artista, como veremos nos capítulos seguintes, está alinhado ao binômio arte/vida – um conceito muito presente entre as décadas de 1960 e 1980 –, um momento da arte voltado aos diálogos, tensionamentos e potências do discurso da arte atrelado à experiência de vida dos indivíduos.

Após o fechamento de *Cozinhar-te*, San Alice comenta que continuou, por algum tempo, se dedicando à cerâmica, mas seguiu seu caminho e migrou para o teatro. Nesta fase, integrou o grupo carioca Tá na Rua (Figura 8), onde permaneceu cerca de dez anos. Algum tempo depois, em meados da década de 1980, mudou-se para o Japão, onde reside atualmente.

**Figura 8: San Alice e a companhia de teatro Tá na Rua.**



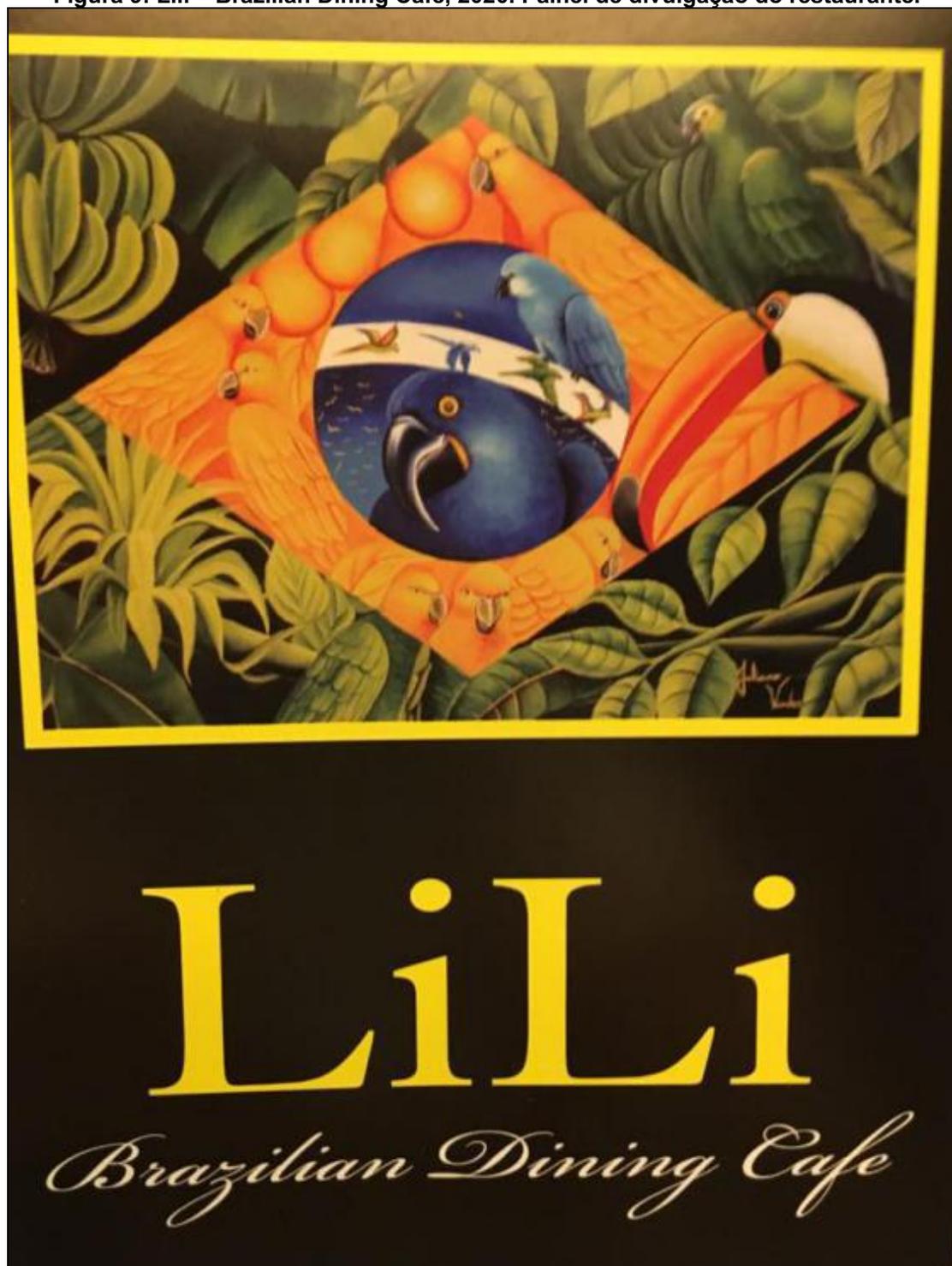
**Fonte: Arquivo documental de San Alice.**

Segundo San Alice (turno 45), hoje ele se dedica à escrita e administração de um restaurante em Okinawa (Figura 9). A cozinha do Lili – Brazilian Dining Cafe tem como foco pratos e refeições de origem brasileira. Em suas palavras,

Eu escrevo regularmente para uma revista da comunidade brasileira aqui no Japão, a *Vitrine*. Eu era editor-chefe de um jornal da comunidade brasileira, na década de 90. Eu fui diretor de TV, eu fazia dramaturgias para a TV brasileira, da comunidade brasileira no Japão. Em uma época que tinha em torno de trezentos mil brasileiros, porque hoje não tem tanto assim. Fiz uma novela no Brasil, para a comunidade brasileira, aqui do Japão.

Segundo o entrevistado, apesar de tomar rumos tão imprevisíveis, ele seguiu com um sonho que dividia com o seu amigo Paulinho – integrante do coletivo – de passar seus últimos dias como dono de um botequim.

Figura 9: Lili – Brazilian Dining Cafe, 2020. Painel de divulgação do restaurante.



Fonte: Arquivo documental de San Alice.

Sandríssima, Sandrinha ou Sandra Ramos. A artista e poeta parece ter mais familiaridade com as palavras. Não foi por acaso que optou por uma entrevista escrita e uma frase de Manoel de Barros para descrever a sua aproximação com a arte: “a poesia está guardada nas palavras”, ressaltou ela.

Apesar de não ter formação acadêmica em artes, seu envolvimento com a cerâmica, ainda no atelier do Barão, demonstra sua dedicação e sensibilidade com o fazer artístico. Nas palavras de Sandra (turno 2):

Conheci a cerâmica através do San, e me encantei com o processo do barro em estado cru até virar pedra, com o esmalte que mudava suas nuances de cores, as noites em claro alimentando o fogo, a abertura do forno depois do cansaço, e o encontro com as peças brilhando nas prateleiras, lindas, fascinantes depois do parto da fornada.

Para além do estudo das técnicas, a poética da artista se alinha a uma ressignificação do cotidiano. Vemos novamente a arte e a vida como uma potência discursiva (turno 2):

Eu diria que a minha relação com a arte está no meu olhar e na minha relação com a vida. Quando contemplo, penso, sonho, me indigno, me revolto, quando crio, quando me invento. Tenho uma relação afetiva com as palavras e no modo como percebo o que me toma. Sou tomada pelas coisas, me apaixono e me entrego. O que me seduz é aquilo que está nas entrelinhas, os não ditos, naquilo que é deixado de lado pela sociedade e pelas convenções. Aquilo que faz o meu coração acelerar e acende alguma chama de vida em algum lugar de mim. Acho que isso desde sempre.

Atuando como psicóloga e psicanalista no Rio de Janeiro, Sandra Ramos (turno 2) comenta: “segui pelo caminho lançando mão de algumas linguagens no meu fazer com crianças e adolescentes, onde pudessem expressar seus desejos, suas angústias, suas dores, suas revoltas, suas alegrias”. Se antes a vida e o cotidiano eram inspirações da prática artística, atualmente esse diálogo toma um outro sentido, sendo a arte uma linguagem e um exercício para alimentar a vida. Não que estes trajetos sejam independentes um do outro; no entanto, nos dias de hoje, eles acontecem seguindo um fluxo diferente. Ao pedir uma imagem que a representasse nos anos de *Cozinhar-te*, ela me enviou um desenho feito por sua amiga e irmã de San Alice, Fumi (Figura 10).

**Figura 10: Sandra Ramos desenhada pelo olhar de Fumi.**



**Fonte: Arquivo documental de Sandra Ramos.**

Outra artista de destaque no coletivo foi Márcia Pinheiro, uma das poucas integrantes que seguiu pela trajetória em artes visuais. Márcia Pinheiro de Oliveira, Márcia Pinheiro, Márcia X Pinheiro. Todas elas são Márcia X, último nome adotado por ela e pelo qual preferia ser identificada. Carioca, a

artista nasceu em 1959 e faleceu em 2005, aos 45 anos. Beatriz Lemos<sup>15</sup> (2013) comenta que a primeira grande exposição de Márcia X<sup>16</sup> foi exatamente *Cozinhar-te*, mas após a performance/instalação, a artista construiu uma longa e sólida trajetória. O Paço Imperial exibiu uma retrospectiva significativa do seu trabalho, sob a curadoria de Cláudia Saldanha, em novembro do ano de seu falecimento.

Percebemos nos registros da artista ou em apontamentos de amigos e críticos que Márcia X foi multidisciplinar e, com o seu corpo em constante movimento, mostrava-se cuidadosa em suas produções, sagaz em suas falas e marcante em todas as suas aparições. Como observa Ana Teresa Jardim (2013, p. 487):

Márcia X era a coisa mais interessante que tinha acontecido e estava acontecendo nas artes plásticas brasileiras. Em primeiro lugar, a estranheza encantadora da figura pequena, mas não frágil, os cabelos compridos, os óculos, as roupas “civis” que ainda assim evocavam uma espécie de “persona” performática. Inteligente e simpática, Márcia era irreverente sem ser agressiva, bem-humorada, e jamais solene.

Após se desvincular do coletivo, Márcia X passou a pesquisar e trabalhar em sua casa no Catete, no Rio de Janeiro (Figura 11). Assim como o X em seu sobrenome, as barreiras entre atelier, trabalho, vida privada e persona pública eventualmente se misturavam e se atravessavam. Estes apontamentos em torno da vida pessoal de Márcia são configurados em performances e em objetos que saem deste ambiente particular e são expostos em grandes museus ou lugares alternativos de exibição. Para Antônio Sergio Bessa<sup>17</sup> (2013, p. 505), “Márcia X deixa claro de saída que o que estamos vendo diante de nós é uma manifestação de um indivíduo: ela mesma”.

De acordo com Bessa, “a autora não se esconde, ou desaparece, por trás de uma cortina de fumaça (mistificação) ou de uma estruturação estética (desmistificação); pelo contrário, a questão da autoria é assumida como parte

15 Beatriz Lemos é pesquisadora e curadora autônoma. Tem como área de interesse o estudo de políticas dos sistemas de arte e seus desdobramentos em redes. Elaborou o “Catálogo Márcia X.” em 2013, um dos materiais mais completos sobre a artista disponível atualmente.

16 Como curiosidade, na relação de participantes do III Salão Nacional, o nome de Márcia consta registrado de forma errada. No documento, o nome da artista é apresentado como Mareia Pinheiro de Oliveira (PAES; FERNANDES, p. 24).

17 Antônio Sergio Bessa é diretor do Curatorial and Education Programs do The Bronx Museum of the Arts (LEMOS, 2013).

integral do trabalho” (BESSA, 2013, p. 507). O autor acrescenta que “se nos identificamos com aspectos ou até mesmo com o todo do trabalho, esta identificação cresce aos poucos, após o trabalho ter nos desarmado de nossas próprias inibições”. Nestes termos, estas produções estariam vinculadas à sensibilidade, ao afeto e às articulações entre a arte e a vida. Evidenciando, conseqüentemente, que estes conceitos e valores não vivem em extremos opostos e que podem coabitar territórios discursivos.

**Figura 11: Márcia X em sua casa/ateliê – Arquivo da artista (1988)**



**Fonte: LEMOS, 2013, p. 542.**

Acionar o afeto, o cotidiano ou a banalidade não deve ser compreendido como um marcador de não credibilidade para compreender o trabalho destas/destes artistas. Afinal, como complementa Bessa (2013, p. 507), “com iguais doses de charme e tenacidade, Márcia X construiu para si mesma um nicho raro no panorama das artes plásticas, que lhe proporciona uma voz política vinculada ao seu fazer artístico”.

A este olhar, Ana Teresa Jardim (2013, p. 488) complementa que a poética de Márcia X carrega um caráter filosófico. Ou seja, em sua produção havia a potência “de conter ideias originais, complexas e amplas que podem

dialogar com outras formas de arte e pensamento”. Dito em outras palavras, ao embaralhar o cotidiano com a prática artística, “Márcia X nos convida aos espaços da arte para sentirmo-nos viver” (CAMPOS, 2013, p. 146)<sup>18</sup>.

A potência da produção de Márcia X está relacionada a uma vertente do pensamento e da prática de San Alice e Sandra Ramos. Todos buscavam construir rupturas do modo burguês e tradicional de se pensar arte no Rio de Janeiro. Estavam atentos à situação política e às demandas de seus circuitos, sejam eles artísticos ou do âmbito social. Interessados em engajar o humor ou o cotidiano, acionando estas referências como ferramentas e como estratégia crítica, a poética das/os artistas é um sintoma de uma crise e nasce de traumas políticos, feridas estas que também são essencialmente a cura pessoal e emergencial para um coletivo.

Neste sentido, San Alice acrescenta que a artista que encontramos em *Cozinhar-te* “é uma pré-Márcia X, quer dizer, ela era Márcia Pinheiro ainda”. No mesmo caminho, em seu texto *Tornar Visível*, Márcia X sugeriu pistas para entender seu íntimo artístico e comportamental:

Tornar visível  
Tornar invencível  
Expo 92 – Instalação revolucionária  
Instalação vendida  
Instalação pronta pra outras  
Que abra o caminho para novas conexões no mundo cultural do mundo,  
onde eu possa fazer meu trabalho rodar o mundo, ser querida, manter o humor e a visão crítica,  
ter prazer, dar prazer, ter coragem, ser coragem, ser desprendida do ego, ser um fato artístico,  
agir com precisão de uma bomba teleguiada para aniquilar esta confusão meleca de sofrimento,  
anunciar a opção, o caminho a ser tomado, a direção, o ponto alvo, o X da questão<sup>19</sup> (X, 1992 apud LEMOS, 2013, p.22).

A esse respeito, Alexandre Sá (2014, p. 6) comenta que:

[é] curioso notar como o tremor das ingênuas certezas estéticas que estão presentes nesse trabalho terminam por acompanhar a artista ao longo de sua trajetória e ganhar forças nas obras subsequentes. Se aqui a ideia de deslocamento de elementos referenciais se coloca de

18 Campos faz referência à citação de Giorgio Agambem em *O que é o contemporâneo*, quando o autor questiona a equivalência “sentir-se existir e sentir-se viver” (CAMPOS, 2013, p. 146).

19 Texto da artista Márcia X para a exposição *Extratativismo Urbano* (Eco 92), Escola de Artes Visuais – Parque Lage, 1992.

maneira mais brutal e explícita, quase arquitetônica, é talvez nesse jogo de deslizamento entre significante e significado, ou melhor, nessa ação pontual que desencadeia o jogo da abertura simbólica instauradora de insegurança na constituição normativa dos códigos cotidianos que podemos perceber uma área de investigação extremamente relevante ao longo da década de 1980. É esse exercício alegórico de reprocessamento e fratura dos signos rotineiros de um determinado sistema que também estará presente em outras performances (SÁ, 2014, p. 6).

Em relação aos demais integrantes, há pouco registro sobre os mesmos. San Alice comenta que Paulinho, que também era poeta, seguiu o caminho que tanto procurava e hoje é biólogo, e Martinha, que foi artista gráfica e desenhista, faleceu ainda muito jovem. Pela imagem enviada por San Alice (Figura 12) podemos visualizar alguns dos integrantes juntos, em cores e uma nova componente, Alice, filha de San e Sandra.

**Figura 12: Integrantes do Grupo Cuidado Louças - Da esquerda para a direita: San Alice, Martha Moraes, Sandra Ramos e Alice.**



**Fonte: Arquivo documental de San Alice**

*Cozinhar-te* nasceu em coletivo e por um processo colaborativo. No entanto, atualmente, as narrativas sobre a obra quase sempre se iniciam com o envolvimento de Márcia X e a descrição da produção. Mesmos que estas revisitações e citações ainda sejam insuficientes para fazer jus ao protagonismo do coletivo, são estes textos os responsáveis por colocar o trabalho em evidência. Em vista disso, nesse momento, talvez seja interessante olhar novamente para aquela primeira fotografia (Figura 1). A imagem cheia de sombras e contornos, apresentada no começo desse texto. Agora, mesmo que ainda envolta em suposições, ela pode ser vista com mais detalhes e com mais personalidade. É possível remontar mentalmente aquele espaço, adicionando objetos, sabores, cheiros e vozes.

Segundo San Alice (turno 25), naquele período, se o grupo tinha uma qualidade, “era a nossa naturalidade eterna. Nós estávamos que nem a música do *Divino Maravilhoso*: ‘não temos tempo para temer a morte’. Nós estávamos ali”. Logo, também é possível olhar novamente para a fotografia e dar nome às respectivas silhuetas e nela vemos, da esquerda para direita, San Alice fumando um cigarro, Sandríssima, Marcia X e Paulinho (Figura 13). Provavelmente, estavam ali debruçados sobre a próxima receita culinária/artística ou elaborando um plano para mudar o mundo.

**Figura 13: *Cozinhar-te* (1980) – Da esquerda para a direita: San Alice, Sandríssima, Márcia Pinheiro e Paulinho.**



**Fonte: LEMOS, 2013, p. 319.**

**Arquivo documental de Márcia X – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.**

### 3 ARTES VISUAIS COMO TECNOLOGIA DE GÊNERO

Ao preparar uma refeição, transitar ou ocupar os ambientes, também refletimos e produzimos uma série de noções que influenciam subjetividades, comportamentos sociais e processos culturais. Contudo, devemos levar em consideração que as experiências são vivenciadas e reproduzidas de maneiras diferenciadas. Neste caminho, utilizo o espaço da cozinha no contexto museológico como alegoria nesta pesquisa, visto que é possível inferir que os ambientes – estejam eles na esfera pública ou privada –, os artefatos e as interações com as pessoas que neles habitam/transitam, são dispositivos sofisticados ou, como argumentarei ao longo do texto, são tecnologias de gênero.

Para compreender o que exponho é preciso frisar que tenho como base os argumentos de Teresa de Lauretis (1994). A autora destaca como todas as práticas inseridas na vida cotidiana são apreendidas como tecnologias de gênero. Entre elas, estão algumas ações corriqueiras como as tarefas domésticas, uma visitação ao museu ou a própria prática artística, como é o caso das artes visuais e das performances. Assim, como Lauretis, entendo a noção de tecnologia na qualidade de dispositivo produtivo vinculado e engendrado em produções e representações de feminilidades e de masculinidades. Logo, para me aprofundar em uma análise que nos possibilita argumentar que o fazer artístico auxilia a evidenciar tais discursos produtivos na sociedade brasileira, é necessário pontuar e explanar sobre alguns conceitos e categorias que fazem parte da fundamentação teórica escolhida. Este conteúdo possibilita e potencializa novas perspectivas de interpretação de *Cozinhar-te*, entre eles o de apreender a mediação da performance/instalação na operação da tecnologia de gênero. Conforme será avaliado ao longo desta investigação, pretendo destacar que as práticas artísticas são parte de um registro historiográfico, enquanto um arquivo de narrativas. No entanto, estas práticas atuam também como discurso produtivo ou como dispositivo. Fruto de diferentes tecnologias sociais, estes discursos articulados às categorias de análise, como é caso do gênero, da classe e da raça/etnia, são capazes de

colocar em evidencia a estereotipagem dos binarismos de gênero ou apontar seus desnivelamentos sociais (LAURETIS, 1994).

### 3.1 CULTURA E REPRESENTAÇÃO

Ao propor uma análise de *Cozinhar-te*, compreendo que a mesma transita, de maneira interdisciplinar, por diversos campos de conhecimento. Afinal, uma produção artística pode discutir as especificidades da sua disciplina, mas também levantar questões de outros contextos. Neste caso, noto que entre as potencialidades desta performance/instalação, destacam-se as tensões presentes entre o que é esperado das práticas do cotidiano/banalidade e o que é lido como prática artística. Assim, me embaso na perspectiva dos estudos culturais, tendo em vista o interesse do campo pela interpretação, produção e disseminação de significados na sociedade. Tenho como escolha norteadora o emprego do conceito de representação, utilizado como uma das bases ao longo desta pesquisa.

A respeito disso, Stuart Hall (2016, p. 19) entende a cultura como práticas de atribuições de sentido, mas comenta uma das abordagens da antropologia. Neste caminho, vivemos de acordo com certa cultura e que ela é composta por um conjunto de práticas. Apesar da pluralidade de definições, na atualidade, a cultura é, para o autor, “tudo que seja característico sobre o “modo de vida” de um povo, de uma comunidade, de uma nação ou de um grupo social”.

Em outras palavras, quando a noção de cultura está atrelada aos comportamentos sociais, diz respeito à participação dos sujeitos. Contudo, concomitantemente, é a partir da cultura que são disseminados princípios e referenciais sobre representações ou comportamentos, muitas vezes assimétricos, que serão responsáveis por construir, sustentar ou desestabilizar os processos de produção das identidades dos sujeitos.

Quanto a isso, é interessante destacar que a representação é uma prática e está presente em todos os artefatos, atravessa todas as pessoas e qualquer espaço. Stuart Hall (2016, p. 17) observa que a representação “é uma

das práticas centrais que produz a cultura”. Dito de outra forma, somos construídos pelas representações que circulam em determinada cultura, damos sentidos a elas e posteriormente criamos modelos com base nestes elementos apreendidos, criando assim um circuito contínuo de significação.

Segundo Griselda Pollock (2013, p. 127), existem no discurso artístico campos de representação bastante marcados para a cultura moderna ocidental. Um destes diz respeito ao espaço social do representado e o outro corresponde ao espaço pictórico da representação. Neste caminho, é preciso abordar estes espaços em relação aos processos sociais e culturais. A autora acrescenta que é preciso considerar “los espacios de la representación, sino los espacios sociales desde los cuales se crea la representación y sus posicionamientos recíprocos”.

Neste caminho, a linguagem é apresentada como um dos meios pelo qual as representações são produzidas e circulam por estes espaços. Contudo, é preciso compreender que a linguagem não é apenas representação verbal ou escrita, sendo também constitutiva de uma obra de arte ou de uma tarefa doméstica. Entre as funções da linguagem, se encontra a estruturação de sentido acionada na produção da representação. Logo, os significados compartilhados em determinada cultura podem atuar como reguladores ou produtores de práticas e comportamentos (HALL, 2016).

Segundo Hall (2016, p. 24), as “exposições em museus ou galerias podem igualmente ser vistas ‘como linguagem’, já que fazem uso da disposição de objetos para elaborar certos sentidos sobre o tema da mostra”. É o que aconteceu em *Cozinhar-te*.

Ao sistematizar a performance/instalação, o coletivo utilizou o sentido que é atribuído a certos objetos e ambientes, se apropriou destes signos e os utilizou em uma nova disposição. Assim, por meio dessa estratégia, é possível apreender este local como uma sala expositiva e perceber sua menção ao espaço cozinha.

Na medida em que abrimos espaço para discutir os sentidos, é preciso pontuar que eles não acontecem e não são processados do mesmo modo por todos. Os sentidos estão vinculados às práticas e às formas como elas se relacionam ao cotidiano. No caso de uma obra de arte, a representação está atrelada a determinada pauta, ao modo que foi realizada, às escolhas pelas

quais a/o artista articula a linguagem e consegue produzir sentidos ou demonstrar os seus argumentos e questões. Sendo assim, a imagem de uma cozinha em um museu é capaz de esboçar ou representar sentidos similares para diferentes pessoas, porém a interpretação nunca será idêntica para todos (HALL, 2016), reiterando o argumento de que as vivências são fundamentais para a prática significativa. Dito de outro modo, Hall (2016, p. 32) comenta que a representação “é a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem. É a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos referirmos ao mundo dos objetos, sujeitos ou acontecimentos”.

Neste sentido, no campo das práticas artísticas, os sujeitos podem questionar, problematizar e propor uma revisão de representações legitimadas. Ou seja, entender que a cultura é constituída por uma série de significados em disputa, que são compartilhados e construídos a todo momento. Evidenciar estratégias na elaboração da representação é o começo de uma construção de análise e questionamento de espaços de produção de identidades, subjetividades e de relações de poder.

Desse modo, cabe destacar que é por meio dos sistemas de sentidos que operam na organização social que são produzidos, normatizados e reproduzidos, por exemplo, os espaços entendidos como públicos e privados, tal como aqueles assimilados como femininos e masculinos. Não coincidentemente, Pollock (2013, p. 128) comenta que os espaços da feminilidade “son el producto de un sentido vivido de localización, movilidad y visibilidad social”. Conforme a autora, “la feminidad es tanto la condición como el efecto”. Estruturando-se em binarismos e dicotomias, as separações e representações das esferas públicas e privadas acabam por significar as relações entre sujeitos sexuais de maneira hierarquizante, assimétrica e embasada pela divisão de gênero. Pollock (2013, p. 133) acrescenta que:

la definición de las esferas femeninas y masculinas sobre la división de lo público y lo privado cumplió una poderosa función operativa en la construcción de identidades sociales generizadas a través de las cuales los diversos componentes de la burguesía pudieron formar una unidad como clase diferente de la aristocracia y del proletariado.

Entendemos através da citação que muitos fatores e categorias estão imbricados na organização de um regime político sexual de construção,

organização e regulação de identidades e subjetividades. Pollock deixa claro que a feminilidade não é um fato natural, nem um atributo exclusivo do sexo feminino e tampouco condizente com qualquer espaço específico. Nestes termos, notamos a presença de relações de poder, que se estabelecem por meio da domesticidade, do sistema heteronormativo ou social. De modo geral, nota-se como a diferença sexual será uma especificidade chave para a prática e os códigos de representação. A representação se estrutura de forma relacional com estes códigos e segue, tendo o gênero, a classe e a raça/etnia como marcadores destes espaços de negociação.

### 3.1.1 *THE DINNER PARTY*: REPRESENTAÇÕES E CONTRADIÇÕES EM TORNO DA CATEGORIA “MULHER”

Levando em consideração que as/os artistas são sujeitos aptos a elaboração de propostas e novas formas de conhecimento, é possível supor que suas produções operam como linguagem, meio de diálogo e argumentação com o público. Neste sentido, é possível dizer que as artes visuais reiteram ou tensionam discursos hegemônicos, assim como podem elaborar os seus próprios discursos de resistência. O conceito de discurso utilizado nesta pesquisa alinha-se ao apontado por Stuart Hall que, por sua vez, filia-se aos argumentos de Michael Foucault. Então, o discurso é tomado como parte constitutiva dos sistemas de representação, ou seja, para Hall (2016, p. 26),

[d]iscursos são maneiras de se referir a um determinado tópico da prática ou sobre ele construir conhecimento: um conjunto (ou constituição) de ideias, imagens e práticas que suscitam variedades no falar, formas de conhecimento e condutas relacionadas a um tema particular, atividade social ou lugar institucional na sociedade.

Tal como o discurso, o poder, o conhecimento e o sujeito estão vinculados à representação. Nesta ótica, o discurso não seria responsável apenas por construir os assuntos, mas é o modo pelo qual os sentidos são produzidos. Logo, a prática discursiva diz respeito às abordagens em torno dos elementos constitutivos dos indivíduos em sociedade (HALL, 2016). Além disso,

por esta abordagem, pensamos o discurso em relação ao poder, ou seja, como este conhecimento “regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades e define o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados” (HALL, 2016, p. 27).

No contexto das potencialidades do discurso de arte, cabe destacar sua relevância e contribuição na abertura de espaços – sejam de âmbito intelectuais, sociais, culturais ou políticos – que tensionam e questionam representações vigentes, principalmente quando estão articulados com outras práticas discursivas críticas.

Isto posto, Lina Alves Arruda (2013) comenta que, na década de 1970, uma diversidade de mulheres artistas estava interessada em criar estratégias capazes de desestabilizar as noções de representação e identidade, além de propor a pluralização em torno do conceito da categoria limitadora “mulher”.

Abrindo um parêntese sobre o debate, Adriana Piscitelli (2002) comenta que não há um sentido único e definido para o termo “mulher”. Nestes termos, os contextos específicos das mulheres são situados, tendo em vista suas especificidades, diferenças e semelhanças. Contudo, tentando não esvaziar a discussão, não iremos nos aprofundar pelo caminho da contextualização contemporânea do termo. Porém, me alinho aos argumentos da autora, principalmente quando discorre que, por um projeto feminista, atualmente a categoria “mulher” é compreendida politicamente e está relacionada a um conceito essencialista e identitário de mulheres. Visto que, para esta pesquisa, nos interessa o seu apuramento entre as décadas de 1960 e 1980.

Sendo assim, por este recorte, Piscitelli (2009, p. 15) aponta que o termo “mulher”, como categoria, surge em meados dos anos 1960, vinculado ao feminismo norte-americano de segunda onda. Imbricado pelo viés político, seu uso sugeria que “a opressão das mulheres está além de questões de classe e raça, atingindo todas as mulheres, inclusive as mulheres das classes altas e brancas”. Sentida de maneiras diferenciadas, de acordo com o período e o contexto em que estão situadas, a hierarquização destas relações de poder eram compreendidas como um fator histórico e universal. Dito de outra forma, o termo colocava em evidencia o papel subordinado pelo qual a imagem “mulher” foi construída e ao qual as mulheres eram socialmente prescritas. Essas

concepções foram norteadoras para o movimento feminista do período, pautando-se nas experiências e similaridades entre as mulheres e criando noções de identidade e de grupo. Consequentemente, é neste clima de resistência e ruptura do movimento feminista que irão surgir pautas pela reelaboração da categoria “mulher”. Suas ações se espalham por diferentes frentes e indicam um cenário mais amplo de “mulheres” que abarca a pluralidade. Essa corrente acreditava que uma mudança de percepção e dos modelos de representação das mulheres, enquanto sujeitos políticos, seria capaz de modificar também a forma como se ocupavam os espaços sociais e sua hierarquização subordinada (PISCITELLI, 2002).

Em vista disso, em muitos campos, as mulheres criariam estratégias próprias e discursos com base no debate em torno das limitações desta categoria. Neste sentido, muitas artistas deram início a procedimentos e práticas que evidenciavam e questionavam as representações disponíveis às mulheres. Torna-se oportuno mencionar que esta observação faz parte de uma crítica feminista em arte, que se inicia neste período no contexto norte-americano. Retomo este assunto com maior detalhe no tópico 2.3, ainda neste capítulo. Porém, cabe destacar que havia uma preocupação pertinente de se abordar naquele momento. De acordo com Arruda (2013, p. 16), o debate era pensado tanto em relação às “questões de representatividade (presença ou ausência de mulheres artistas, historiadoras de arte) como aquelas relativas à representação (que dizem respeito ao repertório cultural formado por imagens de mulheres)”.

Abarcando a produção de mulheres e sua atuação na sociedade, Arruda (2013) observa como as políticas de representação estavam fundamentadas pela “não representação”, pela “representação insatisfatória” e eram motivadas pela elaboração de “representações afirmativas”. Ou seja, artistas, críticas, historiadoras, e outras inúmeras frentes femininas propunham revisões da representação ou questionavam a forma de olhar as estruturas que compunham o imaginário cultural. Elas questionavam os efeitos pejorativos das representações insatisfatórias e suas naturalizações na produção de subjetividades.

Considerando que imagens e representações são formas de linguagem e que elas constituem o sistema pelo qual circula culturalmente a categoria

“mulher”, Piscitelli (2002, p. 5) aponta as relações entre a opressão das mulheres e as pautas dos movimentos feministas naquele momento:

considerando que as mulheres eram oprimidas enquanto mulheres e que suas experiências eram prova de sua opressão, se chegou à conclusão de que a opressão feminina devia ser mapeada no espaço em que as mulheres viviam, isto é, nas suas vidas cotidianas. A conhecida ideia ‘o pessoal é político’ foi implementada para mapear um sistema de dominação que operava no nível da relação mais íntima de cada homem com cada mulher.

Neste sentido, é esperado que as mulheres investiguem e tensionem, através de suas vivências cotidianas e do contato com as práticas domésticas, obras engajadas com o contexto da casa e com as representações de “mulher” vinculadas a este ambiente. A artista norte-americana Judy Chicago é um dos nomes importantes para o período devido à contribuição da sua produção para a elaboração de representações afirmativas de mulheres. Nesta perspectiva, cito o trabalho *The Dinner Party* (1974-79), apresentado pela primeira vez no Museu de Arte Moderna em São Francisco<sup>20</sup>.

No escuro do espaço expositivo, spots iluminam uma extensa mesa de 14 metros. Em formato triangular, ela dispõe de 39 lugares – um para cada mulher representada –, igualmente divididos entre os três lados do triângulo (Figura 14). Sobre a mesa, uma toalha com bordados e pinturas, ricos em detalhes, anunciam o nome e a estética característica de cada uma das convidadas. Entre deusas, rainhas e artistas visuais, as mulheres escolhidas são personagens míticas ou indivíduos historicamente vinculados a trajetórias femininas. Cada lugar é reservado e conta ainda com um conjunto de prato, talheres e cálice, todos únicos e personalizados. Os artefatos, tal como a decoração das toalhas, procuram representar a mulher à qual se refere, assim como o seu tempo, seu contexto e sua trajetória. Além desta instalação, a exposição conta com grandes faixas (*Entryway Banners*) dispostas antes da entrada da sala expositiva (Figura 16). Confeccionadas no estilo tapeçaria, são compostas por símbolos – que são retomados na mesa central –, além de frases com o objetivo de evidenciar a visão de Judy Chicago do que seria o

---

<sup>20</sup> Judy Chicago, *The Dinner Party* (O Jantar ou O Banquete). Instalação (materiais), 14 x 14 m, 1974-1979. Acervo do The Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art – Brooklyn Museum, Nova Iorque, EUA. Além da instalação o trabalho conta ainda com um livro e um filme pautados pelo mesmo tema. Para maiores informações consultar o site oficial da artista.

mundo igualitário. Cabe destacar que 999 nomes de mulheres considerados com pouco destaque na história hegemônica estão estampados no piso de porcelana ao centro da mesa de jantar (*Heritage Floor*) (Figura 15). Alguns painéis (*Heritage Panels*) compostos por imagens e textos estão distribuídos próximos à obra e buscam explicar didaticamente quem foram as personas evocadas na instalação. Desde a concepção e produção dos objetos – que começam no atelier da artista e perpassam o processo de montagem e divulgação da exposição (Figuras 17 e 18) –, *The Dinner Party* contou com a contribuição de inúmeras pessoas para sua realização. Por fim, o espaço expositivo apresenta um agradecimento com o nome de todos e todas que participaram ou colaboraram com o projeto (*Acknowledgment Panels*). O trabalho foi exibido em mais de 16 locais, distribuídos por 3 continentes. A exposição foi visitada por mais de um milhão de pessoas. De maneira geral, podemos ler a obra como uma alegoria de um grande banquete. Neste sentido, o texto de descrição, presente no site da artista, demonstra que o seu interesse estava centrado em evidenciar a pluralidade da herança cultural deixada por mulheres ao longo do tempo (CHICAGO, 2020).

**Figura 14: *The Dinner Party* (1974-79) – Visão geral**



**Fonte: Judy Chicago – Selected Work – Site oficial da artista, 2020<sup>21</sup>**

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#0>> Acesso em 30 de Maio, 2020.

Figura 15: *The Dinner Party* (1974-79) – Detalhe



Fonte: Judy Chicago – Selected Work – Site oficial da artista, 2020

Figura 16: *The Dinner Party* (1974-79) – Heritage Panels



Fonte: Judy Chicago – Selected Work – Site oficial da artista, 2020<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#0>> Acesso em 30 de Maio, 2020.

Pode-se perceber, portanto, que o trabalho de Judy Chicago se configura como um ambicioso projeto. Nele, fica claro que o problema não é a falta quantitativa de mulheres significativas para a trajetória da disciplina de arte. A presença substancial de mulheres no banquete de Judy Chicago representa a ausência de narrativas femininas da perspectiva e pela ótica das mulheres.

Em consonância com o projeto de Judy Chicago, alguns grupos de feministas radicais do mesmo período estavam engajadas em uma reavaliação de disciplinas (o que pode incluir as artes plásticas e visuais). Nestes termos, Piscitelli (2002, p. 6) aponta que:

a dominação masculina excluía as mulheres da história, da política, da teoria, e das explicações prevalentes da realidade. Esses argumentos tiveram consequências na produção científica. As teóricas feministas passaram a revisar as produções disciplinares perguntando-se como seriam diferentes se elas – história, antropologia, ciência política, etc. – tivessem considerado relevante considerar o ‘ponto de vista feminino’.

Neste sentido, segundo Roberta Barros (2013, p. 55), *The Dinner Party* faz parte de uma abordagem discursiva, articulada pela “estratégia de denunciar a exclusão da mulher como produtora de linguagem, construtora de discurso operada pela instituição da arte como um reflexo do que se impunha com a sacralização da história da arte”. Segundo a autora, Judy Chicago propõe uma narração da história sem a presença de homens. Entre as estratégias utilizadas pela artista, estão a contraposição das noções de sagrado e a representação do órgão feminino. Isto acontece fazendo uma alusão da representação do lado místico e espiritualizado do triângulo e do referenciamento da virilha por meio do formato da mesa. Além disso, para Barros, a reunião de tantos nomes e imagens de mulheres funciona como uma adesão ou como um abaixo assinado, sendo que a pauta desta reunião estaria motivada pelo protesto à hegemonia discursiva e masculinista que acontece nas disciplinas da história e da arte.

No entanto, Roberta Barros (2013) elenca alguns dados que considera problemáticos para a obra. Entre eles, podemos citar a padronização na tipografia utilizada no trabalho, a hierarquização entre equipe de trabalho e a artista ou a estrutura de montagem – que diferenciava significativamente as

mulheres convidadas para a mesa e as outras 999 distribuídas no chão e “fora da exposição”. Para a autora, estes elementos demonstram que, apesar da relevância de *The Dinner Party*, existem ali relações de poder assimétricas que evidenciam a autoridade, seja na tomada ou na realização das decisões. Para Barros, estes pontos acabam endereçando o crédito da exposição para a artista e não para equipe de forma horizontal, ressaltando, assim, a hierarquização de poder na produção do enunciamento da narrativa da exposição.

**Figura 17: *The Dinner Party* Needlework Loft (Setor de Bordado), Santa Monica, California**



**Fonte: Judy Chicago – Selected Work – Site oficial da artista, 2020<sup>23</sup>**

---

<sup>23</sup> Disponível em: <<https://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#0>> Acesso em 30 de Maio, 2020.

**Figura 18: Principais funcionários fotografados na exposição inaugural, 1979. Na imagem ao fundo, uma foto do aniversário de 39 anos de Judy Chicago em 1978 em seu estúdio.**



**Fonte: Judy Chicago – Selected Work – Site oficial da artista, 2020<sup>24</sup>**

<sup>24</sup> Disponível em: <<https://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#0>> Acesso em 30 de Maio, 2020.

A leitura de *The Dinner Party* está, sem dúvida, repleta de contradições, o que agrega à obra uma riqueza de opções de análise e que poderia render inúmeras pesquisas interessantíssimas. No entanto, para os fins desta investigação, menciono-a e ressalto a sua relevância dentro de uma trajetória das representações afirmativas e significativas para as mulheres. Afinal, o trabalho não diz respeito somente às profissionais vinculadas aos discursos artísticos, mas visa abranger todas aquelas que contribuiriam, em algum aspecto, para a geração de conhecimento ao longo dos anos. Os nomes presentes na exposição são simbólicos e condizem a uma imensa massa de outras mulheres.

Figura 19: *The Dinner Party* – Jantar de quinta à noite no estúdio em Santa Monica



Fonte: Judy Chicago – *Selected Work* – Site oficial da artista, 2020<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Disponível em: <<https://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#0>> Acesso em 30 de Maio, 2020.

É indiscutível, ainda, a contribuição de *The Dinner Party* para os estudos de gênero e para a historiografia das mulheres. Contudo, este jantar grandioso, preparado por muitas mãos, no final é assinado apenas por uma mulher e por uma perspectiva delimitada. Segundo Barros (2013, p. 57):

*The Dinner Party*, portanto, compartilha da lógica de uma proposição fechada e, assim, o comedor recebe sua comida pronta para levar e engolir. Não há espaço para o espectador sentar e de fato participar da obra, interagindo diretamente. Nem mesmo há lugar para que as “simples dona-de-casa” visitantes possam se projetar e também fazer parte dessa politização explícita da história”.

Com seu artigo definido (“The”), seus lugares nominalmente marcados e sua monumental forma triangular a promoverem um novo fechamento da história, a obra de Judy Chicago cede às “solicitações superprodutivas” de sua sociedade, a “do americano do norte”, e, desse modo, acaba por ratificar as noções de “qualidade” e “grandeza” tão cara aos mecanismos de domínio exercido pelos homens. Assim, faz parecer que ainda não se configurava o momento possível de se promover abalos na estrutura em si da história Ocidental, cujo peso, responsabilizado por silenciar as mulheres ao longo dos milênios, é tamanho que transborda na necessidade de exportar compulsivamente sua cultura de tal sorte a promover outros silenciamentos.

O trabalho de Judy Chicago, em consonância com os apontamentos de Roberta Barros, direcionam para um pensamento crítico que vai além da exposição. O trabalho faz parte de uma produção mais engajada politicamente, anexando questões que precisam ser debatidas em âmbito social. Em vista disso, um dos pontos que carecem de uma análise cuidadosa concerne o processo de execução.

No site da artista, é possível visualizar uma série de fotografias e um vídeo sobre o processo da instalação (Figuras 17, 18 e 19). Neste material, notamos, desde a manufatura no atelier até as etapas de montagem e exibição no espaço expositivo, a participação de inúmeras pessoas (o que também pode incluir homens). Eles e elas partilham tarefas, assim como dividem a mesa e as refeições. De modo geral, podemos dizer que *The Dinner Party* é o resultado de um processo a muitas mãos e de um trabalho coletivo. Cabe destacar ainda que *The Dinner Party* não dispõe de cadeiras em seu projeto instalativo, podendo entender esta escolha como a ausência de um convite à permanência, seja dos visitantes ou dos envolvidos na produção da obra. Neste sentido, é preciso um olhar apurado e investigativo para ver através das camadas da obra,

problematizando, dessa forma, outras categorias que estão presentes no processo, como é o caso da classe ou raça/etnia das participantes.

É importante salientar que comentamos aqui o contexto norte-americano. Voltando-se para o contexto brasileiro, Roberta Barros (2013) acrescenta que entre as décadas de 1960 e 1970, no campo das artes visuais, foram inauguradas estratégias mais engajadas e com maior conscientização política. Longe de abarcar todo esse panorama, cabe destacar que muitas delas estavam em sintonia com este contexto citado, mas foram adaptadas e acompanhavam as tensões do Brasil que, conforme comentamos no capítulo anterior, passava por um período de ditadura militar e posteriormente, por uma reabertura e redemocratização política.

*The Dinner Party* é um trabalho que pode sintetizar as questões levantadas pelas discussões em torno da categoria “mulher” na década de 1970. Acredito que esta categoria, assim como o trabalho de Judy Chicago, discutiram urgências daquele momento, e as contradições, presentes nos dois casos, atuam como alicerces importantes na elaboração de questionamentos em torno das pautas dos movimentos feministas e nos discursos artísticos.

Levando em consideração que, neste capítulo, pretendemos desenvolver os argumentos em torno do discurso artístico em relação à tecnologia de gênero, cabe destacar ainda que essa fricção possibilita contribuições interessantes para a discussão em torno das domesticidades. Segundo Barros (2013, p. 86), ao optar pelo bordado ou pela cerâmica, Judy Chicago “nega a tendência do uso da tecnologia em voga à época em Los Angeles”. Ao fazê-lo, produziu um interessante debate de gênero, visto que estas práticas eram comumente associadas ao feminino e a feminilidade. Tal escolha pode ser compreendida como uma estratégia contraditória, uma vez que evidencia esta relação, mas também pode reiterar representações de mulheres a estas técnicas. De acordo com Barros (2013, p. 86):

Colocar uma mesa de jantar no centro da sala de exposições foi subverter os valores da cultura Ocidental, concedendo importância vital ao serviço doméstico, ao espaço da casa, ao que era visto como o lugar do feminino. Desse modo, a obra tentou forçar a entrada da mulher no espaço público da estética, do museu, da instituição da arte que, acreditava-se, os homens teriam dominado por meio da cultura feminina sob o rótulo de ‘arte inferior’ ou artesanato. Ao dar protagonismo para a cerâmica, o bordado, a pintura chinesa, técnicas

historicamente menosprezadas como 'femininas', a artista pretende contaminar o domínio da arte erudita e acabou por colocar de forma explícita o debate sobre as questões de gênero em uma posição de evidência no cenário artístico norte-americano, o que, por exemplo, nunca se experimentou no nosso contexto artístico brasileiro.

O apontamento da autora pode ser atribuído também à obra *Cozinhar-te*, uma vez que neste caso também há o deslocamento de uma mesa para refeições e do simbolismo da cozinha para uma instituição de arte. No entanto, como veremos na sequência, o contexto brasileiro era distinto, principalmente no que diz respeito à discussão de gênero e às pautas dos feminismos. Sendo assim, Barros completa (2013, p. 92):

o fato de o emprego doméstico ser a ocupação que mais absorve mulheres no país reproduz as nossas imperativas diferenciações de gênero. Contudo, perceba-se ainda que a alta incidência de empregadas domésticas negras – inegável herança da escravidão – espelha tal contexto hierárquico em termos de classe, marcando aqui a pluralidade do movimento de mulheres desde o princípio, fazendo com que a questão racial estivesse presente desde o início dos agrupamentos de mulheres.

Logo, para compreender um pouco o cenário brasileiro em consonância com as questões de representação de feminilidades e a produção de arte contemporânea, utilizo *Cozinhar-te* como objeto de estudo. Neste caminho, nos próximos tópicos serão tratadas algumas questões referentes aos estudos de gênero no Brasil e às contribuições da crítica feminista para as artes visuais.

### 3.2 GÊNERO COMO CATEGORIA DE ANÁLISE

Dando sequência, é significativo enfatizar a relevância da crítica feminista e das discussões levantadas pelos estudos de gênero para as narrativas em arte contemporânea. Afinal, são estes campos de conhecimento que estão interessados em abarcar propostas e formas de entender, desnaturalizar ou desconstruir códigos dominantes que permeiam as

sociedades. Como me aprofundo pontualmente na questão feminista no próximo bloco deste capítulo, destaco por ora o apontamento de Joan Scott (1995, p. 84). A autora afirma que “a história do pensamento feminista é uma história da recusa da construção hierárquica da relação entre masculino e feminino, em seus contextos específicos, e uma tentativa para reverter ou deslocar suas operações”.

A concepção de gênero defendida por Scott nos anos oitenta, período de execução de *Cozinhar-te*, tomou um novo formato e iniciou desconstruções relevantes para as representações e narrativas das histórias das mulheres. Para Scott (1995, p. 73), o modo que esta construção histórica estava sendo projetada buscava “incluir a experiência das mulheres e dela dar conta [e] dependia da medida na qual o gênero podia ser desenvolvido como uma categoria de análise”. Neste sentido e pela busca por uma definição satisfatória de gênero, Scott (1995, p. 86) propõe dois postulados, sendo que: “(1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder”. Problematizando ainda mais o debate, a autora observa que “seria melhor dizer: o gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado” (SCOTT, 1995, p. 88).

A noção de gênero, articulada às formas com que o poder é estabelecido e exercido, pode ser conectada a *Cozinhar-te* para indicar ou refutar os símbolos, os valores e as naturalizações que estão presentes na performance/instalação, evidenciando assim como o trabalho se encontra no cruzamento entre ação cotidiana e gesto artístico, constituindo-se como tecnologia de gênero. Afinal, o ordinário ou o banal é tomado como preposição, visto que as/os artistas tinham como ideia central a transposição do ambiente doméstico para as dependências do museu.

Na verdade, podemos dizer que as vivências das/dos artistas são bases fundantes para a elaboração ou transposição do ambiente dentro das salas expositivas do MAM-Rio. Conforme a proposta de reproduzir uma cozinha no museu, elas/eles utilizaram de suas experiências e seus repertórios simbólicos para a elaboração deste espaço. No entanto, não se pode perder de vista que algumas categorias como o gênero, a classe e a raça/etnia das/os

idealizadoras/es evidenciam maneiras pelas quais a cozinha e/ou o museu são consumidos, ocupados e representados. Como veremos no próximo capítulo, estes marcadores estão endereçados a certo grupo e para um nicho específico nas hierarquias de poder.

É possível supor que a problematização destas pautas não fosse do interesse das/os artistas, porém, uma análise crítica ou a própria experiência expositiva do trabalho pode fazer emergir estes questionamentos. Pela perspectiva de que os artefatos escolhidos e a materialização deste espaço são tecnologias de gênero, é preciso questionar o que se espera dos indivíduos na interação com este ambiente. Pois, se ali são produzidas e preparadas comidas e noções sobre identidades, quais sujeitos são geralmente relacionados a quais tarefas? Por quais motivos são especificamente associados a estas funções sociais e de qual maneira essas atribuições são realizadas? E por quem?

Longe da pretensão de procurar responder a todas estas perguntas, mobilizo o gênero como categoria de análise, a fim de agregar estas inquietações à discussão sobre o trabalho. Dado isso, podemos fazer uma leitura de *Cozinhar-te* por um viés crítico e com camadas que miram no desnivelamento social, cultural e político brasileiro. Desse modo, compreendo as artes visuais de maneira generificada – ou as/os artistas visuais como marcadas/os pelo gênero –, dito de outro modo, produzidas enquanto uma prática, como discurso e parte de um sistema tecnológico de gênero, que opera como produtor, normatizador ou questionador de comportamentos. Em relação à performance/instalação *Cozinhar-te*, cabe pontuar que uma explanação mais cuidadosa, com base nas noções da tecnologia do gênero, será apresentada no próximo capítulo.

Neste momento, ao assumir gênero como categoria de análise crítica, é preciso tomar cuidado para não cair em uma armadilha e assimilar este estudo como exclusivo às mulheres. Conforme Joan Scott (1995, p. 75), o termo “gênero”, muito “além de um substituto para o termo mulheres, é também utilizado para sugerir que qualquer informação sobre as mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica o estudo do outro”. Ditos de outro modo, neste tensionamento, estudamos as relações entre os artefatos, os espaços e, sobretudo, entre os indivíduos.

Autoras como Joan Scott e Teresa de Lauretis contribuíram para os estudos de gênero ao sugerir a dissociação da categoria gênero das questões de diferença sexual e do determinismo biológico. Sendo assim, elas propõem visualizar o sistema sexo/gênero como estratégico e como um dispositivo político, em que estas atribuições não são dados naturais ou biológicos, e sim prescrições aos corpos e às identidades.

O sistema de sexo/gênero é compreendido sob diferentes perspectivas teóricas. Nesta investigação, nos interessa a sua concepção enquanto um dispositivo vinculado às sexualidades, ou como um conjunto de atributos tecnológicos associados à produção dos corpos. De acordo com Paul B. Preciado<sup>26</sup> (2014, p. 23), estes são “dispositivos inscritos em um sistema tecnológico complexo”. Em outras palavras, o autor afirma que “o sexo e a sexualidade (e não somente o gênero) devem ser compreendidos como tecnologias sociopolíticas complexas” (PRECIADO, 2014, p. 25).

Tal como algumas práticas do cotidiano, o sistema de sexo/gênero, muitas vezes é normatizado pelos discursos sociais, culturais ou políticos. Em vista disso, em diálogo com Lauretis, Preciado (2014, p. 29) argumenta que “o gênero poderia resultar em uma tecnologia sofisticada que fabrica corpos sexuais”. O autor aponta ainda que “o sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre gêneros” (2014, p. 25).

Diante dos paradoxos e controvérsias das inúmeras possibilidades para interpretação do gênero, conforme Adriana Piscitelli (2009, p. 2), durante as décadas de 1970 e 1980, o termo mais difundido foi utilizado “para referir-se ao caráter cultural das distinções entre homens e mulheres, entre ideias sobre feminilidades e masculinidades”. Elaborado por feministas norte-americanas durante a década de 1970, o termo indicava as normatizações atribuídas, de maneiras hierárquicas e assimétricas, embasadas pela naturalização das diferenças sexuais. Neste sentido, os movimentos estavam preocupados em compreender como a produção e representação da feminilidade e masculinidade afetavam a vida social, principalmente no que se refere às

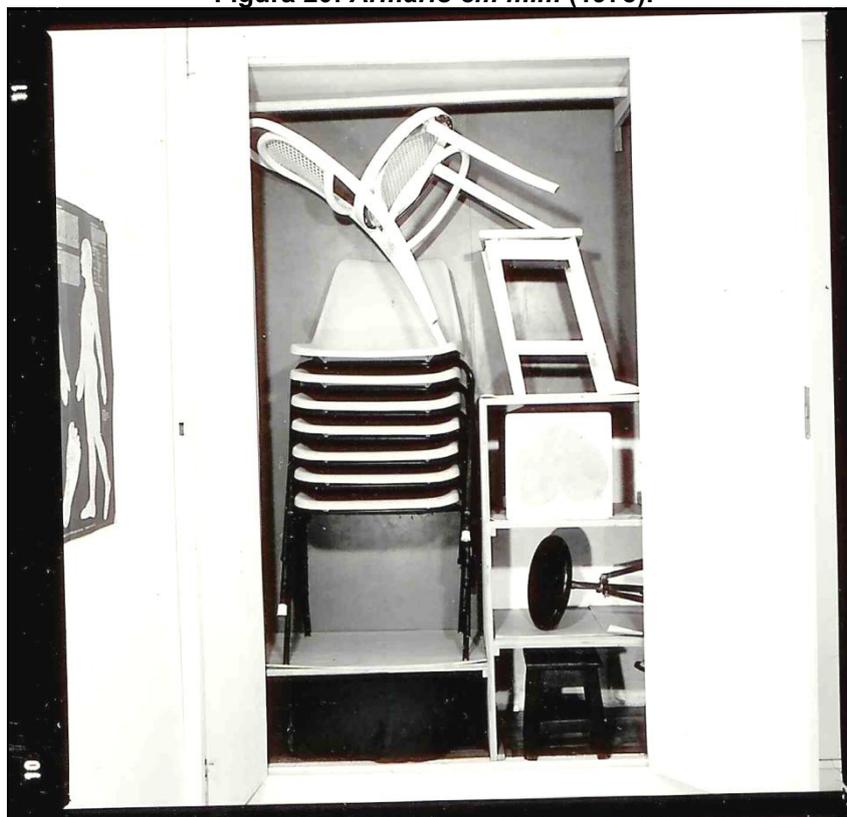
---

26 Paul Beatriz Preciado é um filósofo transgênero feminista. Apesar de assinar a edição de 2014 como Beatriz Preciado, optamos, neste texto, por referenciá-lo de acordo com a sua redesignação de gênero atual.

mulheres. Assim, elas propunham o uso do conceito de gênero para investigar a geração e as consequências de tais desigualdades – sejam elas no âmbito das identidades ou práticas da sociabilidade.

Um exemplo propício para pensar as relações entre mulheres e os discursos sobre as domesticidades durante as décadas de setenta e oitenta é o vasto trabalho da artista baiana Letícia Parente (1930-1991). Sua produção é caracterizada por uma linguagem plural e uma constante experimentação de categorias. Além disso, em suas pesquisas, ela utilizava recorrentemente o seu cotidiano como matéria prima para a elaboração de suas propostas. Menciono-a aqui pois em seu repertório a casa é tomada como elemento de constante investigação. Entre as instalações e objetos que poderiam ser citados, vale conferir os vídeos *Armário em mim* (Figura 20) e *In* (1975) (Figuras 21 e 22). No entanto, ressalto e descrevo com maior detalhe o seu vídeo/performance *Tarefa I* (1982).

**Figura 20: *Armário em mim* (1975).**



**Fonte: Performatus - Alô, é a Letícia? - 2020<sup>27</sup>.**

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/>> Acesso em 30 de Maio, 2020.

**Figura 21: *In* (1975).**



Fonte: Performatus - *Alô, é a Leticia?* - 2020<sup>28</sup>.

**Figura 22: *In* (1975).**



Fonte: Performatus - *Alô, é a Leticia?* - 2020<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Disponível em: <<https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/>> Acesso em 30 de Maio, 2020.

<sup>29</sup> Disponível em: <<https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/>> Acesso em 30 de Maio,

**Figura 23: Tarefa I (1982).**



Fonte: Art Basel. 2020<sup>30</sup>.

**Figura 24: Tarefa I (1982).**



Fonte: Art Basel. 2020<sup>31</sup>.

2020.

<sup>30</sup> Disponível em: <<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/60755/Let%C3%ADcia-Parente-Tarefa-I>> Acesso em 30 de Maio, 2020.

<sup>31</sup> <sup>31</sup> Disponível em: <<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/60755/Let%C3%ADcia-Parente-Tarefa-I>> Acesso em 30 de Maio, 2020.

Em *Tarefa I* (Figuras 23 e 24), Letícia Parente exibiu um material multimídia de aproximadamente 1min56s. Nos primeiros segundos, com uma caligrafia escrita à mão sobre uma folha de papel, é indicado o título do trabalho, o nome da artista e da produtora, Cacilda T. Costa. Logo em seguida, somos apresentados ao cenário do vídeo. Similar a um cômodo de uma residência, este ambiente evoca as áreas de serviços das casas daquele período. Nestas imagens – que aparentam ser de baixa qualidade visual – noto o uso de uma câmera semi-estática, disposta em um cenário branco extremamente pequeno e apertado. Posteriormente, entre uma porta e um tanque de limpeza, a artista inicia a ação subindo sobre uma mesa de passar roupas. Após sua acomodação, uma segunda personagem com vestimentas escuras entra pelo lado esquerdo do quadro. Com um ferro de passar, ela percorre todo tecido da roupa de Letícia Parente até que o vídeo termine.

Devido às especificidades dos ferros de passar roupas, um dos caminhos que podem ser percebidos é imaginá-lo percorrendo quente sobre o corpo da artista. Deste ângulo, pode-se receber o vídeo como um convite a sinestesia e ao sensorial, incluindo aquelas sensações referentes ao incômodo e à dor física. No entanto, esta posição não parece ser um local apropriado para a artista. Logo, que motivos a levaram a se sujeitar a este papel? Qual o propósito da ação? E qual a relação entre as personagens?

O que notamos é que a tecnologia de gênero opera mediada pela proposta de Letícia Parente. Ao mimetizar uma prática doméstica, a artista coloca em evidência questões de gênero, de classe social e raça/etnia que estão perpassadas nesta ação específica. Primeiramente, são duas mulheres que realizam a tarefa. A escolha do vestuário e do uniforme também sugerem um desnivelamento de classe e a cor da pele das personagens sugere um endereçamento hierárquico de posições. Sendo assim, a escolha destes elementos citados, assim como a sua distribuição no trabalho, reconstroem representações hegemônicas em torno do trabalho doméstico e das domesticidades.

Quando Lauretis (1994, p. 209) observa que “a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução”, podemos compreender *Tarefa I* como a elaboração de uma denúncia. Afinal, o cenário intimista construído por

Letícia Parente possui um tom de câmera escondida e cria certo estranhamento e incômodo – não só na artista, mas em quem assiste sua ação. Presenciamos uma violência simbólica designada às mulheres. Por outro lado, sem rosto e expressões, a personagem negra é resumida ao seu gesto braçal.

Articulando *Tarefa I* aos discursos que atribuem, produzem ou representam as práticas domésticas como femininas por excelência, questionamos se estas foram escolhas ou prescrições às mulheres. Ao incluir as propostas analíticas de gênero, não se pode perder de vista outras categorias, como é o caso de classe e raça/etnia.

No vídeo, as duas personagens apresentam experiências diferenciadas sobre a prática. Enquanto uma delas é branca e recebe a ação, a segunda personagem é uma mulher negra que exerce o trabalho. As duas mulheres em *Tarefa I* possuem diferentes trajetórias que se constroem nos cruzamentos entre o gênero, a classe e a raça/etnia pela qual se identificam ou são identificadas. Este ponto de vista oferece uma análise em que a ótica do espectador também irá atribuir diferentes valores e significados aos seus corpos durante a leitura do trabalho e às representações que ela vincula. Neste caminho, em articulação com classe e raça/etnia, “o gênero fornece um meio de decodificar o significado e de compreender as complexas conexões entre várias formas de interação humana” (SCOTT, 1995, p. 89). Dito de outra forma, “a política constrói o gênero e o gênero constrói a política” (SCOTT, 1995, p. 89). Contudo, como mostra o vídeo de Letícia Parente, é preciso considerar não apenas a relação hierárquica entre mulheres e homens, mas também entre mulheres. Daí a importância de incluir no debate outras categorias de diferenciação social.

Verifica-se até este momento que em um discurso artístico nem sempre são as respostas que interessam e sim quais perguntas eles geram. O trabalho *Tarefa I* articulado ao conceito de Tecnologia de gênero, coloca em questão os lugares que ocupamos e mostra que nossas vivências são construídas de forma relacional. Estes referenciais estão engendrados com quem nos relacionamos e pelas maneiras que experienciamos os espaços.

O conceito de experiência é proposto por Lauretis (1994, p. 228) “para designar o processo pelo qual a subjetividade é construída para todos os seres sociais”. A autora comenta que procurou “definir experiência mais exatamente

como um complexo de efeitos, hábitos, disposições, associações e percepções significantes que resultam da interação semiótica do eu com o mundo exterior” (LAURETIS, 1994. p. 228) Por demonstrar um potencial propício para a análise de *Cozinhar-te*, tomaremos este conceito como um norteador na leitura da performance/instalação no próximo capítulo.

Contudo, neste momento, podemos observar que ao sobrepor as considerações feitas por *Tarefa I* em paralelo a *Cozinhar-te*, constata-se a importância de ressaltar que a cozinha presente no MAM-Rio não é necessariamente a mesma que as/os visitantes têm como referência pessoal. Indo além e tendo as experiências pessoais como campo de base, estes apontamentos devem levar em consideração como o acesso aos museus acontece (ou não).

Para alguns indivíduos, a cozinha pode ser vista como um lugar que envolve prazer, encontro, confraternização e troca de ideias; para outros, é também ou apenas um ambiente de trabalho ou de prestação de serviços. Em todo o caso, a cozinha é um espaço político que envolve negociações nas relações de privilégio, em que o gênero, a classe e a raça são marcadores de poder.

Mesmo que as práticas artísticas tenham o poder de elaborar novos modelos ou denunciar os vigentes, a responsabilidade da arte, nesta análise, não está vinculada a responder perguntas ou solucionar problemas, mas sim a mostrar a sua presença. Em outras palavras, quando compreendemos o papel de arte atravessada pela tecnologia de gênero, os discursos a ele associados estariam dispostos como dispositivos de evidenciação destes processos de representação social hegemônico e, logo, participariam da elaboração de questionamentos capazes de desestabilizá-los.

Teresa de Lauretis (1994, p. 208) acrescenta que o gênero pode ser compreendido “como representação e como autorrepresentação”. A autora comenta como a categoria caminha em via dupla, sendo ela a base na produção de sujeitos, ao mesmo tempo em que funciona como modelo referencial regulador ou norma. E justamente por essa razão a autora conta com a possibilidade dos indivíduos se autorrepresentarem de maneira subversiva ou disruptiva.

Conforme mencionado anteriormente, a construção do gênero se apresenta como o desdobramento de uma complexa tecnologia social e política. Teresa de Lauretis (1994, p. 208) acredita em “um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais”. Para a autora, trata-se de “um sujeito ‘engendrado’ não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (LAURETIS, 1994, p. 208).

A fim de focar questões de autorrepresentação de gênero e suas possíveis resistências na arte, tomo como exemplo parte da investigação realizada pela austríaca Birgit Jürgenssen (1949 – ). Opto por esta artista devido às suas escolhas pelo autorretrato e pela temática constante em torno da domesticidade. No nível da curiosidade, entre sua imensa produção, percebo um fato interessante em sua linguagem, que diz respeito a uma revisitação de sua poética, como é o caso do desenho *Window Cleaning* (1975) (Figura 27) e da escultura *Kitchen Apron* (1974/75) (Figura 29 e 30) – ambas materializadas posteriormente em séries fotográficas.

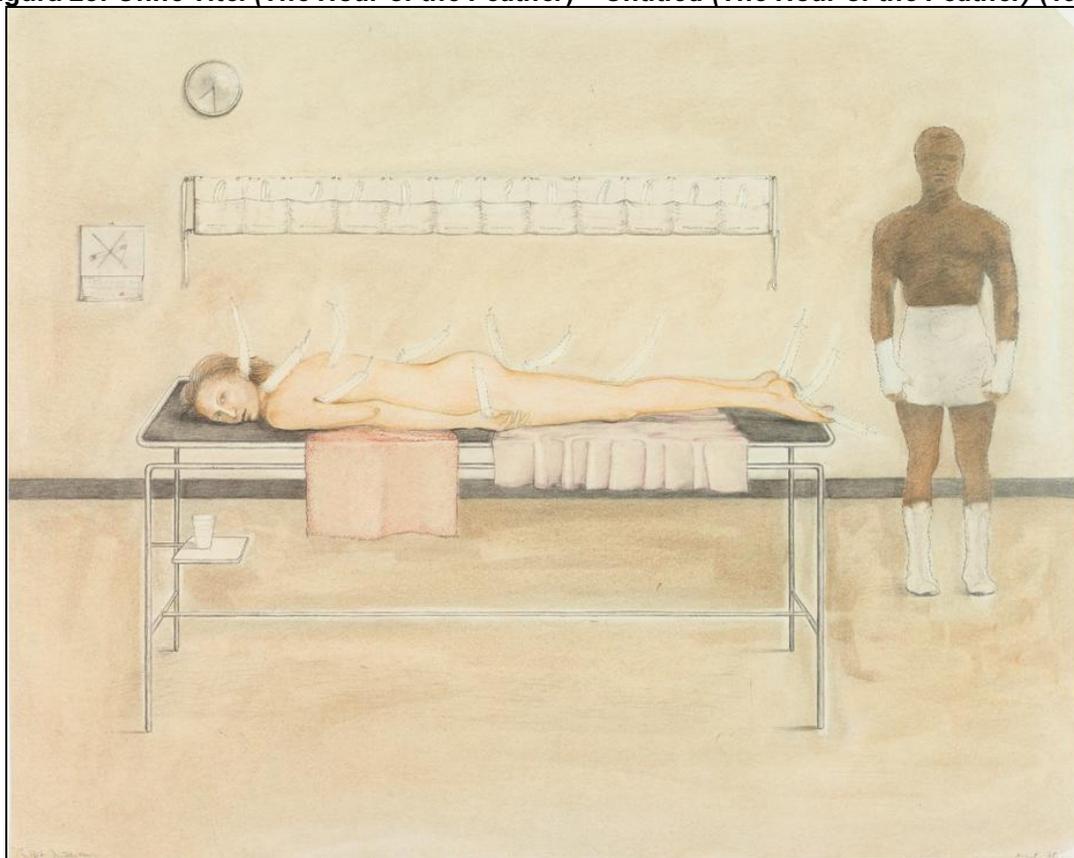
Apresento um pouco da produção de Birgit Jürgenssen, pois noto que seu trabalho possui um diálogo pertinente com o da brasileira Leticia Parente. Apesar de situadas em países e contextos diferenciados, as duas artistas estão próximas em escala temporal e, em alguns momentos, optam por objetos e uma composição estética muito similar. Como exemplo, seguem os desenhos *Untitled (The Hour of the Feather)* (1976) (Figura 25) e *Ironing* (1975) (Figura 26).

Em *Untitled (The Hour of the Feather)*, a disposição dos personagens, principalmente no quesito de raça/etnia, lembra a distribuição em *Tarefa I*. A hierarquia das posições também sugere uma relação de trabalho entre os dois sujeitos. Já em *Ironing*, a mulher em cena, assim como em *Tarefa I*, utiliza um ferro de passar roupas, mas desta vez ela passa a si própria. Ela está vestida com uma espécie de capa sobre seus ombros e a área que contorna seus olhos é funda e preta, similar a uma máscara sobre seu rosto. Talvez a ironia presente neste desenho seja sobre a ambiguidade do gesto e da prática da tarefa realizada. A máscara preta não conta a história de uma heroína; o reino da personagem é seco e obscuro, assim como a pintura logo atrás, pendurada

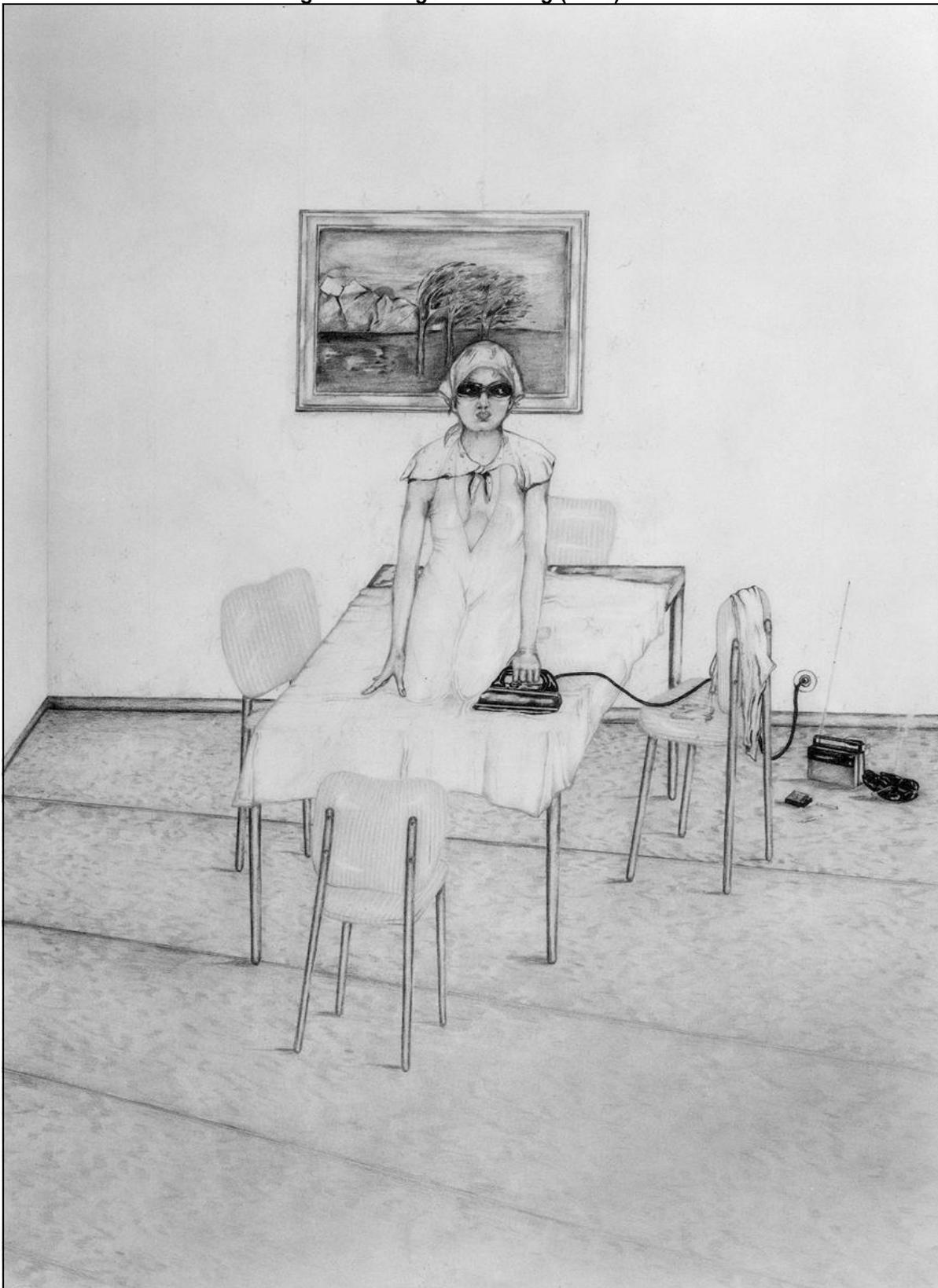
na parede. A personagem está sem energia, imobilizada e realizando apenas a tarefa doméstica. Em ambos os casos, Birgit Jürgenssen representa uma ideia de mulher específica, que converge com a mulher representada por Leticia Parente. Brancas e inertes, elas se misturam aos móveis, fazem parte da casa e de seus artefatos.

Longe de esgotar a leitura, trago estes apontamentos para demonstrar a casa como objeto de investigação para artistas visuais. Neste sentido, gostaria de comentar também a fotografia *Ich möchte hier raus!* (1976) (Figura 28). Nela, Birgit Jürgenssen se fotografa pressionada a uma janela (ou porta). Suas roupas fazem alusão a um avental da dona de casa, remetendo a ideias estereotipadas da rainha do lar. A relação de uma roupa, que também pode ser um tipo de uniformização relacionada ao trabalho doméstico, direciona a uma leitura que produz um indivíduo que se preocupa com a limpeza e o cuidado do ambiente domiciliar. No entanto, um dos pontos marcantes está focalizado em suas expressões faciais e pela frase refletida sobre o vidro: *Ich möchte hier raus!* (Eu quero sair daqui!).

**Figura 25: *Ohne Titel (The Hour of the Feather)* – *Untitled (The Hour of the Feather)* (1976)**



Fonte: Estate Birgit Jürgenssen – Site oficial da artista, 2020<sup>32</sup>  
Figura 26: *Bügeln – Ironing* (1975)



32 Disponível em: <<https://birgitjuergenssen.com/en/works/>> Acesso em 19 de março, 2020.

Fonte: Estate Birgit Jürgenssen – Site oficial da artista, 2020<sup>33</sup>

Figura 27: *Window Cleaning* (1975)



33 Disponível em: <<https://birgitjuergenssen.com/en/works/>> Acesso em 19 de março, 2020.

Fonte: Estate Birgit Jürgenssen – Site oficial da artista, 2020<sup>34</sup>

Figura 28: *Ich möchte hier raus! – I want out of here!* (1976)



Fonte: Estate Birgit Jürgenssen – Site oficial da artista, 2020<sup>35</sup>

A artista se expressa de acordo com símbolos de uma feminilidade hegemônica, mas também se posiciona frente a esta representação. Ela se apropria de artefatos que condizem ao contexto doméstico e constrói uma imagem que é também um pedido de interferência. Sua prerrogativa está entre um local de produção criativa e um ambiente de alerta para o cotidiano de mulheres reclusas em suas atribuições domésticas.

Em sequência, no trabalho *Housewives Kitchen Apron* (1975), Birgit Jürgenssen elabora autorretratos em que o contexto doméstico é acionado por

34 Disponível em: <<https://birgitjuergenssen.com/en/works/>> Acesso em 19 de março, 2020.

35 Disponível em: <<https://birgitjuergenssen.com/en/works/>> Acesso em 19 de março, 2020.

meio de vestuário simbólico. O trabalho faz menção a um avental de cozinha e é também um protótipo de um fogão estilizado. Ela retoma um objeto escultórico produzido no ano anterior (*Kitchen Apron*) e o utiliza como parte de sua composição. Por meio deste elemento tridimensional, ela e seu avental/fogão compartilham o mesmo corpo.

**Figura 29: *Küchenschürze – Kitchen Apron* (1974/1975)**



Fonte: *Estate Birgit Jürgenssen – Site oficial da artista, 2020*<sup>36</sup>

O objeto, que aparenta ser desengonçado e nem um pouco anatômico, exerce peso sobre o corpo da artista. No entanto, mesmo que o incômodo faça parte da experiência, sua postura permanece ereta, sua roupa impecável e a partir de sua expressão facial não é possível extrair o seu sentimento naquele instante. Tudo parece estar perfeito, incluindo o pão fresco disposto no forno que se abre do avental.

Figura 30: *Hausfrauen – Küchenschürze – Housewives' Kitchen Apron (1975)*



36 Disponível em: <<https://birgitjuergenssen.com/en/works/>> Acesso em 19 de março, 2020.

**Fonte: Estate Birgit Jürgenssen – Site oficial da artista, 2020<sup>37</sup>**

A imagem pode ser lida a partir das elaborações conceituais de Lauretis, discutidas anteriormente. Afinal, a artista buscou uma autorrepresentação baseada em representações de gênero disponíveis. As fotografias se articulam a códigos e a um imaginário social do que seria uma dona de casa, assim como em imagens de feminilidade padrão e de práticas da domesticidade. O trabalho artístico enseja inúmeras leituras críticas interessantes, como a associação entre o pão e a maternidade ou a fertilidade e a objetificação de mulheres frente ao consumo de eletrodomésticos. No entanto, o que ressalto neste momento é como a artista confecciona um objeto que é atravessado pela tecnologia de gênero. Baseada em objetos disponíveis para consumo (e por meio deles), ela buscou rupturas e novas percepções sobre os artefatos e suas interações no contexto social que os contorna. Neste sentido, como aponta Lauretis (1994, p. 228)

a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e 'implantar' representações de gênero.

Então, podemos inferir que Birgit Jürgenssen, por meio da autorrepresentação em uma prática artística, criou uma representação irônica e sarcástica sobre a rainha do lar e questionou sua vinculação a mulheres, assim como a sua homogeneização e passividade. Teresa de Lauretis (1994, p. 209) afirma que a arte e suas práticas atuam, neste sistema tecnológico, como registro social. Nas palavras da autora, “a representação do gênero é a sua construção – e num sentido mais comum, pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção”. Nestes termos, os discursos das artes visuais seriam produtores de sentido capazes de evidenciar sua articulação com discursos produtores de conhecimento e com os agentes que detêm o poder.

Acrescentando a este debate, Guacira Lopes Louro (2013, p. 16), em diálogo com Teresa de Lauretis, observa que:

---

37 Disponível em: <<https://birgitjuergenssen.com/en/works/>> Acesso em 19 de março, 2020.

distintas e divergentes representações podem, pois, circular e produzir efeitos sociais. Algumas delas, contudo ganham uma visibilidade e força tão grandes que deixam de ser percebidas como representações e são tomadas como sendo a realidade.

Em outras palavras, noto como as tecnologias de gênero estão em constante operação e movimento, articulando suas engrenagens e, ao serem naturalizadas ou não serem problematizadas, acabam por tomar uma posição normativa. Logo, tendo em vista a produção citada de Birgit Jürgenssen e Leticia Parente em paralelo a *Cozinhar-te*, uma das potencialidades desses trabalhos encontra-se em sua especificidade de oportunizar um debate em torno do espaço doméstico. Este ambiente, que muitas vezes é vivenciado de forma naturalizada, é muito significativo para as nossas construções de identidade – seja de gênero, de classe ou de raça.

Quando o coletivo Grupo Cuidado Louças idealiza e materializa o espaço cozinha no interior do museu, conduz ao pensamento crítico. Entre as questões relevantes, esta prática artística propicia o questionamento sobre a relação dos indivíduos com as cozinhas e suas práticas, bem como sobre a influência deste espaço na vida dos sujeitos.

Em *Cozinhar-te*, o estranhamento de uma cozinha dentro do museu é uma estratégia e um dispositivo que oportuniza a vivência e o debate. Esta experiência, articulada à tecnologia de gênero, opera mediada pela prática artística em questão e pode produzir discursos críticos. Tal como indicado ao longo deste texto, as representações ou autorrepresentações, no campo da arte, produzem e atualizam noções sociais, culturais e políticas, abrindo assim um importante espaço para desestabilizações.

### 3.3 PRÁTICA DISCURSIVA, CRÍTICA FEMINISTA E ARTES VISUAIS

Nesta pesquisa, proponho a leitura de uma performance/instalação, tendo como base o conceito e a operação da tecnologia de gênero. Busco, desta forma, fugir de categorias canonizadas pela ideologia burguesa da arte ocidental – como a *arte* e o *artista*<sup>38</sup> – e me vinculo a outras, que tendem à

---

38 Estes conceitos são empregados e acionados, de maneira normativa, pelas principais fontes

potencialidade crítica dos sujeitos e dos discursos envolvidos em suas produções, representações e distribuições. Faço-o porque almejo contribuir com os estudos dedicados a ampliar os debates, incluindo de categorias como gênero, classe e raça/etnia. Assim, procuro fugir de discursos hegemônicos prescritivos e auxiliar na construção de uma outra narrativa composta pela pluralidade e pautada pelas diferenças.

Conforme descrito, com maior detalhe ao longo deste capítulo, acredito que uma perspectiva articulada a novas categorias de análise, como é o caso da classe social, da raça/etnia e do gênero, configuram um modo de compreender as artes visuais como prática e como discurso. Assim como argumentam as autoras Griselda Pollock (2013) e Teresa de Lauretis (1994), considero que esta estratégia acrescenta à discussão dos trabalhos artísticos camadas propícias para um debate crítico sobre as identidades e as subjetividades.

Segundo Griselda Pollock (2013), quaisquer atividades participantes das formações das sociedades são compreendidas como práticas. Em suas palavras, é necessário considerar a arte como discurso e assimilá-la como prática política, social e cultural. Neste caminho, a disciplina de história da arte deve ser entendida como uma componente ativa na produção de uma série de práticas de representações, que interferem em conceitos de diferença sexual e são incorporadas a políticas de gênero, atuando frente às relações de poder. Por este ângulo, compete citar que a articulação entre as funções das práticas culturais e a percepção de sentidos também atua na formação dos indivíduos enquanto sujeitos sociais. Sendo assim, Pollock observa que a realização de mudanças significativas nos paradigmas hegemônicos implica modificações estruturais, incluindo a forma como estudamos a disciplina de artes visuais. Para a autora, a compreensão da história é contraditória e passível de mudança e, quando o discurso é qualificado como uma categoria de análise, a história da arte é acionada como questionadora, incluindo a formação discursiva por trás das produções de canonizações.

---

da disciplina de História da arte. Para tomar conhecimento deste apontamento, basta acompanhar a leitura dos autores mais citadas nestes campos, como é o caso E.H. Gombrich ou Michael Archer.

Do modo como proponho o uso de algumas categorias de leitura nesta investigação, é preciso sublinhar que os movimentos sociais ou a produção intelectual feminista foram, e ainda são, importantes articuladores na produção intelectual e de conhecimento. São ativas em proposições que visam rupturas nos limites que circunscrevem a vida de mulheres. Não obstante, friso que pretendo evidenciar e discutir os diálogos entre as pautas destes movimentos feministas, sobretudo aqueles emergentes entre o final da década de 1970 e início de 1980. Ofereço algumas evidências de como estes campos de saber acrescentaram e contribuíram para a elaboração ou para a revisitação das práticas artísticas – incluindo a performance/instalação em análise: *Cozinhar-te*.

Cabe sublinhar que, mesmo com divergências em torno de um ponto inicial sobre a teorização dos estudos críticos de cunho feminista na história da arte, inúmeras/os autoras/es<sup>39</sup> apontam para um debate emergente nos EUA a partir dos anos 1970. Caminhando paralelamente às pautas dos movimentos feministas daquele período, as discussões estavam orientadas a compreender a ausência de citações e na recuperação de mulheres artistas, frente à história predominantemente masculina da disciplina. As perguntas que emergiram destes tensionamentos ainda reverberam, seja em forma de motivação ou como prerrogativa para problematizações – como é o caso da influência da arte na cultura e em como ela pode ser apreendida como parte do campo de transformação social (Tvardovskas, 2011).

Pollock (2013) segue apontando que a formulação da crítica da história social da arte de cunho feminista teve seu início dentro do próprio mecanismo da história da arte hegemônica ocidental. Entre as ações destas ativistas estava a desconstrução de material intelectual e textual disponível sobre a historiografia de arte. Neste sentido, as teóricas contavam com a tarefa inicial de analisar este conteúdo e rever a respectiva disciplina. As estratégias, que são vistas hoje como necessidades preliminares, manifestavam o objetivo central do movimento em compreender os efeitos destes discursos masculinistas na sociedade. Do mesmo modo, apresentavam a produção de

---

39 De acordo com Luana Saturnino Tvardovskas (2011), autoras como Griselda Pollock, Margareth Rago, Amelia Jones ou Teresa de Lauretis, apontam para a década de 1970, como um ponto emergente para a crítica feminista em artes visuais.

mulheres artistas, tendo em vista a sua agência como produtoras culturais. Pollock reitera que (2013, p. 64):

En primer lugar, sí es necesario encarar la recuperación de los registros sistemáticos aunque diversos de la actividad artística de las mujeres. Luego, debemos describir las posturas históricamente específicas a partir de las cuales las mujeres intervinieron en las prácticas culturales como totalidad, a veces trabajando para apoyar las ideas sociales dominantes, otras resistiendo de manera crítica, con frecuencia aliadas a otras fuerzas progresistas.

É notável como a crítica de arte é capaz de qualificar as produções artísticas e que a especificidade feminista pode reposicionar, com maior valor, as criações de mulheres dentro de seus respectivos cenários. Além disso, estes trabalhos, vinculados ao pensamento feminista, são um interessante e frutífero espaço para desestabilizar a misoginia, uma vez que muitos destes projetos indicavam e reinventavam narrativas em torno das concepções do masculino e do feminino.

Indo além, de acordo com Tvardovskas (2011), muitas produções de mulheres carregam a potencialidade radical, na medida em que podem ser contribuições afirmativas, positivas ou perturbadoras nas construções de representações dos indivíduos, principalmente das feminilidades. Em vista disto, podemos pensar os trabalhos citados anteriormente. Birgit e Leticia Parente discutem o conceito de mulher, muitas vezes vinculando a feminilidade às noções ideais do lar, do núcleo familiar e ao ambiente doméstico e privado.

Pensando na pertinência da perspectiva feminista para os discursos artísticos, o que estas teóricas desestabilizam são os paradigmas limitantes relacionados às noções de feminino, tanto quanto os estereótipos dos sujeitos e da produção de mulheres artistas. Pelas palavras de Pollock (2013, p. 35):

lo que estudiamos cuando estudiamos las artes visuales es una instancia de esa producción de diferencia que por necesidad debe ser considerada em un marco doble capaz de contemplar: a) la especificidad de sus efectos em cuanto práctica concreta que tiene sus propios materiales, recursos, condiciones, participantes, modos de capacitación, competencia, pericia, formas de consumo y discursos asociados, así como también sus propios códigos y retórica; b) su interdependencia de otros discursos y prácticas sociales, que colaboran em su inteligibilidad y su significado.

Quando as estudamos mulheres artistas e suas produções pelo viés da crítica feminista, estamos produzindo um pensamento capaz de interferir em sistemas sociais, parte de discursos referentes à dominação masculina na disciplina hegemônica de arte. Logo, ao estudar as relações de produções de artistas como práticas discursivas da arte, é evidenciada e questionada a forma como se constrói a própria narrativa da história da arte. Sendo assim, o exercício de crítica à produção de mulheres deve ser compreendido de maneira relacional e como um processo histórico de pluralização, ou seja, que não planifica esta produção pautada apenas pela categoria de mulher, conforme conclui Pollock (2013).

Neste sentido, noto como, entre as inúmeras categorias analíticas pertinentes à crítica feminista – quando estão interessadas em discutir as relações de poder e os discursos artísticos –, o gênero cumpre um valioso papel de evidenciação na distinção das experiências e na hierarquização de privilégios. Em outras palavras, por meio do gênero, outras categorias endereçadas aos corpos podem ser evidenciadas e levadas à discussão pela crítica feminista. Neste trabalho, me incentiva a pensar os privilégios do sexo como critério de poder, mas também como passível de mudança.

Neste sentido, sobre o cruzamento entre a prática artística e o gênero, Pollock (2013, p. 3) reitera que entre os objetivos destas teóricas, um deles “es, precisamente, mostrar cómo una intervención feminista excede la preocupación local por ‘la cuestión femenina’ y pone al género em una posición central dentro de los términos de análisis histórico”.

Contudo, Pollock (2013, p. 34) adverte que as mediações propostas pelas feministas objetivavam “reconocimiento de las relaciones de poder entre los géneros, haciendo visible los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el papel que desempeñan las representaciones culturales”. O que a autora nos alerta é que, ao tentar criar um espaço de crítica que pode valorizar a produção de artistas mulheres, não podemos cair em generalizações, reducionismos e mistificações.

Neste ponto do texto, cabe orientar que a realização de *Cozinhar-te* situa-se no começo da década de 1980 e que os estudos de gênero no Brasil, neste período, estavam articulados às pautas dos movimentos feministas. Em se tratando do movimento nas décadas de 1970 e 1980, Piscitelli (2009, p. 8)

acrescenta que “as feministas utilizaram a ideia de gênero como diferença produzida na cultura, mas uniram a essa noção a preocupação pelas situações vividas pelas mulheres”. Ou seja, as reivindicações de lutas sociais produzem e se vinculam às pautas das feministas, demonstrando como a produção e representação de masculinidades e feminilidades afetam, em diferentes graus, os indivíduos. Sendo que estes aspectos afetam e estão relacionados tanto à esfera privada, quanto à esfera pública.

No Brasil, a evidência da luta de classes no feminismo é ressaltada pelas contribuições de Joana Maria Pedro (2013). A autora aborda a inserção e as articulações deste movimento entre as décadas de 1960 e 1980 nos polos urbanos brasileiros e comenta que os movimentos de segunda onda objetivavam ir além das reivindicações relativas aos direitos políticos, econômicos e educacionais. Diferentemente dos movimentos feministas em curso em países europeus ou nos EUA – cujas lutas se concentravam contra opressões específicas às mulheres ou à reivindicação dos direitos das mulheres –, as feministas brasileiras se posicionaram contra o patriarcado, mas também foram impelidas a assumir outras lutas. Em outras palavras, devido à realidade opressiva da ditadura militar vivenciada no país deste 1964, os movimentos feministas de segunda onda no Brasil acrescentaram em suas pautas discussões pertinentes ao combate da desigualdade de classes estrutural e a favor da retomada dos direitos democráticos..

Salientando as assimilações e diferenças entre as características da inserção da crítica feminista da arte nos contextos latino-americano, europeu e norte americano, Tvardovskas (2011, p. 13) apresenta que:

[na América Latina] uma maior liberdade das discussões do movimento de mulheres ganha forma apenas no período da redemocratização. Não é viável ou produtivo ensaiar uma periodização para a crítica feminista da arte no Brasil, Argentina, Chile ou Uruguai, buscando que esta seja coincidente com as efervescências europeias e, sobretudo, com a norte-americana da década de 1970 em diante. Ainda que mulheres artistas em períodos ditatoriais latino-americanos possam haver demonstrado interesse nos temas do feminismo, tais empreitadas não chegaram a constituir-se como um movimento nas artes visuais. Essa especificidade exige assim um olhar mais afinado com as urgências políticas dos anos de ditaduras militares. Apenas a partir dos anos de saída dos regimes militares o feminismo irá impactar mais amplamente a indústria cultural e também o terreno das artes.

Abordando algumas especificidades da crítica brasileira na década de oitenta, Tvardovskas continua (2011, p. 8):

A partir dos anos 1980, também quando em países da América Latina como o Brasil, iniciavam-se algumas preocupações mais amplas sobre a relação das mulheres com a arte, pesquisadoras feministas fizeram aproximações teóricas com a psicanálise, o estruturalismo e a semiótica, em busca de referenciais teóricos que debatessem a ideia de um sujeito universal masculino, assim como as representações de gênero, discutindo os conceitos de natureza e verdade. Estava em jogo a desnaturalização do conceito “mulher” e a compreensão das estratégias de significação e circulação das imagens.

Tal como Tvardovskas, os argumentos das autoras citadas, como é o caso de Griselda Pollock (2013) e Joana Maria Pedro (2006) demonstram a pluralidade das contribuições dos feminismos para a vida dos sujeitos em sociedade. É possível afirmar que estes movimentos promoveram uma ampliação de representações e do modo como compreendemos o conceito de mulher. Isto acontece, elaborando discursos afirmativos ou pela forma de denúncias em relação à noção de sujeito universal e à produção discursiva masculinista sobre a cultura e a política.

Como exemplo para refletir sobre tal questão, Pollock (2013) argumenta que o afastamento de algumas técnicas dentro das escolas de pintura, como é o caso do corpo nu, prescreveu o direcionamento de grande parte das mulheres artistas a outros gêneros de pinturas. Menos prestigiados naquele momento, tais gêneros e categorias, como é o caso da natureza morta ou das pinturas de paisagens, caracterizavam uma produção com vivência vinculada ao doméstico e em ambientes internos. Concomitantemente a estas produções, foram elaboradas noções binárias de genialidade, de talento e de aptidões que favoreciam o polo masculino, condicionando a feminilidade hegemônica ao espaço privado e à domesticidade.

No entanto, tal historicidade da arte, enquanto um enunciado pretensamente livre de mudanças, não é interessante ao feminismo e suas articuladoras. Neste sentido, é válido destacar que o Brasil possui diversidades e especificidades que deram um tom diferente às narrativas das mulheres artistas. Em vista disso, Tvardovska (2011, p. 7) comenta que estas diferenciações nas produções entre homens e mulheres artistas adquirem um

caráter de segregação, norteados pela invenção atributiva de talentos e aptidões. Ou seja, são criadas categorias hierarquizantes, pela qual os homens são favorecidos por noções de genialidade e as mulheres são relacionadas de maneira inferiorizada, ocupando categorias ditas como femininas e com menor valor simbólico e monetário. Em suas palavras, o que “deriva da originalidade masculina, e que as mulheres, quando muito, não necessitam ocupar essas linhas, já que suas obras são derivativas, como cópias das obras realmente significantes dos grandes artistas”.

Sendo assim, notamos como as pautas dos feminismos brasileiros buscavam o reconhecimento de outras formas de ser mulher, desassociadas da dona de casa, da mãe ou da esposa. No entanto, mesmo que apresentem uma importante colaboração, estes posicionamentos e ações não devem ser assimilados como ideais e não passíveis de questionamentos. Em vista das teorias feministas apresentadas para a crítica da história da arte no Brasil, há uma série de questões que necessitam ser citadas e estudadas com maior detalhamento. Digo isto tendo em vista que as considerações elencadas aqui não visam esgotar a discussão. São pontuadas como parte de um pensamento que converse com as preposições das pensadoras feministas.

Reforçando criticamente estas questões, as autoras e artistas que citamos até aqui ironizam, ressignificam e, em muitas vezes, propõe uma reestruturação de estereótipos associados ao feminino e ao masculino. Ao abordar as relações das feminilidades e o contexto doméstico, as artistas contestam imagens limitadoras. As representações e autorrepresentações são produzidas de modo relacional, tendo como cenário os ambientes domésticos ou privados e são frutos de uma divisão sexual do trabalho, prescritivas principalmente às mulheres. Enquanto isso, a crítica feminista auxilia evidenciando os tensionamentos presentes nestas produções. Neste sentido, cabe destacar as pautas dos movimentos feministas que colocam em relevo as discussões sobre o atravessamento do campo político na vida cotidiana. São as feministas que vão questionar e desconstruir as dicotomias presumidas entre esfera privada, social e pública. Não é por menos que a palavra de ordem “o pessoal é político” surge neste mesmo momento. De acordo com os argumentos elencados, afirmamos que as práticas relacionadas à esfera

doméstica são também práticas políticas e, portanto, devem ser discutidas e tensionadas na esfera pública.

#### **4 PONDO A MESA: NOÇÕES SOBRE O CIRCUITO DE ARTE NO BRASIL ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1980**

Neste capítulo, apresento e analiso alguns aspectos do contexto brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980. Focalizo em um recorte que visa auxiliar os argumentos almejados e vinculados a esta pesquisa. Logo, evidencio de maneira panorâmica o cenário político, com ênfase na ditadura e a abertura política, destacando seu impacto, assim como algumas ações de resistência. Posteriormente, problematizo questões referentes ao circuito cultural brasileiro, principalmente o emergente no eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Para tanto, serão pontuadas a exposição *Como vai você, geração 80?* e a *Volta da pintura*, momentos significativos e contraditórios para as narrativas hegemônicas da disciplina de arte do país, assim como para a sua historiografia.

##### **4.1 GOELA ABAIXO: A DITADURA E A ABERTURA POLÍTICA NO BRASIL**

Para compreender o cenário em que *Cozinhar-te* estava inserido, primeiramente é preciso situar o contexto político do Brasil entre as décadas de 1960 e 1980. Afinal, este período é atravessado por uma ditadura<sup>40</sup> que durou

---

<sup>40</sup> A instauração do golpe civil-militar teve o seu início oficial em 31 de março de 1964. Foi organizada entre as forças Armadas e os conservadores da elite no Brasil contra o governo do presidente legalmente no poder, João Goulart. Por meio dele, os militares conseguiram criar dinâmicas e outros mecanismos para a tomada do poder no país (CHIAVENATO, 1994).

cerca de vinte anos. Instaurava-se no país um poder autoritário, brutal e com caráter de regime militar.

Segundo Julio José Chiavenato (1994), a ditadura brasileira, vigente entre 1964 e 1984, impactou nossa economia, instaurou censuras, exílios, torturas e fez da corrupção uma banalidade política<sup>41</sup>. Após o golpe, o medo, que até então era da mudança social, fruto de um plano econômico menos dependente, passa a ser da ditadura e suas diretrizes. Entre as diretivas, encontram-se as criações dos Atos Institucionais, com um destaque especial para o Ato Institucional número 5. O AI-5 aumentou consideravelmente o poder do presidente, as repressões e principalmente, aquelas voltadas à censura da imprensa e dos meios culturais. Além do controle restritivo aos jornais e à televisão, havia também o investimento em propagandas voltadas à classe média e alta, ancoradas, por exemplo, na vitória do tricampeonato mundial de futebol. Nas palavras do autor: “em 1968 o AI-5<sup>42</sup> impôs à imprensa a mais brutal censura da história do Brasil. Absolutamente nada que ‘ofendesse’ o governo podia ser noticiado” (CHIAVENATO, 1994, p. 123).

Durante a segunda metade da década de 1960, a ditadura firmava os seus “anos de chumbo”, sendo este o período com maior teor de repressão. Contudo, após o ano de 1974, aos poucos a ditadura vai perdendo a sua força e, paralelamente ao seu enfraquecimento, promulgou-se a lei de anistia política de 1979, durante o governo de João Batista Figueiredo (1979-1985). Com ela, diferentes grupos de esquerda se organizaram com o objetivo de conceder a anistia aos presos ou perseguidos políticos no Brasil ou exilados no exterior. Em contrapartida, o art. 1 também favorecia e beneficiava os militares ou outros agentes que estavam envolvidos em práticas de tortura ou violações dos direitos humanos fundamentais. Em vista disso, mesmo contraditória, a anistia favoreceu e auxiliou o cenário brasileiro a ganhar um novo fôlego. Influenciados pelos movimentos e a efervescência cultural que acontecia fora do Brasil, os

---

<sup>41</sup> No âmbito das violências do período da ditadura, Chiavenato (1994) ressalta a institucionalização da tortura no ano de 1969, como o pau-de-arara, o afogamento ou os choques elétricos. O autor aponta a severa postura militar nos primeiros meses do pós-golpe, em que 50 mil pessoas foram presas no primeiro ano, e discute ainda como as operações de segurança nacional incluíam o vasculhamento da residência de todos indivíduos, uma a uma, em busca de indícios que demonstrassem ‘subversão’ ou conexão com o governo anterior.

<sup>42</sup> O Ato Institucional número 5 foi assinado em 13 de dezembro de 1968 pelo presidente Costa e Silva. De acordo com Chiavenato (1994, p. 77), “o AI-5 nasceu para inibir as greves dos metalúrgicos de Contagem (MG) e Osasco (SP), conter as manifestações estudantis e anular a crescente militância dos trabalhadores”.

exilados e exiladas que retornavam ao país se juntavam às vozes locais, que se encontravam em processo de erupção. Além disso, com a queda dos Atos Institucionais, surgem e se popularizam novos espaços significativos de militância, como é caso das leituras mais aprofundadas ou silenciadas no âmbito acadêmico (BARROS, 2013, p. 121 e 184).

A discussão sobre espaços e ações de resistências será abordada no próximo tópico. Por ora, é necessário comentar que, enquanto o perfil geral do país mudava, destacava-se a expansão capitalista<sup>43</sup> e o crescente deslocamento do eixo econômico da área rural para as cidades. Isto ocorreu às custas de péssimas condições de vida e trabalho da classe operária, que após o Golpe de 64 contabilizava cerca de dois terços da população que habitava as zonas urbanas do país. O Brasil vivia uma crise, e paradoxal e convenientemente, era a própria crise que alimentava a crescente produção das indústrias (TELES, 1999).

Tal crise, que assolou o país e seus parceiros da América Latina, se refere à inflação, ao aumento da dívida pública com os Estados Unidos, às altas taxas do índice de desemprego, ao abalo na produção industrial nacional e conseqüentemente a uma situação precária no quesito social. Logo, para discutir a crise da economia, que ocorreu no Brasil entre as décadas de 1970 e 1980, é preciso compreender que ela se estabeleceu paralelamente à uma abertura política. Neste sentido, a abertura política foi um processo rumo à democratização brasileira e seu desencadeamento deu-se de maneira progressiva, ou nas palavras proferidas na época do governo de Ernesto Geisel (1974-1979): de forma *lenta, gradual e segura*. De maneira geral, teve seu início na segunda metade da década de 1970 e se estendeu até o final da década de 1980, com a Constituição de 1988. Cabe destacar que a abertura só se solidifica graças à pressão de movimentos sociais. Entre suas ações afirmativas, estavam as greves gerais e as mobilizações em prol de condições mais democráticas de vida e trabalho. No entanto, ambigüamente, junto com os benefícios do processo de redemocratização proposto com a abertura, alguns pontos precisavam ser revistos. Entre estes tópicos destacavam-se a reforma

---

<sup>43</sup> Durante a década de 1960, “o Brasil se tornou a oitava potência industrial do mundo” (TELES, 1999, p.56).

partidária de 1979 e as eleições diretas para governador, aprovadas em 1980 (RODRIGUES, 2010, p. 14).

Então, se com o golpe de estado os militares assumiram o país, com a abertura política e o enfraquecimento da ditadura no Brasil é possível notar a emergência de uma nova classe ou geração, com mais respiro, maior liberdade de expressão e reivindicação dos seus espaços. (BARROS, 2013). Entre os enfrentamentos importantes para o país neste período, destaca-se todo processo das Diretas Já. Por todo o Brasil, entre janeiro e abril de 1984, as capitais foram tomadas por comícios e multidões que exigiram a retomada das eleições diretas para presidente do país. O movimento Diretas Já contou com o apoio dos meios de comunicação, responsáveis por cobrir na íntegra as movimentações. Com cunho popular, participaram da mobilização desde as classes operária e artística, até partidos políticos. Porém, mesmo com todo o envolvimento da população e a importância do movimento, as primeiras eleições diretas no pós ditadura só ocorreram em 1989<sup>44</sup> (RODRIGUES, 2010).

Sendo assim, gradativamente, a ditadura militar abria lugar para uma geração mais esperançosa e com mais possibilidades de exercer a sua cidadania. Esta nova etapa estava vinculada à redemocratização e abertura política brasileira. Contudo, como veremos a seguir, este processo não aconteceu de maneira pacificadora. Pelo contrário, foi uma conquista, resultado do trabalho de inúmeros grupos sociais, pensadores e ativistas, inclusive por artistas de diferentes áreas, o que inclui o campo das artes visuais.

#### 4.1.1 TODAS E TODOS UNIDOS CONTRA A DITADURA

As gerações que vivenciaram a ditadura, mesmo com suas divergências, caminhava na mesma direção. Estavam todas e todos juntos e unidos contra a ditadura. De modo geral, nota-se como consequência uma

---

<sup>44</sup> Marly Rodrigues (2010, p. 16) comenta que a “campanha das Diretas-Já foi coordenada pelo Comitê Nacional Pró-Diretas, órgão suprapartidário que contou com a participação dos partidos de oposição, de associações estudantis e profissionais e das centrais sindicais”. A autora acrescenta que o maior encontro de pessoas em luta “aconteceu no Anhangabaú, em São Paulo, ao qual compareceram cerca de 1,7 milhão de pessoas” (RODRIGUES, 2010, p. 17).

série de indivíduos cansados de imposições e silenciamentos. Coagidos culturalmente e socialmente, as/os artistas aprenderam, neste período, a desenvolver estratégias e a produzir trabalhos críticos, além de sair às ruas por condições mais favoráveis e básicas de expressão. Ricardo Basbaum (turno 20) acrescenta que “a luta política naquele momento foi construída como uma frente ampla, como se dizia na época: todos unidos contra a Ditadura”. De acordo com o entrevistado, as lutas, as pautas e as reivindicações específicas dos grupos existiam, mas a urgência se concentrava na grande pauta contra a ditadura.

Neste sentido, Céli Regina Jardim Pinto (2003, p. 60) considera que no período da ditadura vivíamos um paradoxo, pois “ao mesmo tempo em que o campo político estava completamente reduzido pelo regime militar, era nele que as forças progressistas viam legitimidade para qualquer embate”. Logo, durante a opressão prescrita aos indivíduos, impõe-se a necessidade de organizações de lutas, visto que, em virtude da ditadura, as repressões atingiram os camponeses, as forças populares organizadas, os sindicalistas e a classe operária como um todo.

Destacaram-se, neste período, inúmeras atuações de grupos e movimentos sociais de resistência. Entre as diferentes frentes, é possível citar a radicalidade na *Poesia Marginal* e as interferências do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE). É por meio do caráter subversivo do *Cinema Novo* que agentes culturais, como o diretor Glauber Rocha, estiveram em ascensão internacional. Conhecida também como uma “estética da fome”<sup>45</sup>, a corrente cinematográfica representava um Brasil pobre, pouco representado no cinema e que apontava para críticas sociais que buscavam seus argumentos em práticas do cotidiano (HOLLANDA, 1992).

Longe de esgotar a discussão, como ação de resistência popular cabe destacar ainda as lutas clandestinas, as greves sindicais, as manifestações de fábrica ou de jovens dos grupos estudantis (TELES, 1999). Mesmo que ao longo da ditadura “todo cidadão era considerado, antes de tudo, um suspeito, um subversivo em potencial” (TELES, 1999, p. 55), o agenciamento subversivo não acabou, pelo contrário, fortificou-se.

---

<sup>45</sup> Apresentada e publicada em 1965, *Uma estética da fome* foi a tese-manifesto de Glauber Rocha, um importante texto que reflete sobre a produção do cinema nacional.

Em consonância com esta lógica, Francisco Proença Garcia (2006, p. 171) observa que subversão é uma técnica “de corrosão dos poderes formais, para cercear a capacidade de reação, diminuir e/ou desgastar e pôr em causa o poder em exercício, mas nem sempre visando a tomada do mesmo”. Nesse sentido, com uma trajetória antecedente e com base no “desenvolvimento industrial a partir de 1930, a classe operária cresceu, concentrando-se mais na região Centro-Sul. Ao levantar suas reivindicações econômicas, foi simultaneamente aprendendo a travar lutas políticas” (TELES, 1999, p. 53).

Cabe destacar também, por sua vez, as produções de músicas das décadas de 1960, 1970 e 1980. Entre as produções locais com alta repercussão, vale destacar a relevância dos Festivais de Música Popular Brasileira, o vanguardismo da Tropicália, a euforia da Jovem Guarda entre as décadas 1960 e 1970 e as composições mais politizadas no Rock nacional dos anos 80. Segundo Paulo Sérgio do Carmo (2000, p. 43), a Jovem Guarda começa um importante processo junto ao público jovem. Ela “preencheu um vazio consumista e encantou também o universo da garotada”. Alinhados ao mercado de consumo, os jovens da Jovem Guarda não se expressavam pelo ativismo político propriamente dito, e sim, por suas roupas, pela linguagem mais informal e pela esperança de um novo país. Posteriormente, na segunda metade da década de 1960 e com a popularização da guitarra e sons amplificados, surgem Os Mutantes e os artistas Tropicalistas.

Assim, neste período, ser subversivo não seria apenas uma estratégia, antes disso, seria uma prescrição. Dito de outra forma, ironicamente, os artistas que visavam problematizar o sistema vigente precisavam ser subversivos, porém de modo que não estivesse claro em suas ações. E é exatamente nesta ambiguidade perigosa que residiria a potencialidade irônica.

#### 4.1.2 ENGOLINDO SAPO: IRONIA COMO ESTRATÉGIA POLÍTICA

O trabalho do Grupo Cuidado Louças dialoga com uma produção carioca dos anos 80 que estava inserida no trânsito entre a ditadura e reabertura política do país. Neste sentido, para Ricardo Basbaum (turno 10),

“*Cozinhar-te* se faz no momento mais difícil, aquele Pré-Geração 80”. O autor acrescenta que, neste período, os jovens reconquistavam o espaço público, mas, ao mesmo tempo, o país ainda vivia sobre a sombra dos duros anos de chumbo.

San Alice (turno 49) acrescenta que as práticas artísticas do coletivo eram atravessadas pela ditadura, tal como o cotidiano, as intenções e as resistências do grupo. Nas palavras do entrevistado:

Então, foi uma loucura, nós íamos para os comícios e atos públicos. Nós dávamos altas voltas e um itinerário de 15 minutos demorava 2 horas. Tudo para tentar despistar uma situação. Todos os livros considerados subversivos, nós tínhamos que colocar capas de outros livros. Mas então era isso, nós lutávamos diariamente e era uma coisa que deixa a gente forte. Tudo isso deixava a gente vitalizado, de ter essa consciência de que você estava em luta, estava em guerra no dia a dia. Porque você tinha que derrubar essa coisa louca e horrorosa que era a ditadura. A gente tinha um inimigo muito claro e muito latente na nossa frente.

A esse respeito, Cacilda Teixeira da Costa (2006, p. 33) comenta que uma vertente da arte produzida no Brasil nesta década expressava “nossa brasilidade e a liberação das energias até então contidas pela ditadura que começava a desmoronar”. Sem a força do regime de censuras e com maior liberdade de expressão, os artistas experimentavam novas linguagens, abordagens e, mais que isso, desobstruíam suas vontades engasgadas e abafadas por quase três décadas de ditadura civil-militar.

Em vista disso, convém pontuar que a linguagem experimental é uma das características que marcam o trabalho *Cozinhar-te*. Os conceitos presentes no trabalho irão atravessar e emergir em diferentes produções da artista Márcia X – uma das integrantes do Grupo Cuidado Louças. Neste sentido, Beatriz Lemos (2013, p. 20) acrescenta que “é nítido o trânsito de interesses no qual a artista baseou sua pesquisa ao longo dos anos: da crítica institucional à social, do atravessamento da sexualidade à religiosidade, da identidade de gênero ao feminismo”. Tratando a provocação como elemento primordial, Márcia X (2019) destaca que nos anos 1980 ou “nas produções iniciais, havia a intenção de questionar, através do humor e do estranhamento, o papel do artista e da arte na sociedade”. No entanto, longe de um sentido bem humorado, notamos em *Cozinhar-te* uma potencialidade de projetos irônicos.

Felipe Scovino Gomes Lima (2007) comenta algumas diferenças e similaridades entre o humor e a ironia. Transitando entre as fronteiras da tragédia e da comédia, o humor, geralmente, não está vinculado a rupturas, a mudanças ou à produção de novos sentidos. Para o autor, o riso causado por algo bem humorado nem sempre pretende ser cômico, logo, “o (artista) humorista, portanto, é aquele que convida a perceber a alteridade, a ver um outro aspecto da mesma coisa, por estar ao mesmo tempo tão próximo e tão distante de sua obra” (LIMA, 2007, p. 57).

Diferente do humor, a ironia é maleável e não é apenas uma linguagem bem humorada, ela está articulada à esta forma de expressão como estratégia crítica. Na arte, a ironia eventualmente tem “a função de instaurar a ambiguidade entre as referências explícitas e as implícitas, configurando o efeito irônico”. Em outras palavras, “é um dispositivo metaenunciativo que tem o prazer de jogar com o sentido, zombando dos modelos de interpretação, dos códigos de compreensão (LIMA, 2007, p. 297).

Potencialmente, “a ironia, quando vista como estratégia de oposição, pode funcionar para problematizar a autoridade, inclusive suposições modernas sobre estruturas de museus e formas de autoridade histórica” (LIMA, 2007, p. 132). Isso porque a ironia está alinhada a uma estratégia, ou nas palavras de Lima (2007, p. 132) a uma prática “discursiva que não pode ser compreendida separadamente de sua corporificação em contexto e que também tem dificuldade de escapar às relações de poder evocadas por suas ‘posições’ avaliadoras”. Ou seja, levando em consideração que a ironia está relacionada com os contextos e tempos em que são utilizadas, devemos analisá-la sempre em relação aos artistas e seus contextos históricos, bem como às suas posições de classe social, gênero, sexualidade e raça/etnia.

Em *Cozinhar-te*, o método irônico atravessa os universos da prática artística e das práticas do cotidiano. Os artistas deslocam suas cozinhas para o espaço museológico, são interpelados pelo discurso institucional e caminham rumo à elaboração de protesto nas ruas, exigindo o direito de serem ouvidos. Porém, mais uma vez são interrompidos, agora pela força brutal da ditadura militar. Segundo San Alice (turno 47) o “nosso último ato dessa proposta coletiva *Cozinhar-te* foi um ato dramático. Um episódio onde a ditadura me deu uma coronhada na cabeça”. Interessados em questionar dicotomias, o coletivo

construiu uma narrativa e discussões que miravam e ironizavam os circuitos da arte hegemônicos, assim como o regime político autoritário do país. Notamos como as reivindicações e ocupações destes espaços são construídas sob violências físicas e simbólicas, marcando o território da expressão como um local de embate e poder.

Por ora, não iremos nos aprofundar na análise do trabalho, visto que este momento acontece no próximo capítulo, mas cabe destacar como a ironia do coletivo tensiona as categorizações, método próprio da formalização na arte, questionando as suas fronteiras. Bebendo do conceitualismo, o coletivo brinca com os limites, sugere rupturas e propõe um pensamento que é realizado de maneira irônica, tensionando os marcadores que buscam definir a obra entre uma performance ou uma instalação.

Por esse entendimento, Cacilda Teixeira da Costa (2006) acrescenta que a arte conceitual é um momento emergente entre as décadas de 1960 e 1970. Esta tendência remete ao Dadaísmo e principalmente às proposições do artista francês Marcel Duchamp (1887-1986). Rejeitando códigos anteriores, na arte conceitual os pilares da arte são os objetos de estudo e contestação: o “tema da obra conceitual é a arte que se expõe como totalidade. A obra não é o fim em si: existe como um meio para a realização da arte como conceito” (COSTA, 2006, p. 30). Neste momento, os artistas se dedicavam a perturbar as categorias tradicionais das práticas artísticas e exploravam novos suportes, linguagens e espaços para expor seu ideário ou produção.

Convém situar que Duchamp é conhecido por elaborar, a partir de objetos apropriados do cotidiano, uma reapropriação dos mesmos em obra de arte. Este processo de deslocamento conceitual de artefatos foi nomeado por ele como *readymade*. Nas palavras de Lima (2007, p. 62) o *readymade*, assim como esta perspectiva do conceitualismo, “não pretende postular um dado novo, mas interrogar o que era identificado como ‘valioso’ ou ‘obra-prima’. Objetos medíocres, do dia-a-dia, deslocados de sua função ordinária e alçados como objeto de arte no mercado”.

Neste sentido, ao discutir o contexto brasileiro entre os anos 1960 e 1980 no que diz respeito à cultura e formas de expressão, é inevitável perceber a ironia e o conceitualismo como elos condutores das produções de alguns artistas deste período (COSTA, 2006).

Logo, utilizar a ironia no cenário ditatorial ou pós-ditadura pode ser interpretado como um resquício comportamental de guerrilha de artistas prescritos por censuras. Isto porque, contraditoriamente, a ironia “é um modo de discurso que tem ‘peso’, no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do ‘não dito” (LIMA, 2007, p. 31). Esta contradição permite aos artistas se reapropriarem de tais questões em obras engajadas criticamente com maior sensação de segurança. Afinal, ser irônico é propor mensagens que precisam ser interpretadas. Sendo a interpretação uma das portas da comunicação, os artistas que a utilizam conseguem ativá-la para se eximir sobre determinadas situações ou se posicionar quando necessário.

Conforme Lima (2007, p. 89), “a ambiguidade irônica reside no fato de que o enunciador, ao mesmo tempo que simula, aponta para essa simulação. Podemos compreender a ironia como uma simulação ou dissimulação que é arquitetada deliberadamente para ser desmascarada”. Em outros termos, ser politicamente debochado é ser irônico. Ser irônico é ser resistente, e a resistência é a ironia da ditadura.

Neste sentido, a ironia é tomada por artistas subversivos. Ela própria é subversiva quando é capaz de se infiltrar nos sistemas em busca de questionamentos e transformações. Isto porque, como observa Felipe Scovino Gomes Lima (2007), o “fluxo irônico” no contexto artístico atravessa a obra, os discursos por ela reverberados, os contextos, e cria um diálogo poderoso entre a produção de arte e o/a artista em questão. Cada vez mais aproximando a sua experiência do processo artístico, os artistas vinculados aos projetos irônicos produzem trabalhos utilizando-se de suas vivências individuais como busca de um sentido coletivo.

## 4.2 ARTE E(É) POLÍTICA

A década de 80 significa um marco para a história do Brasil no que se relaciona à democracia, à abertura da prática política, da expressão, de possibilidades e da chance de diferentes formas de comportamento. Em outras

palavras, os anos 80 estão conectados à abertura de um novo espaço para a expressão artística.

O processo de abertura política, no contexto da classe artística, estava relacionado à redemocratização e, logo, alinhava-se a uma renovação ideológica, comportamental e institucional. Na prática, o que percebemos durante a década de oitenta são estéticas experimentais, com maior espontaneidade e uma parcela de artistas conectados ao contexto político daquele período (BARROS, 2013).

Neste sentido, é pertinente situar este grupo de artistas desviantes como a geração pós-ditadura. Dentro desta geração, percebemos também a emergência de um grupo de artistas mais conectados e ativos frente à política local ou nacional e, segundo Beatriz Lemos (12), “se localizava a ideia de arte política”. Num sentido em que os artistas direcionavam seus discursos e práticas, diretamente para o governo. Contudo, com o enfraquecimento dos processos de censura e com maior poder de expressão, a arte nos anos 80 tem novas perspectivas e possibilidades de propor ações relevantes para o seu circuito e para o campo social.

Convém pontuar que nem todas/os as/os artistas da década de 80 estavam interessados/as em discutir política e dinâmicas sociais em suas produções. Porém, para aqueles/as que estavam inseridas/os nesse processo, é extremamente relevante retomar neste momento os projetos de contestação que se iniciaram na década de 60.

De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (1992, p. 15), nos anos 60, “a relação direta e imediata estabelecida entre arte e sociedade era tomada como uma palavra de ordem e definia uma concepção de arte como serviço e superinvestida do ponto de vista de sua eficácia mais imediata”. Nesta ótica, algumas proposições artísticas poderiam ser acionadas dentro de sistemas preocupados com algum tipo de mudança social significativa. Cabe destacar, no entanto, que o binômio arte e sociedade ganhava um novo sentido nos anos 80. Nas palavras de Hollanda (1992, p. 74), esse par, “antes tomado na perspectiva da palavra didática e de tomada do poder a longo prazo, começa agora a abandonar os grandes projetos e a se configurar numa prática de resistência cultural”.

Nos anos 80, as ações da arte atravessavam as formalidades do território da arte e o cotidiano dos brasileiros e brasileiras. Contudo, este ponto de convergência não acontecia de forma pacificadora. Acionando o sarcasmo e motivando as interações com o público, ações como *Cozinhar-te*, tensionavam os discursos políticos e artísticos. Produções como essa fazem emergir questões importantes para serem discutidas, tanto na ótica da arte contemporânea como do contexto da sociedade em que está inserida. Neste sentido, podem ser caracterizadas pelo seu caráter contracultural.

Assimilar o caráter contracultural inclui compreender o comportamento sociocultural, a política, as revoluções e toda uma série de eventos que definiram determinada geração. Neste sentido, Carlos Alberto Messeder Pereira (1983) aponta os primeiros passos para que possamos vislumbrar esta manifestação histórica com maior propriedade. Para o autor, além de sua estereotipificação visual – como, por exemplo, roupas coloridas e cabelos compridos –, a contracultura é caracterizada por sua proposta de interpretação do mundo e dos indivíduos por meio de um novo ponto de vista com viés totalmente próprio e radical. Inicialmente, o termo contracultura foi utilizado pela imprensa de massa da América do Norte – local epicentro do movimento – com a intenção de postular um caráter modal e diminutivo à movimentação. No entanto, acompanhando o número crescente de adeptos, o termo acabou sendo incorporado politicamente aos discursos do movimento e utilizado como sua bandeira. Desse modo, o que seria uma estratégia de descredibilidade se configurou como o principal veículo de difusão do ideário radical da juventude contracultural. Questionando a racionalidade ocidental e opondo a cultura vigente e legitimada, este fenômeno histórico se inicia nos anos 1950 com os poetas *beats* e o *rock'n roll* e ganha peso nos anos 60 nos Estados Unidos. Engajados com o conjunto de idéias contraculturais, esta geração emergente queria *cair fora do sistema*.

Me interessa pensar o fenômeno da contracultura localizado na década de 1960 e seus diálogos com a juventude, com as artes visuais e as manifestações deste período. Sair da década de 80 e voltar para os anos 60 e 70 nos auxilia a remontar algumas trajetórias e compreender seus desdobramentos possíveis nas décadas seguintes. Afinal, “uma contracultura,

entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social” (PEREIRA, 1983, p. 20).

Muitas expressões culturais – ou melhor, contraculturais – aconteceram nos anos 60 e com um alto teor subversivo, sendo o rock um dos exemplos dessa revolução para o cenário musical. Este estilo foi a manifestação na música com maior apelo social e o principal veículo desta nova movimentação cultural. É interessante notar que, por meio das articulações da arte e do comportamento, as aspirações da juventude rebelde eram configuradas como uma possibilidade de afirmação de uma identidade. Dito de outra forma, o rock deste período era produzido por jovens e para os jovens e, através de seu impacto, a juventude era reconhecida de maneira coletiva e como uma força social (PEREIRA, 1983).

Entre as comunidades sociais procedentes da contracultura, os *hippies* foram um dos grupos com maior impacto do período. Conforme explica Carlos Alberto Messeder Pereira (1983), conhecidos principalmente por palavras de ordem, tais como *Paz e Amor* ou *Flower Power*, os *hippies* caminhavam em uma direção pacifista e a favor dos direitos dos cidadãos. Com um viés de não violência, entre as pautas do movimento *hippie* estavam seus interesses de oposição à racionalidade, o seu caráter demolidor quanto às estruturas de pensamento vigentes e uma forma que abrangia a liberdade de encarar as relações do corpo e da natureza menos .

Assim como o ideário *hippie*, nas palavras de Pereira (1983, p. 86) a geração decorrente da contracultura imaginava “efetivamente um novo modo de conceber e de se relacionar com o mundo à sua volta, nas mais diferentes áreas do seu cotidiano, exigindo, portanto, o surgimento de uma nova consciência ou de uma ‘nova sensibilidade’”.

Neste sentido, notamos uma relação entre as propostas contraculturais e *hippies* e uma das tendências na arte contemporânea da década de 1960, que consiste em aproximar arte e vida. De acordo com o autor Michael Archer (2012, p. 58), neste modo de compreender uma proposta artística, para o autor dizia respeito a “algo que não era exatamente vida nem exatamente arte, mas uma apresentando-se, com certa autoconsciência, com a outra; uma situação

engenhada que originava uma reflexão sobre as qualidades do instante”. O autor complementa que a significação atribuída a produções dentro destas diretrizes estava vinculada às vivências do indivíduo diante da proposta artística e ,logo, à toda sua bagagem cultural diária.

No contexto brasileiro, Heloísa Buarque de Hollanda (1992) aponta que a contracultura encontrou seus adeptos principalmente por meio da mídia e da imprensa alternativa<sup>46</sup>. Além disso, a autora destaca a influência da contracultural para a música brasileira, as suas reverberações junto ao tropicalismo e ao pós-tropicalismo. Enquanto o tropicalismo iniciava um processo crítico, que buscava subverter os valores padrão de comportamento, o pós-tropicalismo intensificava este processo, tornando-se uma forma de “radicalização da crítica comportamental e a um novo tipo de atuação, já presente na tropicália, que privilegia a intervenção múltipla, ‘guerrilheira’, diversificada e de tom anarquista nos canais do sistema” (HOLLANDA, 1992, p. 63).

Nestes termos, traçando um paralelo sobre o conceito de arte e vida, arte e sociedade e o ideário contracultural, é possível perceber uma influência nas artes visuais, visto que, nesta direção, os projetos seriam contundentes exatamente por buscarem mudanças no social através dos discursos artísticos e vice versa. Os artistas alinhados a esta corrente de argumentos buscavam criar rupturas nos seus circuitos artísticos, políticos e sociais.

Retornando à ideia de contracultura, percebemos como ela foi um fenômeno plural e capaz de abranger vários movimentos de rebelião, entre eles “o movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante” (PEREIRA, 1983, p. 20). Logo, podemos entender sua proposição como “certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica” (PEREIRA, 1983, p. 20).

---

<sup>46</sup> Sobre a relevância da imprensa alternativa, Hollanda (1992, p. 63) destaca a atuação dos periódicos *Flor do Mal*, *Bondinho* e *a Pomba*. A autora salienta ainda o jornal *Pasquim*, com foco especial para a página de Luiz Carlos Maciel: *Underground*.

O ideário contracultural inicia a agitação de um movimento social e libertário que possuía o apoio da juventude. Estes jovens, que pertenciam à classe média urbana, questionavam alguns valores relacionados à racionalidade – representada e produzida por eles. A potência anárquica contracultural estava atrelada às novas vozes que ela procurava ressaltar. Com novos interlocutores, aprendia-se também a criar sistemas alternativos e não hegemônicos para circular as informações (PEREIRA, 1983).

Dito isto, outro ponto importante de herança da contracultura reside na afirmação de ocupação de espaços – sejam eles simbólicos, sociais ou ambientais. Pelas resistências e pelas lutas, o discurso contracultural ensinava lições importantes sobre pertencimento e identidade. De maneira inquietante, as vozes deste período possuíam suas especificidades, porém reivindicavam locais em que pudessem se expressar politicamente de forma libertária, subjetiva e democrática.

Conforme já foi dito, a revolução nos costumes, da qual a contracultura fazia parte, se inicia nos Estados Unidos na década de 1960. Ao se espalhar por diversas partes do mundo, ramificou-se e fortaleceu diferentes lutas. Entre estas presenças agitadoras, podemos citar a tomada de frente do poder contra as armas, do poder gay, da liberação feminista e do poder negro. Além disso, é a partir desta década que aumentam as discussões e o investimento discursivo em quebras de tabus sobre a sexualidade – como é o caso da revolução sexual<sup>47</sup> norte-americana, responsável por colocar o corpo em questão nos espaços públicos, especialmente o das mulheres (CARMO, 2000).

Focalizando a questão brasileira, Paulo Sérgio do Carmo (2000, p. 52) observa que, durante a década de 1960, a classe média e intelectualizada estava mais articulada e motivada a participar da vida cultural do país. O autor reitera que os jovens brasileiros, normalmente com maior acesso de consumo, foram contaminados pelas discussões que aconteciam internacionalmente, principalmente aquelas contraculturais. Intimamente conectada às universidades, a juventude sessentista iniciava um processo

---

<sup>47</sup> Entre os exemplo que auxiliaram as pautas da revolução sexual, cabe destacar a implementação da pílula anticoncepcional, que auxiliou e aumentou as possibilidades de sexo fora ou antes do casamento e as mudanças no vestuário - como a minissaia (CARMO, 2000).

de questionamento à cultura hegemônica e convencional que se estenderia ao social, às artes e à política.

Na mesma direção, cabe complementar que, para diferentes autores, a contracultura é significativa devido à sua atuação frente à juventude – mesmo que ela não fosse exclusiva do contingente jovem. Contestadora e com um espírito libertário, a juventude articulava um novo modelo de se mobilizar (PEREIRA, 1983). Estes projetos revolucionários estavam relacionados à expansão do ideário libertino, promíscuo e da sensualidade propagada pelos hippies. Carmo (2000, p. 51) acrescenta que é neste período que, “pela primeira vez, palavrão e nudez eram parte de muitos espetáculos teatrais”.

Contudo, para Heloísa Buarque de Hollanda (1992), paralelo ao processo revigorante e ativo da contracultura, acontecia também um desinteresse pela política social no Brasil. A autora expõe que o foco das discussões estava transitando do povo e proletariado em direção às minorias<sup>48</sup>. Assim, o discurso de engajamento político seria aos poucos substituído por um outro, que valorizava a mudança da vida das pessoas. Em outras palavras “a dimensão política do comportamento desviante, enquanto expressão de uma divergência em termos de visão de mundo, concretiza-se em determinadas relações com o poder” (HOLLANDA, 1992, p. 66).

Em vista disto, como resposta às repressões do sistema, a juventude se alinhava na afirmação da individualidade. Logo “ao lado de outras marcas não menos importantes, vai afastar esta população jovem das formas mais tradicionais e disponíveis de lutas políticas, aquela política ‘quadrada’ e ‘careta” (PEREIRA, 1983, p. 29). O autor chama a atenção para o fato de a juventude contracultural se afastar de formas tradicionais de luta e, nessa tradução, suas posturas são compreendidas como rebeldia sem causa e de menor importância.

Então, notamos um rearranjo nas relações de poder e como os discursos produziram a imagem daqueles vinculados à contracultura. Nesta direção, cabe destacar que é desse período que ecoa um termo comum nos nossos dias atuais: o conflito de gerações. De acordo com Pereira (1983, p. 25), nada estava impune; o ambiente doméstico, inclusive – “palco por excelência

---

<sup>48</sup> Como minorias, a autora pontua: “negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escolas de samba” (HOLLANDA, 1992, p. 66).

destes conflitos – ganhava ares de arena política. Houve quem dissesse que a ‘revolução’ havia chegado às salas de visita de algumas das mais pacatas famílias burguesas”. Em outras palavras, os jovens contraculturais ou a juventude em geral passa a ser sinônimo de contestação e, logo, falar em conflito de gerações se torna um problema essencialmente político. Pereira (1983, p. 10) acrescenta que com a grande dimensão que as dicotomias jovem e adulto, ou pais e filhos, ganhavam, “começava a se delinear, de modo bastante claro, algo que seria de grande importância para a compreensão da década seguinte: uma consciência etária”.

Dito isto, para enriquecer a discussão é preciso pontuar o conceito de geração ao qual me alinho nesta pesquisa. Alda Britto da Motta (2010, p. 226) argumenta que “a geração, em um sentido amplo, representa a posição e atuação do indivíduo em seu grupo de idade e/ou de socialização no tempo”. A discussão sobre o conceito de geração no Brasil tem início nas décadas de 1960 e 1970, sendo os jovens o grupo com maior potencial de ser compreendido como geração social – aquele estimulado a gerar mudanças e, logo, ser contestatório. Mesmo que afetados de maneiras diferentes, ao compartilharem certas experiências, épocas ou tempos sociais, ou mesmo não possuindo a mesma idade, grupos de pessoas podem ser entendidas como parte de uma mesma geração ou assumir, por meio da identificação, esta geração como sua. Desta forma, assim como o gênero ou a classe social, a categoria de geração, ao ser atribuída à juventude, só existe e se dinamiza de maneira relacional a outras gerações e idades. Juntas, estas categorias criam processos de construções de identidades e representações geracionais, afirmadas e compartilhadas internamente.

Sobre a questão geracional, é importante destacar sua multiplicidade e adaptação, além de pontuar a sua capacidade de sobrepor o espaço social concomitantemente. Neste sentido, é possível perceber como movimentos sociais – como a contracultura – se relacionam ao conceito de geração. Afinal, se os jovens tendem a ser compreendidos como os responsáveis pela mudança, partilhando um cenário social e político semelhante, tenderiam a criar inquietações e questões consequentes de suas vivências partilhadas. Percebemos, então, que as gerações são consequências de um contexto, são cicatrizes de traumas, são sintomas de uma mudança em eminência. Dito de

outra forma, olhar para determinada geração é uma forma de evidenciar e narrar as mudanças de diferentes épocas e pontos de vista (MOTTA, 2004).

Indo além, a discussão de geração está entre as construções das individualidades e noções de sociedade. Coletivamente, a consciência geracional possibilita compreender, de maneira subjetiva, as problemáticas do seu tempo e incluir sua biografia como parte de determinada historicidade. O processo que a consciência geracional ajuda a moldar está relacionado a construções de memórias coletivas, que são ao mesmo tempo memórias individuais (FEIXA, LECCARDI, 2010).

#### 4.2.1 COMO VAI VOCÊ, GERAÇÃO 80?

*Como vai você, geração 80?* foi uma exposição coletiva, que aconteceu em 1984, com abertura em 14 de julho e encerramento em 12 de agosto, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), no Rio de Janeiro. O evento contou com a presença oficial de 123 artistas, galerias expressivas para a década, e estima-se que 5.000 mil pessoas compareceram ao local. Neste momento, a revista Módulo – inserida no campo do registro e reflexões sobre os acontecimentos da arte contemporânea no Brasil – dedicou uma edição especial inteiramente voltada para a promoção da exposição. Logo, esta publicação se caracterizou como o catálogo da exposição e, atualmente, como o principal material para discutir o seu impacto<sup>49</sup> (MÓDULO, 1984).

O texto curatorial, veiculado no catálogo, merece um olhar atento a algumas de suas sentenças, visto que por meio delas conseguimos vislumbrar

<sup>49</sup> Meu acesso a revista se deu graças a uma comunicação por e-mail com a biblioteca do EAV, no Rio de Janeiro. No entanto, todos os exemplares podem ser encontrados na Biblioteca Nacional. Fundada em 1955, a revista estava focada, entre outros temas culturais, em Arquitetura, visto que um dos seus fundadores é o arquiteto Oscar Niemeyer. Sua última edição foi lançada em 1986. A edição especial *Como vai você, geração 80?*, que não possui numeração de páginas, é composta por: capa; apresentação da escola EAV e motivações para explorar a exposição *Como vai você, geração 80?*; um compilado de textos críticos – *As primeiras respostas*, texto de Frederico Moraes; *Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?*; Programação da EAV; texto crítico de Jorge Guinle, *Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal*; “*Geração 80*” ou *como matei aula de arte num shopping center*; agradecimentos especiais; texto dos curadores Roberto Leal, Sandra Mager e Marcus de Lontra Costa, *A bela enfurecida*; bio e foto dos participantes; lançamentos de livros relacionados; editorial final da revista.

como a geração anunciada no título da exposição foi aos poucos sendo construída, representada e divulgada para a sociedade. No trecho de *A bela enfurecida*, os curadores Roberto Leal e Marcus de Lontra Costa e a curadora Sandra Mager (1984, p. 21) provocam:

Certamente vocês poderão argumentar que muitos não deveriam participar e que, por outro lado, alguns nomes foram esquecidos. Tudo bem, esses são movimentos normais no jogo da arte. O que acreditamos importante é que jamais, durante todo o agradável (e por vezes alucinado) processo de realização, nós, os curadores, tentamos impor caminhos, forçar a existência de movimentos, de grupos, enfim, comportamentos superados nos quais somente alguns poucos ‘espertos’ se beneficiam. A nós interessa menos o que eles fazem, e mais a liberdade desse fazer. Este foi o princípio que norteou as nossas funções na coordenadoria da mostra.

Gostem ou não, queiram ou não, está tudo aí, todas as cores, todas as formas, quadrados, transparências, matéria, massa pintada, massa humana, suor, aviãozinho, geração serrote, radicais e liberais, transvanguarda, punks e panquecas, pós-modernos e pré-modernos, neo-expressionistas e neo-caretas, velhos conhecidos, tímidos, agressivos, apaixonados, despreparados e ejaculadores precoces. Todos, enfim, iguais a qualquer um de vocês. Talvez um pouco mais alegres e corajosos, um pouco mais... Afinal, trata-se de uma nova geração, novas cabeças. E, se hoje, ninguém alimenta o pedantismo de se “entrar para a História”, de ser o tal, o que todos esperam é poder fazer alguma coisa, sem os pavores conceituais. Trata-se, enfim, de tirar a arte, donzela, de seu castelo, cobrir os seus lábios com batom bem vermelho e com ela rolar pela relva e pelo paralelepípedo, em momentos precisos nos quais o trabalho e o prazer caminham sempre juntos.

Com um teor irônico, em *A bela enfurecida a Geração 80* estava sendo evocada, anunciada como novidade e como fato histórico para a arte. Ela abrangia todos os momentos que a antecederam ou que aconteciam paralelamente. Indo além das expectativas, a *Geração 80* era uma proposta de mudança, capaz inclusive de sobrepôr a forma como se pensava e produzia a arte canônica.

Paulo Herkenhoff<sup>50</sup> (1984, p.4), crítico e curador de arte, comenta que a “*geração 80*, mais que tudo é a vontade de organizar uma exposição, testemunho do momento, que sabe existir, de tantos artistas emergentes e com

---

<sup>50</sup> Paulo Herkenhoff é autor de produção intelectual e tem atuação em curadoria, crítica e história da arte, sendo referência fundamental para especialistas destas áreas em âmbitos nacional e internacional. Possui trajetória profissional que articula o trabalho institucional e a pesquisa inovadora, tendo atuado diretamente em alguns dos mais importantes processos de transformação neste campo ao longo de sua carreira. Na época da publicação, atuava como artista plástico e na direção do Instituto Nacional de Artes Plásticas/Funarte.

a participação apaixonada de tantos”. Enquanto isso, para Luiz Áquila (1984, p. 5), a *Geração 80* não se trata de um movimento. Para o autor, são fluxos em comum, sejam eles pertinentes do mundo material ou de ações convergentes, visto que nos anos 80 as discussões se afastavam do conceitualismo, típico dos anos 60, e a atenção se voltava para a pintura como linguagem e como processo individual de autoconhecimento. Como pintor e professor, Áquila trabalhava desmistificando a pintura, fazendo do suporte algo próximo do afeto e do sensível. Nas palavras do artista, na época: “é inegável que a razão hoje está por baixo, vive-se a era explosiva do sensível, da emoção”. Para ele, a principal característica da *Geração 80* era a vontade de fazer arte e este processo aconteceu por meio da pintura e seus desdobramentos<sup>51</sup>.

Os apontamentos de Herkenhoff e Áquila fazem parte do material apresentado no catálogo de *Como vai você*. Em suas primeiras páginas são esboçadas respostas de artistas e críticos a um acontecimento emergente para o circuito artístico e, como veremos ao longo deste texto, como um pilar fundamental de caracterização da *Geração 80: a Nova pintura* ou o *Retorno da pintura*<sup>52</sup>.

Entre os discursos de autores, críticos e artistas, é comum identificar tendências em desassociar a produção da então *Geração 80* das propostas da arte conceitual da década de 1960. Entre os motivos dessa argumentação, o principal estaria vinculado às influências do conceitualismo enquanto proposta e investimento em novas mídias, suportes e instrumentalização. Para Roberta Barros (2013), durante o auge das experimentações do conceitualismo na década de 70, a pintura era compreendida como algo ultrapassado e, logo, divergente do caminho traçado pela arte contemporânea naquele momento.

Anna Bella Geiger (1984, p. 5) comenta no catálogo de *Como vai você* que “Duchamp deixou de ser o mestre para esta década. As questões primordiais da pintura estão aí, a pintura, o suporte, é ainda um enigma”. Referindo-se à década de 80, ela acrescenta uma advertência: “mas lembre-se, tudo pode, como sempre pôde, só que dos anos 50, 60, 70, 80, 90, ano 2.000,

---

<sup>51</sup> Texto “A maior Desgraça é Não Pintar?” – Primeiras impressões – Catálogo *Como vai você, geração 80?*.

<sup>52</sup> Entre os termos para designar este momento, encontramos: “retorno da pintura”, “a volta da (à) pintura” e “nova pintura”. De acordo com Costa (2006, p. 32), o nome “volta à pintura” foi “chamado na primeira hora de “pintura pintura”, mas consagrado com o nome de transvanguarda, cunhado pelo crítico Achille Bonito Oliva”.

quem ficará para ser lembrado na segunda metade do século XX? Muito poucos” (1984, p. 5)<sup>53</sup>.

Se pensarmos na questão geracional como metáfora para pensar o tempo ou como proposta de mapeamento de representatividade, o nome da exposição, assim como a proposta curatorial, é um trabalho que demonstra extrema ambição. Ao tentar estabelecer uma consciência geracional por meio de uma seleção limitada de artistas e obras, é interessante notar os pontos positivos e os negativos, assim como quem fica dentro e fora e quais interesses estariam dispostos nesse jogo da arte.

Nas palavras de Ricardo Basbaum (turno 10), “mal ou bem a *Geração 80*, por mais que eu seja crítico a este rótulo e etc – como eu sou –, mas ao mesmo tempo eu naveguei nesse rótulo, pois ele veio a significar, dentro do final da ditadura, um sintoma da abertura política.

Neste sentido, apesar de situada quatro anos após a obra *Cozinhar-te*, abordo aqui esta exposição, pois ela é considerada um dos grande marcos na década de 1980. Sendo assim, é interessante notar como os artistas do período estavam em constante negociação para dialogar com a ascensão que o rótulo da *Geração 80* possibilitava. Cabe destacar que, neste momento, criou-se, simbolicamente, uma noção de geração de artistas caracterizada sobretudo pela pintura. Como veremos na sequência, esta noção não só estereotipa o circuito, como também se naturaliza na história da arte brasileira, tendo esses artistas e suas práticas como seu pilar estrutural.

#### 4.2.2 A VOLTA DA PINTURA

Para entender a expoência de *Como vai você* e da *Geração 80*, é preciso situar as articulações da “volta da pintura” na década de 1980. No fluxo oitentista brasileiro, percebemos uma onda de artistas preocupados com experiências individualizadas, voltadas principalmente para o presente. Este gesto, advindo do vivencial, seria uma característica incorporada pelas

---

<sup>53</sup> Texto “Quem ficará?” – Primeiras impressões – Catálogo *Como vai você, Geração 80?*

discussões da prática artística na década de 60: “A sensibilidade do novo pintor dos anos 80 aproxima-se da ampliação de campo que a prática experimental dos anos 60 provocou no domínio da arte” (BASBAUM, 1988, p. 41). No entanto, o que diferenciaria o grupo de artistas dos anos 80 são suas atuações voltadas à espacialidade da tela. Esta nova prática é o “retorno da pintura”, uma “nova pintura”.

Para Cacilda Teixeira da Costa (2006) a volta à pintura foi uma forma de reação frente ao racionalismo dos projetos conceituais. Os projetos de pesquisa e práticas artísticas relacionados a volta à pintura estavam voltados às suas próprias narrativas, principalmente em termos daquelas vinculadas à história hegemônica da arte. Nas palavras da autora, este momento é caracterizado por uma “pintura que repensa a pintura sem limites cronológicos ou estilísticos” (COSTA, 2006, p. 33). De modo geral, este fluxo no Brasil foi uma das tendências com maior impacto no circuito artístico durante a primeira parte da década de 1980. De acordo com Costa, os nomes mais significativos deste fenômeno encontravam-se no eixo Rio-São Paulo, fato este que evidencia uma forma de contar a arte brasileira centrada em um circuito limitado de artistas e regiões.

No entanto, mesmo distanciando-se das proposições do conceitualismo, a volta da pintura se articula em outros aspectos com as produções dos anos 60, principalmente no que diz respeito às materialidades escolhidas por estes artistas. Afinal, “a pop art e o *nouveau réalisme* também contribuíram para aproximar as fronteiras do território da arte e do território real cotidiano, com seu aproveitamento de objetos industrializados e imagens de massa” (BASBAUM, 1988, p. 42).

Em outras palavras, os artistas que buscavam experimentações por meio das pinturas, assim como desmistificar a canonização da arte, incorporavam o mundo à sua volta, inclusive aquele gerado pela urbanização e os processos industriais, como parte de seu processo artístico. Os não-objetos, ou objetos habitualmente não considerados artísticos, abriam diferentes possibilidades de investigação, inclusive a perspectiva em utilizar o corpo – do artista ou espectador – como parte significativa dos trabalhos. Ainda sobre algumas diferenças e aproximações com os anos 60, Ricardo Basbaum (1988, p. 44) acrescenta que

enquanto a arte conceitual realiza proposições acerca da natureza da arte, vista em seu campo ampliado, a nova pintura é capaz de questionar apenas a “natureza da imagem” – já que, dentro do panorama da arte moderna e contemporânea, não é mais possível recuperar, como nas Belas-Artes, as diferentes modalidades artísticas como gêneros (posicionadas segundo uma hierarquia de valores).

O autor chama atenção para pensarmos a nova pintura de acordo com suas fricções no campo da pintura. Dentro destes termos, os trabalhos dessa tendência não estão focalizados em tensionar a arte contemporânea como um todo e sim as questões pictóricas, ou seja, em projetos e narrativas voltados à pintura propriamente dita. Sem negar a influência dos conceitualistas, Basbaum (1988, p. 45) complementa que “a ampliação do campo da arte, provocada pelas tendências experimentais dos anos 60, é vista, assim, como matriz geradora do novo fato pictórico que emerge na década de 80”.

No entanto, Herkenhoff (1984) argumenta que a década de 1980 viveu um crescimento bem localizado do sistema da arte. Para ele, a curadoria de *Como vai você* estava atrelada a discursos pertinentes, como a articulação de um curador que também pode ser um administrador cultural. Tratando da ditadura e do sistema mercadológico da arte, o autor acredita que, a partir dessa exposição, a geração oitentista daria o primeiro passo para a liberdade<sup>54</sup>. Em contrapartida, alguns pontos positivos da exposição são bastante controversos, visto que as obras da *Geração 80* estão relacionadas ao prazer, com menor preocupação e interação racional. Este fato é responsável por seu maior aceite junto ao mercado da arte. Afinal, a *Geração 80* lidava de forma conciliadora e com maior harmonia com esse circuito. Estes artistas foram estratégicos, se faziam presentes nos salões e questionavam a formação da classe artística brasileira. Porém, Paulo Herkenhoff (1984, p. 4) afirma que “falta uma indignação coletiva, publicamente manifestada. Ou sobre a descrença ou a falta de saco?”

Ricardo Basbaum, aponta em entrevista que conheceu Márcia X no período da exposição *Como vai você* e, a partir daquele momento, ficaram próximos. Em parte, tal relação se estabelecia pelas afinidades que dividiam, entre elas a sensação de não pertencimento ao movimento da volta da pintura. Nas palavras de Basbaum (turno 2), ele próprio “pertencia a um grupo mais

---

<sup>54</sup> O texto “Essa Geração 80 talvez seja o primeiro fruto da liberdade que se vai conquistando”, faz parte do Catálogo Módulo e está situado no capítulo “As primeiras impressões”.

aventureiro, vamos dizer assim, e mais experimental”. Nesse sentido, vale um parêntese para sublinhar a importância do Parque Lage como um lugar de encontro de pessoas de diferentes contextos e também como espaço aberto a propostas e experimentação.

É importante destacar como momentos como a *Geração 80* ou a volta da pintura destacaram nomes significativos para a história da arte brasileira nessa década. Contudo, artistas como Márcia X, Ricardo Basbaum, Alex Hamburger ou os coletivos 6 Mãos, Nuvem Cigana e mesmo o Grupo Cuidado Louças, entre tantos outros, foram pouco mencionados e percebidos como desviantes e secundários. Logo, Ana Teresa Jardim (2013) observa que a *Geração 80* não produziu apenas pintores. Uma outra geração fazia parte da geração dos anos 80 e transitava entre as performances, as experimentações e subversões. A autora acrescenta que não eram muitos os/as artistas performers nesta década e que este fato tem relação com a “emergência de um mercado de arte que tinha mais facilidade de negociar a pintura” (JARDIM, 2013, p. 489). Afinal, como materializar e comercializar algo tão efêmero como uma performance?

Fernando Cocchiarale (2013, p. 442) acrescenta que a produção de Márcia X e de trabalhos como *Cozinhar-te* acontecia paralelamente, mas em direção oposta à volta da pintura. Para o autor, este período foi conturbado para artistas que se mostravam preocupados com experimentações de linguagens e posturas que miravam uma crítica à arte hegemônica. Neste sentido, se a volta da pintura consagrava os jovens artistas nos anos oitenta, a história da arte brasileira seguiria sendo contada através da produção desta geração. Mas não podemos perder de vista que o conceito de geração entende a sobreposição de uma ou mais gerações. Logo, além daquela produzida pela volta da pintura, podemos notar a presença da *Geração pós-ditadura* que emergia concomitantemente à *Geração 80*.

É importante destacar que o retorno da pintura possui relevância na história da arte brasileira, principalmente tratando-se do modo como se vinha produzindo e pensando a pintura. Porém, o que destaco neste momento é como as comodidades deste movimento acabaram por selecionar seus interlocutores e hierarquizar os artistas e suas produções. Por um lado, como comenta Basbaum (turno 10), a *Geração 80* significou, “dentro do final da

ditadura, um sintoma da abertura política. Um sintoma dessas transformações, que sinalizam para um cenário diferente”. Por outro lado, ela também estava alinhada com os interesses do mercado de arte. As gerações paralelas, que não se identificavam com este processo artístico, foram aos poucos sendo marginalizadas ou pelo menos não são citadas como parte significativa da história oficial da década.

Segundo Basbaum (turno 18), a geração de artistas pós-ditadura questionava sua função no mundo. Para o autor, ela acreditava que “sua função era se colocar politicamente ao lado dos desfavorecidos”. Desse modo, acabavam realizando produções mais engajadas e articuladas politicamente. Assim como o Grupo Cuidado Louças, muitos outros artistas desenvolveram estrategicamente seus trabalhos sob a sombra do regime militar. Logo, suas poéticas são questionadoras e relevantes não apenas no campo da arte, mas no campo expandido, aquele que reflete sobre o cultural, o social e sobre a política.

Em *Cozinhar-te* tensionam-se os discursos artísticos específicos do campo da arte para que este debate, concomitantemente, discuta sobre os processos e códigos culturais, cujas questões buscam nas individualidades formas de potencializar e problematizar pautas coletivas. Nesse caminho, para compreender como essas dinâmicas de significação são acionadas na performance/instalação, no próximo capítulo analiso o trabalho por meio do contexto cultural da cozinha e dos conceitos de experiência e endereçamento.

## 5 ESPECIALIDADE DA CASA: O COTIDIANO NA ARTE E ARTE ENQUANTO COTIDIANO

Antes de mais nada, abro um pequeno parêntese para comentar que atualmente habito sozinho uma quitinete – um modelo de construção que não é estruturado e nem dividido por cômodos. Este apartamento encontra-se num prédio com muitas outras residenciais iguais, porém com arranjos de ocupação diferenciadas. Em sua maioria jovens, casais – heterossexuais ou não –, com animais ou outras pessoas sozinhas. Acho estranho que, apesar de morar a um tempo considerável no mesmo lugar, não conheço ninguém, apenas compartilhamos o elevador e este conjunto de tijolos e cimento, que individualmente chamamos de nossas casas. A casa é meu espaço de autonomia, onde me sinto seguro para me expressar, experimentar e aprender em segredo. As tarefas domésticas são feitas ao meu tempo. Através de um arranjo e condicionamento proveniente das minhas relações com os objetos e práticas, fui relacionando cada canto deste ambiente à um cômodo específico. Mesmo que no local haja indicações de um caminho a seguir, me sinto apto a tomar minhas próprias decisões e a imaginar outros modos de ocupar o espaço e a levantar paredes com caixas de papelão ou com plantas penduradas pelo teto.

Por este ângulo, o que assimilo como o espaço-cozinha é, essencialmente, onde preparo refeições e me alimento. Mas, antes disso, é onde se encontra uma torneira com água encanada. Apesar de inventar maneiras possíveis de transitar, pontos como este me lembram que preciso estar atento e adaptável a certas convenções. Contudo, é na cozinha que recebo amigos, normalmente, e onde conversamos e contamos detalhes sobre as nossas vidas. Em um desses encontros, alguém me contou que quitinete é uma palavra de origem inglesa – kitchenette – e que seu significado designa uma pequena cozinha. Não é por menos que uma casa seja definida pela sua cozinha, afinal, este cômodo é como uma força motriz que irradia seu calor, gerando alimentos que confortam, que aquecem os ossos, que iluminam o ambiente, dando sentido aos tijolos e caracterizando aquele amontoado de

afetos e artefatos como um espaço propício a inúmeras experiências e aprendizados.

Exponho este relato porque, como proponho ao longo deste capítulo, a consciência e a articulação da experiência dos sujeitos é um espaço para a aprendizagem e transformação. Neste caminho, divido ainda que a cozinha sempre foi um cenário presente em minha trajetória. Constantemente via, por ela, pessoas próximas, envoltas por cheiros e cores, preparando refeições, trocando conhecimentos e fabulando sobre histórias cotidianas da vida. Convém comentar, que, neste momento, situo a vida não pela sua qualidade biológica, e sim pela relação com uma existência única e concreta. Penso a vida enquanto subjetividade. A esse respeito, a subjetividade, segundo Kathryn Woodward (2000, p. 55):

sugere a compreensão que temos sobre o nosso eu. O termo envolve os pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre “quem nós somos”. A subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade.

Logo, o conhecimento diz respeito a uma ciência ou tecnologia ancestral e ritual. Segundo Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 27), o conhecimento de uma experiência é pessoal e “somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo)”. Dessa forma, “a experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida. Ter uma vida própria, pessoal”.

Por este caminho, Roberto DaMatta (1986, p. 16) acrescenta à discussão, ao situar a casa como “um espaço profundamente totalizado numa forte moral. Uma dimensão da vida social permeada de valores e de realidades múltiplas”. Assim, o que pretendo argumentar é que tal como a casa, o espaço-cozinha possui um significado único para cada indivíduo, mas em certo ponto, adquire um sentido cultural compartilhado coletiva e socialmente. Afinal, este ambiente é construído por diferentes ingredientes e gostos, mas está atravessado por usos e práticas que podem ser comuns aos sujeitos em

sociedade. Logo, tais tecnologias podem ser evidenciadas, reproduzidas, representadas e questionadas. Uma cozinha não é a mesma para todos, porém podem existir ideias convergentes ou uma representação cultural mais socialmente satisfatória e com maior difusão do que o que se espera de uma cozinha.

Ao dizer “o que se espera de uma cozinha”, me refiro ao sentido que a maioria dos indivíduos atribuem a este espaço. Dito de outra forma: Quais são as expectativas em relação a este ambiente ou ao ambiente doméstico como um todo? O que potencialmente acontece em uma cozinha? O que se produz neste espaço? Quais as noções de compartilhamento possível para habitar, ocupar e transitar pela cozinha? Como se apropriar desses sentidos e deslocá-los para o museu? Durante essa operação, o que ou como aprendemos em uma cozinha em exposição?

Esclareço que, apesar de iniciar essa seção com um esboço pessoal, busco nesta pesquisa traçar um projeto mais abrangente em torno do diálogo do espaço-cozinha e o espaço museológico, tendo como recorte o espectro brasileiro entre as décadas 1970 e 1980. Neste sentido, como discutido nos capítulos anteriores, cabe reiterar que cada cultura compartilha seus próprios significados e atribuição de sentidos. Dessa forma, primeiramente pretendo evidenciar que a cozinha é atravessada por tecnologias sociais e de gênero, sendo, por essa perspectiva, um espaço possível para a formação e produção de representações dos sujeitos. Em seguida, investigo o gesto de apropriação da cozinha doméstica pelo Grupo Cuidado Louças e relaciono esta operação com as pautas do Movimento Antropofágico e Superantropofágico. Por fim, com a materialização de uma cozinha no museu, apresento e articulo a noção de experiência como uma perspectiva crítica para a leitura da obra.

## 5.1 VOCÊ É O QUE VOCÊ COME: NOÇÕES SOBRE COZINHA E IDENTIDADE

Uma cozinha pode dispor de eletrodomésticos de última geração, bibelôs para decoração, calendário na parede e outros inúmeros artefatos. No entanto, o ambiente produz e reproduz relações e práticas sociais, culturais e políticas – como é o caso da divisão e atribuição de tarefas domésticas ou prestação de serviços. Em algumas casas, as cozinhas são separadas dos locais de refeição (as copas); já em outras, come-se apertado próximo ao fogão; come-se também sozinho ou entre amigos; o acesso às cozinhas acontece de maneira comercial, doméstica e eventualmente, de ambos os modos. Enfim, o trânsito e a habitação dentro da cozinha – em termos de como, o que e por quem – é atravessado por inúmeras possibilidades de experiência. Contudo, os arranjos e disposições do espaço-cozinha estão relacionados à escolha, condição ou prescrição e, logo, são definidos pela situação de classe, de gênero e de raça/etnia dos sujeitos.

De acordo com Janine Helfst Leicht Collaço (2013, p. 204), “a cozinha e o comer representam elementos além de uma associação entre grupo e território, contando também com a memória, a tradição e disputas de identidade”. Tal como as comidas, que possuem diferentes facetas, formas e cheiros, são também as relações humanas na cozinha. Elas acontecem pautadas por marcadores diversos, que convergem em vivências plurais e também em relações de poder. Em outras palavras, notamos como as cozinhas são espaços contraditórios, permeados por disputas, negociações e conflitos.

O espaço que assimilamos atualmente como cozinha refere-se, geralmente, a um local onde se prepara e/ou se consome alimentos. No entanto, ele não deve ser compreendido somente por sua materialidade física ou pelas vinculações próprias do ambiente e seus artefatos. Afinal, a cozinha é espaço de consumo, por onde operam tecnologias e discursos que produzem comportamentos, identidades e subjetividades humanas. Pelas cozinhas passam sabores, transitam sujeitos, tal como circulam imagens e modos de representação. Nelas, os conhecimentos ancestrais ou culturais são retomados,

normatizados e questionados – seja seguindo (ou não) uma receita ou reproduzindo práticas sociais.

Dessa forma, visualizando a expansão das noções do espaço cozinha, quando situamos que o Grupo Cuidado Louças propôs a apropriação e deslocamento deste espaço para o museu, é preciso posicionar e problematizar de qual cozinha estão falando. Quem transitava, transita ou está sendo convidado a entrar nessa proposição? Como aconteceram as interações nesse ambiente? Dito de outra forma, assim como as instruções de uma receita, para iniciar esta análise é necessário tensionar quais ingredientes compõem a noção de espaço cozinha ou em quais representações culturais de cozinha o coletivo se baseou durante a feitura de *Cozinhar-te?*

Longe de responder todas as questões, por esta perspectiva norteio um caminho de investigação. Neste sentido, cabe apontar que uma imagem bastante comum para as/os brasileiras/os é compreender a cozinha como um espaço físico e relacionado ao doméstico, sendo este uma expressão cultural central de determinado povo (COLLAÇO, 2013). Fischer (1989, p. 32 apud COLLAÇO, 2013, p. 204) acrescenta que a cozinha para determinada cultura pode ser compreendida como “um corpo de práticas, representações, regras que são compartilhadas pelos indivíduos que são parte de uma cultura ou de um grupo inserido em uma cultura”.

Assim, para situar o significado social da cozinha, é preciso relacionar os sujeitos e o seu contexto cultural. Segundo Collaço (2013, p. 204), “a cozinha de um grupo ou país é um meio para pensar relações sociais, pois não se trata somente de um apanhado de traços imobilizados, pratos típicos ou ingredientes. Ela representa o próprio dinamismo cultural”. Ou seja, a análise crítica de uma cozinha diz respeito ao reconhecimento de determinado espaço, seus interlocutores, tal como das representações dos campos políticos, culturais e sociais em torno dela.

Ao evidenciarmos os cômodos de uma casa e associá-los às suas respectivas funções (quarto-dormir, cozinha-comer), notamos como a cozinha possui uma função importante. Nela são preparadas as refeições e, posteriormente, nos alimentamos neste local. Neste sentido, no momento que o Grupo Cuidado Louças anuncia que sua proposta é a elaboração de “uma cozinha viva no espaço do salão”, pode estar se referindo ao dinamismo deste

local. Afinal, as cozinhas lidam essencialmente com a manutenção do corpo e com elementos ativos e orgânicos: a comida. Logo, se pensarmos que a dinâmica alimentar está tangenciada por construções sociais, o comer pode ser assimilado como um processo e um modelo privilegiado para discutir a formação de identidades. Afinal, como acrescenta Collaço (2013, p. 212), “viver uma experiência gastronômica não é parte da vida cotidiana, mas sem dúvida é um modelo para imaginar e orientar o que se espera como apropriado de uma cozinha e de comer considerado adequado”. Nestes termos, a autora chama nossa atenção para as hierarquias que atravessam a cozinha, situando a gastronomia como uma categoria que qualifica e dá valor ao comer, assim como as práticas ao seu redor.

A este respeito, segundo Maciel (2004, p. 27), o espaço cozinha pode ser compreendido como uma categoria de análise, tal como são as identidades. Em suas palavras “no processo de construção, afirmação e reconstrução delas, a cozinha pode ser operada como um forte referencial identitário, utilizado por um grupo como símbolo de uma identidade reivindicada para si”. Assim, como acrescenta Maciel (2004, p. 27), “a cozinha de um povo é criada em um processo histórico que articula um conjunto de elementos referenciados na tradição, no sentido de criar algo único – particular, singular e reconhecível”. Longe de possuir um sentido único ou imutável, notamos que o conceito e o sentido do espaço cozinha, tal como os processos de identidade social, identificam, segmentam, mas também sofrem alterações durante o tempo e estão mediados e vulneráveis a deslocamentos e transformações.

Neste caminho, convém pontuar a pesquisa de Roberto DaMatta (1986). Destaco aqui algumas de suas observações, na perspectiva antropológica, sobre as noções de uma ficção em torno da identidade que o autor chama de brasileira. Dito isto, para a cozinha brasileira está alicerçada no mito das três raças, ou seja, é uma cozinha sustentada pela imagem miscigenada entre índios, negros e europeus. Em diálogo com DaMatta, Maciel (2004, p. 35) comenta que “a perspectiva que privilegia a ‘raça’ ou ‘etnia’ na formação de uma cozinha é uma das formas de pensar e representar uma identidade, perspectiva esta que é particularmente importante no Brasil”. Contudo, por essa perspectiva, como são representadas as discussões de

gênero no ambiente doméstico? Quais discursos são construídos nas cozinhas, no que diz respeito às feminilidades e masculinidades?

Isto posto, não seria possível pensar nesse espaço sem notar os marcadores dos indivíduos e suas relações com o trabalho ou com o gênero. Maciel chama nossa atenção para entender este espaço como permeado por relações de poder. Segundo Collaço (2013), “temos os movimentos de reconhecimento patrimonial de práticas e saberes relacionados à cozinha que valorizam a diferença, mas parecem não levar em conta os conflitos subjacentes a esses processos”.

Sendo assim, entendemos que a cozinha não é construída por relações harmônicas e simétricas, mas como um espaço de conflitos e disputas entre os sujeitos. A cozinha é um espaço de experiência pessoal, coletiva, condicionante e, logo, um espaço político. Para além de naturalizações ou opressões, por este espaço é possível imaginar modos diferentes de transitar, de habitar, de se representar, de se reinventar e, sobretudo, de aprender, de se apropriar e de deslocar o conhecimento.

## 5.2 REQUENTAR O PRATO: INFLUÊNCIAS DA ANTROPOFAGIA E SUPERANTROPOFAGIA EM COZINHAR-TE

*Cozinhar-te* é um trabalho fruto do processo de deglutição – no sentido antropofágico – das propostas oswaldianas. Afinal, o Grupo Cuidado Louças devorou essas referências durante a elaboração de suas proposições. Como inferências iniciais, temos a legenda da performance/instalação que anuncia a fome do coletivo (“comer, no sentido antropofágico”), as faixas dispostas na entrada da exposição (SÓ A FOME NOS UNE e SÓ A UNIÃO MATA A FOME), além das afirmações de San Alice (2020) que reitera esse posicionamento, marcando assim o movimento antropofágico como a principal fonte de influência do coletivo.

A esse respeito, é interessante (e instigante) destacar que a faixa descrita é caracterizada por Alexandre Sá (2014, p. 6) como uma “faixa protesto”. Além do autor, San Alice observa que a comissão julgadora, em

primeiro contato com o trabalho, também atribuiu o mesmo significado para a frase – em especial a palavra UNE foi relacionada à União Nacional dos Estudantes daquele período. No entanto, mesmo que a produção de sentidos abarque essa dubiedade de leitura, San Alice pontua e nega essa relação como um conceito fundante de *Cozinhar-te*.

Conforme Giovane Direnzi (2019, p. 33) argumenta, a antropofagia “é o ato de se comer carne humana, mas de maneira ritual e não enquanto hábito alimentar, o que o difere de canibalismo”. Desse modo, o que diferencia o processo de apropriação antropofágica do canibal são as intenções dos envolvidos na ação, assim como a maneira como são interpretados. Em outras palavras, é a produção do discurso e a prática de significação cultural que diferencia ambos os termos e sentidos. Em vista disso, analiso neste momento a retomada do conceito antropofágico em *Cozinhar-te*, seja como um posicionamento ou uma estratégia e levanto ainda algumas outras possibilidades de leitura que tangenciam a obra.

Apropriação e reapropriação são noções relativas a modos de utilização, reestruturação ou elaboração de novas leituras de objetos ou obras, fundamentando-se em algo já existente. Esses conceitos buscam reafirmar e/ou questionar a simbologia daqueles objetos, bem como determinados conceitos vigentes. Para o autor Douglas Crimp (2005), a apropriação é adotada por um grupo de artistas que reproduz obras precedentes, sejam pertencentes ao circuito da arte ou disponíveis na cultura de forma geral. Não se restringindo ao discurso crítico sobre o produto cultural, o autor articula que esses procedimentos se posicionam contra a legitimação dos espaços institucionais – em que museus escolhem objetos específicos e determinam seu campo de conhecimento –, problematizando a autenticidade e o potencial autoral de artistas.

Partindo da premissa de que a arte dialoga com a cultura, podemos situar a apropriação como um processo intrinsecamente conectado às práticas sociais e culturais e às suas forças motrizes essenciais. Relacionada à interpretação pessoal, é um procedimento diversificado, que constantemente reinventa e utiliza os signos proeminentes da cultura e questiona a produção de seus mitos contemporâneos. Portanto, no discurso artístico, o/a artista

apropriacionista interroga o seu circuito e pode fazer o mesmo com o consumo e com as relações sociais (LITTING, 2005).

A apropriação é um procedimento da arte praticado desde a metade do século XX e que “se definiu no discurso artístico como processo que conduz à produção de trabalhos utilizando-se de recursos oriundos do mundo cotidiano” (LITTING, 2015, p. 16). Na prática artística, a apropriação refere-se à inovação, atualização e ressignificação do trabalho. A partir da década de 60, o conceito de apropriação se configura como um dispositivo comprometido a ressignificar e que pode facilitar a construção de narrativas significativas para a incorporação do espectro de produção social capitalista contemporâneo. As formas de apropriação ocorrem desde as primeiras manifestações do dadaísmo que, por meio de objetos, afetam e significam o fazer artístico e os valores sociais. Enquanto na arte atribui-se novos significados e simbolismos aos objetos apropriados – que rompem as fronteiras de suas funções tradicionais pré-concebidas –, essas produções refletiram e evidenciaram alguns discursos intrínsecos de uma sociedade. Logo, o conceito de apropriação não se refere apenas à materialidade de um objeto, e sim às reverberações, à construção e às relações com a comunidade (LITTING, 2015).

Neste sentido, partindo da pergunta proposta por Arthur C. Danto em o *Mundo da Arte* (2006): “o que seria responsável por fazer de um objeto comum uma obra de arte?”, a próxima seção se propõe a evidenciar e problematizar o processo de apropriação do espaço cozinha, situar brevemente o movimento antropofágico e relacioná-lo à *Cozinhar-te*.

### 5.2.1 DEVORAR E ENGOLIR: O DISCURSO DO MOVIMENTO ANTROPOFÁGICO

O “Manifesto Antropófago”<sup>55</sup> foi publicado pela *Revista de Antropofagia* em maio de 1928. Sua primeira sentença anunciava: “Só a

---

<sup>55</sup> Para maior aprofundamento no assunto, ver a versão comentada do “Manifesto Antropófago” publicada pela *Revista Periferia*. Disponível em <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552156376009> Data de acesso: 20 de Julho, 2020.

antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente”. O manifesto, com caráter discursivo e irônico, simbolizava um grito de basta em torno da dependência cultural brasileira. Escrito por Oswald de Andrade (1890-1954), o termo antropofágico faz alusão aos rituais antropófagos de comunidades indígenas, em que o ato de comer os inimigos simulava a aquisição do seu conhecimento ou aptidão. De acordo com o verbete da Enciclopédia Itaú Cultural (2020), originalmente, a ideia de elaborar um manifesto surge quando a artista Tarsila do Amaral (1886-1973) presenteia o marido, Oswald de Andrade, com a pintura *Abaporu* (1928) (aba=homem; poru=que come). Não é por menos que uma versão simplificada do quadro acompanha o texto do manifesto (Figura 31).

Cabe destacar que Oswald de Andrade despertou seu interesse neste projeto graças a uma viagem a Paris, considerada o epicentro cultural do mundo neste período. Sua proposta consistia em *devorar* e *engolir* as referências artísticas eurocentradas. Nesta perspectiva, o artista antropofágico almejava uma desassociação das influências europeias e incentivava uma criação própria, multicultural e voltada à identidade nacional. O Movimento Antropofágico é entendido como um marco do Modernismo no Brasil e, de acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural (2020), o Manifesto

reelabora o conceito eurocêntrico e negativo de antropofagia como metáfora de um processo crítico de formação da cultura brasileira. Se para o europeu civilizado o homem americano era selvagem, ou seja inferior, porque praticava o canibalismo, na visão positiva e inovadora de Andrade, exatamente nossa índole canibal permitira, na esfera da cultura, a assimilação crítica das idéias e modelos europeus. Como antropófagos somos capazes de deglutir as formas importadas para produzir algo genuinamente nacional, sem cair na antiga relação modelo/cópia, que dominou uma parcela da arte do período colonial e a arte brasileira acadêmica do século XIX e XX.

Entre os legados do Movimento Antropofágico ecoa a mensagem de que os artistas seriam capazes de devorar suas influências e recriar, a partir delas, noções próprias sobre a arte nacional. Além disso, convém pontuar que é por meio da repercussão deste movimento que a arte produzida no Brasil – mesmo que centralizada no eixo Rio de Janeiro/São Paulo – foi referenciada, conhecida e prestigiada no contexto internacional. Assim, gerou um

interessante debate em torno da produção dos artistas brasileiros em diferentes campos, como a literatura, a poesia e as artes visuais.

Figura 31: *Manifesto Antropófago* (1928).

Revista de Antropofagia 3

## MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Graecos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos immigrados, pelos traficados e pelos turistas. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eflicazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. *Oú Villeganbon print terra*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Franccaa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vivemos através de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tahó em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação *eu* parte do Kosmos ao axioma *Kosmos* parte do *eu*. Subsistencia. Coabitamento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

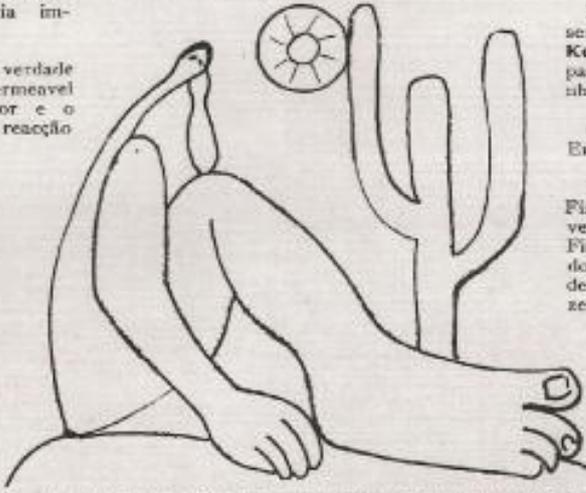
Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notia Notia Imara Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticoes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Gaili Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha mysterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7



Desenho de Tarsila 1928 - Da sua quarta ept figurarí na sua primeira exposição de Tarsila na galeria Perrier, em Paris.

Fonte: Enciclopédia Itau Cultural, 2020<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35538/manifesto-antropofago>> Acesso em 19 de março, 2020.

Contudo, se uma vez a proposta do grupo era devorar como metáfora de absorver as qualidades de maneira crítica, é preciso fazer o mesmo quando se analisa atualmente este movimento. É necessário uma revisitação, com uma leitura crítica e atualizada, evidenciando suas qualidades, mas também tensionando suas contradições, assim como as questões que não foram problematizadas durante a tentativa de padronização de uma identidade nacional.

A esse respeito, segundo Fernanda Figueiras Santos e Mauro Leonel (2014), entre as propostas de Oswald de Andrade estava a fundação de uma cultura própria, entendida por ele a partir da reflexão da história do país. Um dos problemas desta perspectiva é que foi difundida uma imagem do “índio antropófago” como uma representação de originalidade do Brasil e uma caracterização da sua figura, associada a ideias de liberdade e resistência diante da colonização. Segundo os autores, ao se apropriar da imagem caricata do indígena enquanto uma alegoria, Oswald de Andrade acaba por cultivar noções tradicionalistas advindas do romantismo que tanto criticava. Sendo assim, ao tentar traçar uma identidade brasileira, Oswald acaba reiterando uma visão estereotipada relacionada ao “bom canibal” ou do índio domesticado que aceita ser civilizado. Por este ângulo, Giovane Direnzi (2019, p. 33) acrescenta que:

no manifesto, Oswald cria um passado em que o matriarcado comunista substitui o sistema burguês patriarcal e despreza o processo civilizatório exercido pelo europeu sobre o índio selvagem e antropófago. Em seus parágrafos, o processo colonial aparece sob o símbolo da catequese que, além de ser o rito de iniciação cristã, invoca todos os valores, tabus e moralismos que vêm como sua consequência, desde o patriarcado destrutivo até a negação da sexualidade e o hábito de andar vestido.

Para Roberta Barros (2013, p. 60), o Movimento Antropófago diz respeito a uma redefinição da identidade da arte produzida no Brasil e, mesmo que ela se configure como uma ação importante no momento, segundo a autora, “Oswald nega a configuração triangular e desenha o surgimento da sociedade brasileira com a oposição entre o ‘antropófago nu’ e o ‘índio de roupa inteira’”. Neste sentido, nota-se que o conceito de antropofágico é controverso ao se discutir a pluralidade de linguagens, identidades e subjetividades de todo um país, uma vez que, durante o seu projeto de

ressignificação cultural, seus conceitos não atendem às demandas dos diferentes grupos. Barros (2003, p. 63) acrescenta que

(...) [a] contribuição dos artistas e literatos antropófagos promoveu a atualização das ideias de miscigenação – que, como vimos, abafam o preconceito que marca a experiência social cotidiana de negros e mulheres no Brasil – e reforçou sua centralidade simbólica na nossa expressão cultural.

Dito isso, além da caracterização brasileira apoiada na imagem estereotipada do índio, Barros discute a carência de outras representações no manifesto. Neste momento, convém situar que os antropófagos brasileiros pertenciam à elite intelectual da cidade de São Paulo. Por este ângulo, suas vivências e tendências ideológicas estavam voltadas ao evidenciamento do nacionalismo. Na construção deste discurso patriota, não havia lugar para uma parte significativa da sociedade do Brasil, que durante este período lutava por condições básicas de sobrevivência. Um exemplo que ilustra esse apagamento é ausência de representações de pessoas negras, uma vez que, ao vincular a imagem do Brasil à representação do índio idealizado, omite-se ou ignora-se a presença africana bem marcante no país (SANTOS; LEONEL, 2014).

## 5.2.2 RUMINAR E DEGLUTIR: O ESTADO SUPERANTROPOFÁGICO E A NOVA OBJETIVIDADE

Nutrindo-nos das propostas do Movimento Antropofágico, é importante destacar a reverberação e retomada do conceito nos anos 60. Segundo Barros (2013), alguns movimentos brasileiros resgatam as ideias de deglutição do manifesto de Oswald, como é o caso da Tropicália. Nesse caso, as práticas artísticas devoravam alegoricamente elementos provenientes das culturas estrangeiras e as codificavam como parte de um debate em torno da identidade nacional daquele período. De acordo com a autora, essa recuperação aconteceu utilizando um novo arranjo que abarcava a inclusão do “popular” no campo da arte e no meio acadêmico. Vemos emergir então, a

superantropofagia<sup>57</sup>. O termo proposto por Helio Oiticica (1937-1980) orientava-se pelo conceito da Nova Objetividade, que, segundo Oiticica (2006, p. 154)

(...) seria a formulação de um estado de arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc); 4: abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito antiarte.

Negando limitações acerca da terminologia de um “movimento artístico”, o artista propunha uma concepção de estado para a produção de arte, que acontecia de forma plural. Em outras palavras, segundo Barros (2013, p.73), “Oiticica prepara o conceito de *Superantropofagia* para trazer ingredientes crus (anticulturais) para a esfera da arte”. A autora complementa que as orientações estavam atreladas ao compromisso com pautas nacionais e do popular. A autora acrescenta que a superantropofagia “teria configurado uma tendência da *Nova Objetividade* à arte coletiva” (BARROS, 2013, p. 76).

Nesta perspectiva, as práticas artísticas estavam relacionadas ao engajamento do trabalho junto do público, ou seja, à elaboração de estratégias que colocassem as pessoas, pelo sentimento de partilhamento e autoria colaborativa, junto dos artistas propositores daquele instante.

Em relação às referências arquetípicas da antropofagia oswaldiana, Barros (2013, p. 77) complementa que na superantropofagia “há uma aproximação evidente com as espessas corporeidade e materialidade presentes em todo o *roteiro* empírico do ritual ameríndio” (grifo da autora). Para além dessa diferenciação, vemos na década de 1960 um repertório que diz respeito a elaboração de discursos em torno das violências e arbitrariedades cometidas pela ditadura, além de uma preocupação de artistas com a urgência em tensionar a questão da fome no Brasil – fome esta que está relacionada não somente à necessidade física do corpo, mas também ao desejo e à carência de um circuito de arte mais democrático e expressivo.

<sup>57</sup> Para maior aprofundamento, ver o depoimento de Hélio Oiticica, “Esquema geral da *Nova Objetividade*”. O texto foi publicado no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, que aconteceu no Rio de Janeiro em 1967.

### 5.2.3 DIGERIR E REGURGITAR: A COZINHA ANTROPOFÁGICA DO GRUPO CUIDADO LOUÇAS

Uma influência do Movimento Antropofágico em *Cozinhar-te* diz respeito ao engajamento em uma nova forma de linguagem e expressão. Enquanto Oswald de Andrade se apropriou da atribuição cultural e do sentido antropófago para evidenciar a produção e dependência da arte nacional, em *Cozinhar-te*, o coletivo se apropriou das noções da cozinha – em um sentido antropofágico – para questionar o papel da arte e do artista. Ambos os casos utilizam a metáfora da alimentação para situar a arte como algo inerente e essencial à vida humana, porém, sobretudo porque este é um campo fértil para disputas de poder.

A esse respeito, San Alice (turno 23) esclarece que a intenção do coletivo ao fazer um diálogo com a antropofagia era “dar uma cutucada em toda essa luta de classe, a ditadura e o povo passando fome”. Neste sentido, convém destacar que o modo como codificam essa intenção é através da apropriação e do deslocamento do espaço doméstico para o museu. San Alice (turno 15) comenta que a cozinha do grupo era simbolicamente um lugar de acolhimento e também onde os integrantes se refaziam antropofagicamente. Em suas palavras, o local era onde “todas as informações, junto com a comida, eram devoradas, degustadas e transformadas para dentro da gente”.

San Alice (turno 19) continua e informa que a ideia de pensar o museu apenas como uma sala para exposições incomodava o coletivo, surgindo então a motivação “de contrapor essa coisa viva da cozinha, da arte culinária, contra essa arte morta, essa arte vendida e dessa arte que se coloca um preço”. Dessa forma, de acordo com o entrevistado, era necessário “reconceituar o que é arte, porque arte não é uma coisa que nós colocamos dentro de uma moldura. A arte também é isso, é essa conversa que eu estou tendo com você” (turno 61). San Alice (turno 05) observa que “esse título, a arte culinária, era uma arte, mas ao mesmo tempo era uma arte popular que ia contra toda essa coisa que nós não gostávamos na arte, que é essa coisa de colocar a arte em um palanque”.

Desse modo, a proposta do grupo é uma resposta aos modelos tradicionalistas, que tendem a totenizar a prática artística e uma maneira de evidenciar e questionar o discurso e o circuito legitimador da arte em que estavam inseridos. Logo, outra qualidade antropofágica presente em *Cozinhar-te* é sua potencialidade em repensar o seu campo de atuação. Em outras palavras, a performance/instalação faz parte da produção de uma geração de artistas que discute e negocia com o sistema de arte daquele momento, propondo uma perspectiva diferente e mais experimental para pensar seus processos.

Neste caminho, uma das contradições em analisar *Cozinhar-te* pela ótica oswaldiana diz respeito às relações entre a linguagem performática e experimental do coletivo nos anos 80 e a inferência das pinturas antropofágicas nos anos 20. Afinal, a década de 1920 é caracterizada pela presença marcante de pinturas, tendo Tarsila do Amaral como um dos nomes em expoência. Por outro lado, como comentado no capítulo anterior, a virada da década de 70 é marcada pela “volta da pintura” e da resistência a esse retorno por artistas vinculados a outras formas de expressão. Então, poderia o entender-se como um artista antropofágico na década de 80 sugerir, em algum grau, relações e associações com a categoria do artista pintor? Esta categorização não parece ser o caso da proposta experimental e degustativa de *Cozinhar-te*.

É evidente que esta comparação deve levar em consideração os contextos temporais, culturais e políticos. No entanto, o coletivo se apropria de um movimento que sugere, essencialmente, a tomada de suas referências como ponto de partida para sua preposição. Logo, esta estratégia indica um caminho que pressupõe a adição de novas inquietações relativas e pertinentes ao seu tempo ou contexto. Neste sentido, quais discursos produtivos estão sendo preparados em *Cozinhar-te*? Se a intenção era questionar o consumo da arte carioca, como acontecem as problematizações em torno da volta da pintura?

Relembrando que compreendemos, nesta dissertação, a cultura como um conjunto de significados compartilhados que estão em constante disputa (Hall, 2016). Logo, seria relevante questionar quais são os discursos e os sentidos produzidos no – e durante o – trabalho? Qual cozinha é evocada e o que se aprende nela? Em se tratando de influências e referências, quais são

as representações culturais tomadas pelo coletivo para a elaboração de sua cozinha antropofágica no Salão? Quais delimitações de espaços estão sendo construídas em torno dessa representação cultural? Quais sujeitos ou identidades estão sendo relacionadas àquele espaço? Por meio destes espaços e suas fronteiras, quais identidades e pautas estão ausentes em *Cozinhar-te*?

Cabe pontuar que o exercício de questionamento cultural, social e político faz parte do discurso artístico. Sendo assim, por que as representações antropofágicas de *Cozinhar-te* não resgataram a imagem do quadro de Tarsila do Amaral? Não seria interessante destacar a sua presença de alguma forma naquele espaço? Em um período conturbado e ditatorial, é possível que muitos artistas engajados em obras de cunho político estivessem interessados em discutir as urgências políticas do momento – como a fome, a censura e a violência. No entanto, o Brasil, entre as décadas de 70 e 80, também estava atravessado pelas pautas levantadas pelo movimento feminista e existia uma demanda muito marcante pela reivindicação dos direitos das mulheres. Logo, essas questões parecem não tomar um relevo de destaque em *Cozinhar-te*. Em vista disso, por que as problemáticas pertinentes às lutas das mulheres não aparecem ou não são debatidas diretamente no trabalho?

Estes são alguns indícios de apontamentos indigestos, parte do processo de atualização antropofágica em *Cozinhar-te*. Não é responsabilidade de uma prática artística abordar todos os temas e demandas do seu contexto; no entanto, o levantamento dessas perguntas, evidencia como as (ou quais) representações dispostas na obra se mostram ausentes no debate de algumas pautas. Afinal, se parte da proposta do coletivo é a elaboração de um espaço de união e resistência para todas as pessoas (SÓ A FOME NOS UNE; SÓ A UNIÃO MATA A FOME), a generalização torna-se uma estratégia controversa na busca de uma representação cultural, sendo este procedimento de unificação algo similar à reprodução estereotipada da imagem do índio de Oswald de Andrade.

Neste momento, talvez seja interessante acrescentar uma leitura de *Cozinhar-te* pelo viés superantropófago, uma vez que, assim como as/os artistas da Nova Objetividade, o Grupo Cuidado Louças faz parte de uma geração de artistas que produziram durante a ditadura. Essa observação é

pertinente, pois evidencia que, apesar de devorar as referências antropofágicas, o processo de regurgitação do coletivo está mais próximo temporalmente e conceitualmente das proposições da superantropogia. Em torno do diálogo entre antropofagia e superantropofagia, Helio Oiticica (2006, p. 55) aponta que a atualização da antropofagia nos anos 1960, diz respeito:

(...) à defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e à principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia.

A essa sorte, outro aspecto convergente entre a superantropofagia e o Grupo Cuidado Louças diz respeito à produção de um discurso político e ao engajamento dos artistas no âmbito social. Segundo Oiticica (2006, p. 163), era urgente a “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo”.

Oiticica reitera a importância da participação do artista no processo transformador do seu tempo. Segundo ele, “para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social” (OITICICA, 2006, p. 167). Neste sentido, nota-se como a Nova Objetividade é um Estado da arte mais abrangente. Dito de outra forma, diferentemente do Movimento Antropofágico, que buscava uma ruptura da dependência cultural do país, aqui temos uma proposta de recontextualização das representações culturais e nela está contextualizado o discurso de arte ativista, as/os artistas e o público – todos como responsáveis pela transformação social.

Convém observar que este momento da arte brasileira, situado entre as décadas de 60 e 80, foi produzido e investido em um discurso politicamente ativo e em um espaço para o questionamento do sistema hegemônico. Nas práticas artísticas mais experimentais, como a performance, esse processo aconteceu principalmente com a inclusão do público como autor das ações. Oiticica (2006, p. 162) comenta que a inclusão e a participação do público em uma obra aberta mostram-se de extrema relevância e, segundo ele,

(...) a participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há porém duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve “manipulação” ou “participação sensorial corporal”, a outra que envolve uma participação “semântica”. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismos de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciado-se da pura contemplação transcendental.

Dessa forma, notamos que a Nova Objetividade reitera proposições colaborativas, compreendidas como uma “volta ao mundo”, ou seja um ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelos problemas humanos, pela vida em última análise” (OITICICA, 2006, p. 165). Nesta perspectiva, o sentido produzido na elaboração e leitura de uma prática artística busca uma solução para as questões sociais de forma coletiva. Neste sentido, a proposta do Grupo Cuidado Louças dialoga com a superantropofagia, uma vez que questiona os modelos vigentes, seja no âmbito das artes visuais ou do contexto social do país.

Contudo, na análise do procedimento apropriação do espaço cozinha, não são apenas os discursos artísticos que estão em questão. Podemos acionar a tecnologia de gênero como uma mediadora desta operação, tendo como intuito destacar como, além do espaço museológico, as domesticidades estão em debate nesta produção. Vale indagar quais seriam as contribuições desta perspectiva de leitura para as discussões que tangenciam outras pautas, como é o caso dos estudos de gênero.

A esse respeito, Teresa de Lauretis (1988) aponta um interessante caminho de leitura sobre o *space-off*. Para ela, este conceito possibilita abarcar a produção de conhecimento que ocorre à margem das representações culturais e das instituições sociais hegemônicas. Segundo a autora, o *space-off*, em uma prática artística, diz respeito ao que não está visível, mas que pode tensionar os sentidos convencionais por meio da estratégia de materialização da obra. Nas palavras de Lauretis (1994, p. 237), trata-se do “[...] outro lugar do discurso aqui e agora, os pontos cegos, ou o *space-off* de suas representações”.

Por este ângulo, tal abordagem do *space-off* de uma prática artística interessa à minha leitura, uma vez que o conceito evidencia outras formas de

os sujeitos ocuparem e representarem os espaços. Neste sentido, vejo que o Grupo Cuidado Louças propõe uma obra aberta e colaborativa. Sua operação de apropriação e deslocamento de uma cozinha pode ser compreendida como o devoramento de uma representação cultural baseada em um contrato heteronormativo<sup>58</sup>, uma vez que o ambiente doméstico é marcado pelas relações e hierarquizações arbitrárias de gênero.

Contudo, em *Cozinhar-te*, temos a materialização de uma cozinha antropofágica que diz respeito à construção de um espaço de vivência vinculado à microrresistência, ou seja, baseado em outras formas de relação e de práticas sociais. Os indivíduos são convidados à troca, à aprendizagem e a viver de forma coletiva, dividindo alimentos, transitando pelo espaço e aprendendo com aquele instante. Dessa forma, o público se distancia momentaneamente da cozinha vinculada à família nuclear hegemônica – aquela composta por um pai, uma mãe e filhos e suas respectivas funções – e experienciam um espaço fora de um modelo pressuposto e prescritivo de cozinha.

Por esta perspectiva, convém destacar que a leitura de uma obra que se materializa na representação de cozinha compreende discutir as cotidianidades que contornam este espaço. Em *Cozinhar-te*, a ritualidade cotidiana da cozinha é evocada no museu e questiona como podemos fazer o mesmo com este espaço. Ou seja, somos convidados a ocupar o museu, como se fosse a nossa própria casa, e é por essa fissura, presente na potencialidade discursiva do cotidiano, que se encontra um caminho para visualizar o *space-off* de *Cozinhar-te*. Afinal, ao usar o espaço da arte para reproduzir e debater o espaço doméstico, provoca-se uma discussão em torno desse espaço e suas práticas. Somos convidados para visitação de uma casa que não é a nossa e, dessa forma, visualizamos uma nova maneira de experienciar a cozinha.

Não situamos a cozinha como um local passivo nesta pesquisa. Pelo contrário, entendemos o ambiente doméstico como um espaço de disputa, e

---

<sup>58</sup> O contrato heteronormativo está relacionado à heteronormatividade e, segundo Richard Miskolci (2014, p. 14), esta “se refere às normas sociais que impõem não necessariamente a heterossexualidade em si, mas seu modelo a outras relações, inclusive entre pessoas do mesmo sexo”. O autor complementa que “a matriz heterossexual designa a expectativa social de que os sujeitos terão uma coerência linear entre sexo designado ao nascer, gênero, desejo e práticas sexuais”. Para Miskolci (2014, p. 17), em sintonia com a Teoria Queer, “a heterossexualidade não é natural e seu domínio é compreendido como tendo bases culturais e políticas, sendo portanto baseadas em uma forma sofisticada de hegemonia social”.

sua representação em um ambiente propício ao debate deve ser tomado de uma perspectiva crítica. Logo, *Cozinhar-te* questiona o circuito da arte, tal como critica as práticas cotidianas da casa. O procedimento de realizar uma tarefa banal fora de seu contexto, além de evidenciá-la, abre um precedente para realizá-la de outra forma ou, ainda, de questioná-la.

Em vista disso, podemos compreender que, antropofagicamente, *Cozinhar-te* é nutrida pelo debate de reconstrução da produção do circuito artístico, e superantropofagicamente atualiza esta discussão, incluindo um debate popular. O coletivo faz um convite superantropofágico, que abarca as gerações de artistas que produzem sobre a sombra da ditadura, assim como o público, que é agora situado como parte do processo de criação. A arte se torna um meio de repensar a identidade, tensionando um contexto mais abrangente do que o da sua própria linguagem, buscando abarcar a identidade política dos sujeitos e suas posições sociais. Neste sentido, segundo Marinês Ribeiro dos Santos (2017, p. 65), “a constituição de uma identidade depende da negociação entre diferentes representações culturais que coexistem e, muitas vezes, competem entre si”. Santos (2017, p. 65) complementa que “as representações culturais operam na construção de diferenças que podem contribuir para a naturalização de desigualdades”.

Isto posto, se temos de um lado o fazer culinário na cozinha, baseado em um modelo de aprendizagem tradicional, onde o conhecimento é passado seguindo a norma de uma receita, por outro, o ritual alimentar de uma cozinha abarca a experimentação e a ressignificação. Cabe destacar que a cozinha está conectada também às dimensões intuitivas; afinal, quando usamos um novo tempero, nos permitimos ser tocados por uma nova experiência alimentar e degustativa. Desse modo, vemos a casa como um local possível de experimentar a diferença. O que está dentro da casa, da cozinha e do espaço doméstico é construído dicotomicamente em contraste ao que está fora dela. Um espaço só existe em relação ao outro. Neste caso, a possibilidade de adicionar novos ingredientes ao cotidiano, experienciá-los e aprender algo neste processo. Desse modo, *Cozinhar-te* configura-se como uma abertura de um espaço que provoca uma experiência e um modo de aprender com ela.

### 5.3 COMER COM OS OLHOS, VER COM AS MÃOS: UMA PROPOSTA DE EXPERIÊNCIA E APRENDIZAGEM EM COLETIVO NO III SALÃO NACIONAL

*Cozinhar-te* é uma proposta de uma cozinha antropofágica e coletiva. Neste sentido, é a congruência de diferentes experiências, trajetórias e ideias. Segundo Cezar Migliorin (2012), um coletivo é definido como um agrupamento aberto de sujeitos ou um ponto de convergência e de troca para pessoas e práticas. Por essa perspectiva, durante o processo de elaboração de uma ação coletiva, é natural que haja um compartilhamento de informações, tal como de interesses em comum – sejam de caráter afetivo ou estratégico. O que não anula o fato de que há entre estes indivíduos diferentes intensidades, especificidades, divergências e debates. Desta forma, um coletivo de artistas, por exemplo, se configura como um espaço de encontro de identidades, subjetividades e de negociação para a criação e questionamento colaborativo.

Quando o Grupo Cuidado Louças propõem a apropriação e deslocamento de uma cozinha para o museu, tal operação compreende a produção de um sentido e uma série de significados em disputa sobre o espaço doméstico. Por esse ângulo, quais seriam os marcadores e as convergências (e divergências) desses sujeitos? Por outras palavras, quais são os espaços de compartilhamento deste coletivo? Quais discursos tangenciam *Cozinhar-te* e quais sentidos são produzidos por estes discursos? O que se produz em uma cozinha antropofágica? De quais fomes trata este espaço? Qual o modo de seguir uma receita experimental e adicionar o seu tempero pessoal? Como aprender algo novo seguindo uma receita?

A esse respeito, nesta seção proponho explorar a expressão da experiência dos sujeitos, assim como os seus espaços de aprendizagem e de atuação. Afinal, como aponta Joan Scott (1999), experiência não é algo que um sujeito pré-existente tem, mas sim algo que o constitui.

Desse modo, ao propor uma leitura de *Cozinhar-te*, é pertinente evidenciar o caráter experimental da performance/instalação, tal como a sua

qualidade experiencial. Interessa-me situar as especificidades da obra e tensionar como a experiência com o espaço cozinha é apropriada pelo coletivo e, posteriormente, codificada em um convite de degustação e deleite junto ao público.

Convém comentar que existem diferentes abordagens teóricas para se pensar a experiência. Nesta dissertação, discuto as experiências dos indivíduos no que diz respeito à constituição de suas subjetividades em relação ao contexto das práticas sociais, que são situadas cultural e historicamente. A esse respeito, de acordo com Joan Scott (1999, p. 27), a experiência pode ser compreendida, ao mesmo tempo, como uma categoria crítica de interpretação e como uma testemunha subjetiva e pessoal. Para a autora, a experiência é, antes de tudo, um processo que produz os sujeitos e, logo, “pensar a experiência dessa forma é historicizá-la, assim como as identidades que ela produz”.

Por essa perspectiva, as noções de identidades dos sujeitos estão atreladas às suas experiências – dito de outra forma, o sujeito emerge desse processo ou se forma durante o processo. Scott (1999, p. 40) complementa que:

são precisamente as questões evitadas – questões acerca do discurso, diferença, e subjetividade, assim como acerca do que conta como experiência e quem determina isso - que nos permitiriam historicizar a experiência e refletir criticamente sobre a história que escrevemos a seu respeito, ao invés de basearmos nossa história nela.

Tomando a experiência como um campo epistemológico de negociações sociais ou, em outras palavras, como uma mediação cultural, Teresa de Lauretis (1988, p. 228) argumenta que a experiência está atrelada aos processos produtivos das subjetividades e, segundo ela, é “como um complexo de efeitos, hábitos, disposições, associações e percepções significantes que resultam da interação semiótica do eu com o mundo exterior”. Neste caminho, se a experiência produz os sujeitos, é relevante destacar como compreendemos o sujeito da experiência. Para Joan Scott (p. 42),

(...) sujeitos são constituídos discursivamente, a experiência é um evento linguístico (não acontece fora de significados. Já que o discurso é, por definição, compartilhado, a experiência é coletiva

assim como individual. Experiência é uma história do sujeito. A linguagem é o local onde a história é encenada. A explicação histórica não pode, portanto, separar as duas.

A autora chama atenção para integrar a linguagem como parte constitutiva da experiência e do cotidiano. Logo, cabe pontuar que a experiência é política e passível de contestação, uma vez que se situa no campo dos sistemas de atribuição de significados e das disputas pelos sentidos. Isto porque a “experiência é, ao mesmo tempo, já uma interpretação e algo que precisa de interpretação” (SCOTT, 1999, p. 48).

Por esse caminho, em *Cozinhar-te* as experiências dos integrantes do coletivo são ao mesmo tempo o processo que produz a obra e os sujeitos. Afinal, ao criarem uma representação de cozinha que os constitui subjetivamente, parte das narrativas pessoais dos integrantes é evidenciada com o trabalho. Neste ângulo, propõe-se aos visitantes um acontecimento ou um espaço para a experimentação de diferentes sabores e uma oportunidade de novas experiências com a cozinha e com a arte.

Nestes termos, quando o Grupo Cuidado Louças se instala no III Salão Nacional, além de relativizar suas experiências individuais, coletivamente propõe a abertura de um espaço para o público, assim como para ele próprio, vivenciar aquelas experiências. Experiência enquanto a possibilidade de viver aquele instante, mas também de questioná-lo, uma vez que é possível transitar por este espaço de maneira diferente do que de costume. Logo, é por meio desse processo de receptividade e troca que os sujeitos estarão propícios a produzir noções outras, que dizem respeito ao seus modos de habitar e ocupar os espaços – da casa e do museu. A experiência é operacionalizada como uma maneira de contestar práticas ao invés de apenas reproduzi-las. Desse modo, convém questionar neste momento quais são as experiências selecionadas, codificadas e representadas pelo coletivo. Qual é a relação da cozinha e a experiência dos artistas? Como estas representações dialogam – reiterando ou questionando – com o espaço museológico ou o espaço doméstico?

Sobre estas questões, Sandra Ramos (turno 08) comenta que, antes de *Cozinhar-te*, o coletivo já utilizava a cozinha como um espaço de compartilhamento. Segundo ela, “gostávamos muito de estar na cozinha, do que circulava quando a gente estava na cozinha, do afeto que transitava.

Durante o preparo da comida, outros processos de criação também emergiam”. San Alice (turno 15) complementa que este ambiente era um ponto de conexão do grupo “e era onde a vida se refazia, culinariamente e antropofagicamente. Todas as informações, junto com a comida, eram devoradas, degustadas e transformadas para dentro da gente”.

Por esta perspectiva, distinguimos do que se trata a cozinha do coletivo. Por meio dela, o grupo se permitia vivenciar o espaço doméstico de uma forma multidisciplinar mostrando-se aberto a trocas, negociações, criação e aprendizado colaborativo. Neste espaço de compartilhamento, construído na relação entre as/os artistas, os artefatos e o ambiente, as fronteiras que demarcam uma prática do cotidiano de uma pauta sobre o circuito da arte e da política se embaralham, se convergem e se sobrepõem. Enquanto preparam uma comida ou uma proposta, experimentam ingredientes, novos modos de preparo, conversam e debatem sobre suas fomes e como saciá-las.

Desta forma, a experiência do encontro com a cozinha antropofágica é compreendida como uma forma de produção de espaços adequados para a geração do conhecimento. O público é convidado a se alimentar e se nutrir, antropofagicamente e culinariamente, do compartilhamento das experiências que constituem os artistas, daquele espaço e das interações humanas. Ao mesmo tempo todas/os elas/eles estão sujeitos àquelas experiências e, logo, a reinventarem as suas noções de comportamento, identidade e subjetividade.

Retomando as questões propostas pelo coletivo, Sandra Ramos (turno 16) aponta que “propôs-se levar para o museu o recorte de uma vivência mesmo, onde se transferia para o museu não só uma cozinha, mas as afetividades que circulavam no grupo, o cozinhar juntos, o ‘fazer arte juntos’”. Assim, o coletivo expõe a representação de um espaço tal como de uma série de prática, que os constitui como certos tipos de sujeitos e de artistas e, desta forma, como certos tipos de homens e certos tipos de mulheres. Por essa perspectiva, a cozinha antropofágica pode ser descrita como uma usina que produz sujeitos cansados de copiar, de reproduzir e de consumir compulsoriamente. Uma cozinha enquanto uma proposta que imagina e inventa outros modos de aprender e viver naquele espaço.

Antropofagicamente, o público é convidado a viver, a devorar suas experiências e a se transformar junto. Nesse ângulo, notamos que entre as

proposições de *Cozinhar-te* estava a elaboração de um obra aberta, que se transforma concomitantemente ao seu acontecimento. Nesse contexto, além do trabalho, ao se colocarem em evidência, as/os próprias/os artistas assumem a possibilidade de mudança pessoal. Em vista disso, Bondía (2002) observa que o sujeito da experiência é também um sujeito que está em exposição, no caminho em que demonstra suas vulnerabilidades e aceita o risco deste procedimento.

O Grupo Cuidado Louças apresenta em *Cozinhar-te* o desejo de subversão. Eles expõem suas carências, suas fomes viscerais e antropofágicas e convocam os visitantes para a elaboração de uma estratégia de resistência coletiva. Essas fomes dizem respeito aos desejos do coletivo por mudanças – sejam elas no contexto político, social ou cultural. Temos na obra um convite para integrar, momentaneamente, os ideais dos artistas e a viver compartilhadamente com eles em uma cozinha coletiva. Passar as tardes cozinhando, conversando e imaginando um modo de deslocar as coisas do lugar. Por meio desse diálogo, a cozinha antropofágica é um local para o público criar, junto do coletivo, um espaço para a experiência e para o questionamento. Em outras palavras, diante dessa prática experimental é possível não apenas vivenciar a arte, mas aprender com este processo.

Desse modo, notamos como o processo de aprendizagem de *Cozinhar-te* pode acontecer a partir da sua proposta de desconstrução. Afinal, o estranhamento de visualizar uma cozinha no museu e de presenciar o espaço doméstico fora das cotidianidades da casa permite aos visitantes elaborar novos sentidos para ambos os campos. O gesto de deslocar as coisas de lugar expande as fronteiras das noções sobre espaço público e privado, sobre o museu e a casa, entre arte e cotidiano ou entre arte e vida.

Não é a primeira vez que a aprendizagem e a tomada de consciência de relações sociais é articulada entre a experiência individual e o espaço privado. Entre exemplos possíveis, tal procedimento já foi uma proposta pedagógica de alguns grupos e movimentos sociais ao longo da história. Assim como apresentado no capítulo anterior, podemos destacar o engajamento do movimento feminista ao colocar o pessoal em evidência como pauta e como uma questão política.

Segundo Joan Scott (1999, p. 35), “entre historiadoras feministas, por exemplo, ‘experiência’ tem ajudado a legitimar uma crítica à falsa objetividade dos relatos históricos tradicionais”. A esse respeito, convém pontuar a experiência – vista como um termo crítico e uma forma de aprendizagem – entre as pautas dos grupos feministas de segunda onda no Brasil. Em meio às suas ações, destaca-se o surgimento e aplicação de uma “metodologia revolucionária de divulgação de suas ideias: os grupos de consciência, também chamados de grupos de reflexão” (PEDRO, p. 241). Estes grupos mostraram-se muito eficientes em termos de construção de conhecimento, principalmente no que diz respeito ao modo de expressão e estudos em/pela coletividade. Constituídos apenas por mulheres, a maioria dos grupos de consciência/reflexão foram incorporados às rotinas dos grupos feministas por representantes que entraram em contato com essa estratégia em viagens ou exílios no exterior. Os grupos de consciência/reflexão possibilitaram uma rede internacional de mulheres em luta, com pautas que comportavam a discussão de literaturas feministas, questões de sexualidade, corpo, entre outras (PEDRO, 2013).

Nestes espaços, a potencialidade de criação se encontra no incentivo ao diálogo e à troca de experiências vivenciadas pelas participantes nos grupos de consciência/reflexão. Como aponta Pedro (2013, p. 244): “em seus debates, as participantes dos grupos de reflexão/consciência adotavam uma metodologia chamada ‘linha da vida’ que as levava a falar sobre suas vivências pessoais”. A autora acrescenta que entre os objetivos destes grupos de mulheres estava estimular a solidariedade entre elas e melhorar sua autoestima, como resultado da troca de experiências, e capacitar uma rede de consciência individual e coletiva de mulheres.

Nas palavras de Pedro (2013, p. 250), era na “valorização das mulheres (de si mesma e das outras) e na identificação coletiva, que se criava um sentimento de irmandade”. Nestes termos, os grupos de consciência/reflexão atuavam como espaços de escuta e identificação entre mulheres, evidenciavam, através do cotidiano ou de experiências consideradas banais, a importância de sua participação em um sistema político e social. Criava-se, assim, uma mentalidade crítica em que elas poderiam, através do apoio, da coletividade e da identificação, elaborar estratégias de oposição que

se iniciavam pelo compartilhamento do conhecimento individual. Neste sentido, talvez a maior conquista das feministas dos anos 70 e 80 – muitas vezes desconhecidas das novas gerações – “seja o reconhecimento da existência de outras maneiras de ser uma mulher, para além das funções idealizadas de esposa, mãe e dona de casa” (PEDRO, 2013 p. 256).

Isto posto, o que quero argumentar ao tomar a experiência para a análise de *Cozinhar-te* é que a experiência é uma forma de vivenciar e se sentir tocado pela obra. Experiência, aqui, enquanto um registro e uma interpretação social, pessoal e política. Experiência enquanto um modo de compartilhar, de questionar e de aprender. Experiência enquanto uma estratégia para habitar ou ocupar o museu e questionar o discurso da arte. Experiência enquanto uma tecnologia que produz e reproduz/desloca conhecimentos. Experiência que situa a arte como parte do cotidiano e ao mesmo tempo tensiona o cotidiano enquanto parte do discurso da arte.

Comentamos até este ponto como a produção, a experiência e o saber da cozinha antropofágica diz respeito à construção de um espaço de resistência e de menor opressão. Ela está relacionada a um local de trabalho e de convivência e, logo, de conforto, de convergências, de tensões e negociações. Segundo Sandra Ramos (turno 14), “a memória dessa experiência é particular, como ela foi para cada, e o que dela ficou”. Sandra (turno 22) complementa que *Cozinhar-te* “falava, também, de uma liberdade de poder respirar, de levar uma cozinha e os afetos que nela transitavam para uma exposição no salão do museu”.

Neste sentido, a cozinha do coletivo era um local de refúgio e de segurança contra a situação precária e violenta – no âmbito político e cultural – do país. Um espaço propício para dividir sonhos e utopias e, antes de tudo, um local de encontro ou de vitalização para a resistência daqueles que se mantinham de pé e em luta. Tal proposta se refere a uma abstração e uma representação do espaço doméstico. Ao mesmo tempo, é uma representação de um espaço coletivo de criação e de disputa. É o reverberamento de um espaço que habita o corpo e a experiência de cada sujeito. É, neste sentido, uma representação biográfica dos sujeitos da experiência.

Desse modo, convém situar a representação paralelamente à autobiografia, sendo este um termo que remete ao sujeito que é narrador de sua própria produção. Em outras palavras, o gênero autobiográfico é um projeto de elaboração consciente de um sujeito sobre a sua própria existência (TVARDOVSKAS, 2010, 14). Entre diários, livros de sucesso e proposições artísticas, a autobiografia não se limita, necessariamente, a uma descrição, e sim a uma leitura pessoal de si mesmo.

O gênero autobiográfico é uma linguagem utilizada por artistas e escritores em que objetos, elementos de uma história pessoal ou experiências vividas compõem as obras. Tvardovskas (2010) aponta que, na atualidade, o que interessa aos artistas que utilizam as autobiografias de cunho crítico e político é a perspectiva questionadora de construções – supostamente acabadas – dos indivíduos. Sendo assim, uma experiência de um/a artista pode ser expressa em sua obra de forma expandida, problematizadora e de cunho social.

No contexto do gênero autobiográfico nas práticas artísticas, Tvardovskas (2010) comenta sobre uma vertente da produção de mulheres artistas, em que suas experiências são configuradas em obra de arte onde é possível problematizar a domesticidade que insere as mulheres no contexto privado. Em torno das relações de mulheres artistas na contemporaneidade com o gênero autobiográfico, Tvardovskas (2010) salienta:

Não é raro que temas íntimos, domésticos e cotidianos surjam “tipicamente” em abordagens de mulheres, mas o que se propõe pensar perante a prática artística de mulheres – aqui ampliando o debate para as artes visuais - é o confronto crítico com tais imagens sociais. Suas obras aludem a referências femininas e inserem marcas dissonantes nos enunciados naturalizantes que ligam as mulheres à esfera doméstica, ao corpo e à casa. Desconstroem o caráter conservador de compostos como o lar, potencializando tal espaço como proposta libertária. Elas, em seu modo de criação, propõem a feitura de uma escrita de si que foge à descrição heroica, que escolhe a experiência dinâmica da vida ao auto-retrato final de si. A partir de suas percepções de gênero, as artistas negociam, reagem e invertem fortemente os padrões estabelecidos do feminino e da identidade “Mulher”, constituindo imagens muito surpreendentes de si mesmas (TVARDOVSKAS, 2010).

A autora destaca que, ao criarem narrativas autobiográficas, as artistas questionam as representações com as quais são interpeladas a se identificar e

exploram maneiras críticas e múltiplas de se apresentar. O potencial autonarrativo nas práticas artísticas articula-se com a exposição da soma de intimidades pessoais para expressar um estudo de coletividades. Porém, também pode apresentar-se como autodescoberta ou mudança pessoal para um indivíduo. Além disso, é possível ainda estabelecer um paralelo entre o gênero autobiográfico na literatura e nas artes visuais, como observa Tvardovskas (2010):

No correr da história, a partir da década de 1970 e do impacto cultural do feminismo, não cessaram as discussões acerca da problemática de se haveria uma escrita especificamente feminina. Na medida em que a escrita e as artes em geral eram historicamente impróprias às mulheres, não é raro encontrarmos produções de mulheres que, conscientes de tal subalteridade, de modo estratégico são capazes de representarem a si mesmas numa literatura menor e marginal. Se as relações de poder estabelecem e mantêm o falocentrismo também na produção artística, as mulheres artistas de algum modo parecem contradizer, subverter e transgredir a definição de si mesmas, na medida em que reverterem a imagem silenciosa, passiva e subordinada do feminino.

Luana Tvardovskas, através de leituras de Rago<sup>59</sup> (2003 apud TVARDOVSKAS, 2010), acrescenta que as especificidades autobiográficas das artistas contemporâneas no Brasil conectam-se com críticas feministas, pois têm em comum “a desconstrução das identidades sexualmente hierarquizadas, as disputas pela revisão do passado escravocrata e patriarcal do Brasil, assim como uma dissolução da dicotomia entre o espaço público e privado”.

Cabe frisar que a autora aponta para produções vinculadas a trajetórias de artistas mulheres. Por esse ângulo, esses argumentos convergem com os exemplos dispostos ao longo dessa dissertação – como é o caso da produção de Judy Chicago, Letícia Parente e Birgit Jürgenssen. Em vista disso, convém comentar que estas artistas foram mencionadas porque me interessa, particularmente, a potencialidade dos debates que questionam as fronteiras entre os espaços público e privado. Afinal, elas utilizam a apropriação e o deslocamento do espaço doméstico na arte como uma estratégia capaz de provocar fricções entre as práticas artísticas e as práticas do cotidiano. Dito de outra forma, as artistas questionam as representações que consideram

---

<sup>59</sup> RAGO, Margareth. “Os feminismos no Brasil: dos ‘anos de chumbo’ à era global”. In. *Revista online Labrys – Estudos feministas*, Número 3, janeiro – julho de 2003.

insatisfatórias das mulheres e produzem representações que condizem e criticam suas realidades, seja pelo âmbito das prescrições, opressões ou resistências.

Direcionando para a discussão de *Cozinhar-te*, convém situar a cozinha antropofágica em diálogo com as cozinhas feministas de Judy Chicago ou de Birgt Jürgenssen, apresentadas no capítulo 2. Essa conversa acontece enquanto construções de cozinhas que surgem em relação e em resposta à normatividade. Um debate que tensiona o gênero e suas representações hegemônicas, uma crítica que problematiza as produções e associações arbitrárias das feminilidades e masculinidades aos espaços públicos e privados.

No entanto, a cozinha feminista e suas artistas tendem a voltar seus interesses para abordagens das prescrições domésticas à qual estão acometidas. Elas demarcam os traumas causados pelas fronteiras entre o público e privado, e suas propostas questionam os arranjos nucleares e familiares ditos tradicionais e que são erguidos sobre formas opressoras de poder. Suas proposições estão alinhadas ao evidenciamento de tecnologias de gênero que produzem sujeitos e relações sociais hierarquizadas, porém arbitrárias.

Já pela cozinha antropofágica, temos a apresentação de outros espaços de compartilhamento. A cozinha é uma proposta de ocupação, de experiência coletiva e colaborativa. A atribuição de tarefas está relacionada às aptidões, às fomes e vontades do grupo. O museu se torna palco para experimentar a arte, saborear as suas práticas e vivenciá-las antropofagicamente. É também uma oportunidade de experimentar a cozinha de outras formas, com novos sabores, cheiros e comportamentos. Em *Cozinhar-te*, experimentamos habitar um espaço institucional como se fosse a nossa casa. Pela proposta de *Cozinhar-te*, constrói-se um outro arranjo nas relações de gênero através da desconstrução da cozinha como espaço de trabalho feminino, solitário e opressor. Afinal, o público é convidado a fazer parte de uma família alternativa, composta provisoriamente por um grupo de amigos, onde o espaço é caracterizado pelo trabalho criativo e cooperativo.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando comecei essa pesquisa, dispunha apenas de uma imagem, registro fotográfico do trabalho *Cozinhar-te* e de alguns relatos, vagos e distantes do III Salão Nacional de Belas Artes. Tal fotografia faz parte do acervo pessoal de Márcia X e estes relatos, mesmo que situem a obra coletivamente, constantemente atrelam e hierarquizam a autoria e experiência à esta artista. Contudo, ao longo da minha investigação, me interessava pensar *Cozinhar-te* pela sua qualidade colaborativa. Com isso em mente, durante o processo de pesquisa, busquei novas imagens, com diferentes rostos e ângulos e construí, juntamente com as pessoas entrevistadas, outras observações e perspectivas para visualizar e analisar a performance/instalação.

Desse modo, elaborei esta dissertação como um convite, tal como a proposta de *Cozinhar-te*, para dividir e trocar ideias, percepções e vivências. Afinal, buscando não me prender a uma certeza preconcebida que me acompanhasse desde o início, os caminhos que trilhei foram, muitas vezes, sugeridos a partir do fazer e do escrever – o que aconteceu durante as entrevistas e leituras críticas do trabalho. Neste momento reservado às considerações finais, tendo os diálogos acerca deste material levantados e analisados, vem a mente um gosto doce e prazeroso, que diz respeito à sensação de dever cumprido. Quando digo dever cumprido, me refiro a uma motivação e um desejo de evidenciar a potencialidade discursiva presente em *Cozinhar-te*. Uma vez que, foi através do percurso coletivo de investigação sobre a obra que múltiplas narrativas e questões interessantes emergiram, evidenciando novas/os autoras/es, fotografias e modos de compreender a proposta a partir das/dos próprias/os artistas. Aqui vale ressaltar a importância do emprego das entrevistas como forma de produzir documentos de pesquisa e como meio para acessar a memória dos sujeitos sobre suas experiências na interação com a obra.

Durante esta pesquisa, defendi que *Cozinhar-te* evoca os alimentos, as comidas e o espaço doméstico e celebra os cinco sentidos que perpassam o corpo humano. A essa sorte, segundo Fabiano Dalla Bona (2007, p. 53) “numa criação de arte culinária, os cinco sentidos são solicitados em sua completude: o perfume das iguarias, sua consistência, seu sabor, sua impressão visual e seus rumores, internos e externos. É uma arte sinestésica”. Desse modo, pela cozinha antropofágica de *Cozinhar-te*, foi possível perceber e degustar a arte, colocar à prova algumas noções sobre a construção do paladar e ao mesmo tempo tensioná-lo de forma crítica.

Notamos como, por meio de um espaço doméstico apropriado pela prática artística e deslocado para o museu, o Grupo Cuidado Louças questiona a a produção e a legitimação de uma geração de artistas oitentistas, edificada, essencialmente, pela *Vota da pintura* e por sua articulação com o mercado. Afinal, filiando-se a uma linguagem mais experimental e vinculada ao cotidiano, o coletivo buscava tensionar a totênização da arte e seus discursos naquele momento. Tal estratégia, que tinha como premissa, aproximar a vida e a arte, aconteceu substituindo as molduras de um quadro por paredes, fogões e pias; as texturas e as palhetas das tintas deram lugar às formas das frutas e aos cheiros e gostos de temperos. Além de visualizar a obra com os olhos, as/os visitantes de *Cozinhar-te* se deparam com a possibilidade de sentir a arte com a mão, com a boca, com o nariz e com os ouvidos.

Dessa forma, o Grupo Cuidado Louças compõe uma geração de artistas brasileiras/os que convocam todas/os ao movimento, ao trânsito e ao deslocamento. É um convite para sair da posição de contemplação e a entrar e fazer parte daquele instante questionador. Seja ocupando e instalando-se no espaço museológico ou transitando de maneiras mais plurais pelo espaço doméstico e suas práticas. Em *Cozinhar-te* substitui-se a figura da dona de casa, a rainha do lar, e do artista pintor e escultor - que trabalham sozinhos em seus espaços - pelo público e pela/o artista cozinheira/o - que produz colaborativamente e coletivamente. Entendendo esse público-artista-cozinheiro-antropofágico-superantropofágico como aquela/e que seleciona, organiza e prepara os elementos que a/o nutre.

Nesse sentido, percebemos como além da tarefa de compartilhamento de vivência no museu, temos em *Cozinhar-te* o projeto de acionar os rituais

presentes nas cozinhas que compõem a subjetividade de cada indivíduo. As práticas domésticas, tais como os procedimentos de cozinhar e de comer, são operacionalizados pelo coletivo e apropriados no campo da arte, tendo como intuito o entrelaçamento dos espaços e das práticas do cotidiano, do fazer culinário e das práticas artísticas. Tal operação acontece antropofagicamente, ou seja, devorando, literalmente, a arte e seus discursos.

Na cozinha antropofágica, mesmo que os pesos, medidas ou modos de preparo estejam dispostos à mesa, seus ingredientes são adicionados de acordo com as fomes e vontades. Neste espaço as aptidões de cada sujeito são respeitadas, valorizadas e aplicadas. Contudo, visto que nem só do previsível e de gostos doces vive-se na cozinha, convém ressaltar que, situada em um campo de disputas e politicamente marcado pela ditadura, os indivíduos que compuseram este ambiente precisavam estar atentas/os e vigilantes. Neste território discursivo é preciso negociar com o espaço de criação e fugir, na medida do possível, de receitas preconcebidas e prescritivas. Ao mesmo passo, é necessário lidar com a adversidade, criando maneiras de contorná-las ou incorporá-las.

Por meio da proposta do Grupo Cuidado Louças, evidenciou-se a relevância em legitimar e inserir o experimentalismo e a experimentação como parte das práticas artísticas brasileiras dos anos oitenta. Reitou-se como esta linguagem possui sua própria especificidade e metodologia e demonstrou-se, ainda, que o refinamento e potencialidade desta linguagem diz respeito à identificação e inclusão do público, assim como das pautas do contexto social, político e de outras questões que contornam suas/seus idealizadores.

A esse respeito, vale frisar que a proposta da performance/instalação se relaciona a um momento de interesse da arte brasileira no processo e não somente no resultado final do trabalho. Por esta perspectiva, as/os artistas do Grupo Cuidado Louças estavam em diálogo com a Tropicália, com o movimento de Arte/Vida, com a Antropofagia e a Superantropofagia. Além disso suas motivações e engajamentos estavam alinhados aos discursos ativistas políticos, tais como os de resistência à ditadura e também dialogavam com as pautas e interesses de movimentos sociais, como é o caso do feminismo de segunda onda no Brasil. Interessadas/os em problematizar as instituições legitimadoras, o Grupo Cuidado Louças, assim como inúmeras/os

artistas ou feministas deste período, saíram pelas ruas, demonstrando suas insatisfações e exigindo mudanças possíveis. E o faziam com/atraves da arte.

Defendo o argumento de que os artefatos apropriados pelas/pelos artistas refletem e constituem a vida dos sujeitos que os resignificam. Logo, nesta perspectiva, o espaço cozinha do coletivo faz parte de uma linguagem autobiográfica que se autoalimenta. Autobiográfico enquanto um gênero e uma prática artística que busca representar um ambiente, um recorte de tempo e uma forma de se relacionar em comunidade.

Neste momento, convém lembrar o problema de pesquisa. A perspectiva e a leitura apresentadas neste trabalho se articulam à crítica feminista a partir do conceito de tecnologia de gênero, buscando, assim, refletir sobre a representação de cozinha que está em discussão em *Cozinhar-te*. A interpretação foi animada pelo questionamento acerca do que a leitura da obra possibilita problematizar no que tange às relações de gênero.

Essa escolha teve como intuito destacar como, além do espaço museológico, as domesticidades também estão em debate nesta produção. Desse modo, destaquei que em *Cozinhar-te*, temos a materialização de uma cozinha antropofágica que diz respeito à construção de um espaço de vivência vinculado à microrresistência, ou seja, baseado em outras formas de relações e de práticas sociais. Em *Cozinhar-te*, o público se aproxima de uma cozinha fora das normas sociais heterocentradas, pautadas na família nuclear monogâmica.

Defendi ainda que a cozinha do coletivo pode ser compreendida como um local de refúgio, de respiro, mas também como um local de guerrilha, que produz outras maneiras de interagir com o espaço doméstico e com o espaço museológico. Desse modo, *Cozinhar-te* é uma oportunidade de evidenciar as fronteiras entre espaço público e privado e, ao mesmo tempo, uma possibilidade de estreitar e embaralhar esses limites. Afinal, em *Cozinhar-te*, é possível habitar um espaço institucional como se fosse a própria casa, ao mesmo tempo em que oportuniza o tensionamento das formas hegemônicas de organização do trabalho doméstico a partir de um espaço institucional.

No que tange às discussões de gênero, pela proposta de *Cozinhar-te* constrói-se um outro arranjo nas relações humanas através da desconstrução da representação da cozinha como espaço de trabalho feminino, solitário e opressor. O público é convidado a fazer parte de uma família alternativa,

composta provisoriamente por um grupo de amigos, onde o espaço é caracterizado pelo trabalho criativo e cooperativo.

Longe de esgotar as considerações possíveis sobre *Cozinhar-te*, minhas inquietações e observações também apontam para algumas lacunas, que podem ainda ser retomadas em futuros projetos de pesquisa. Entre essas possibilidades, convém comentar a ausência da perspectiva de um dos integrantes do coletivo Grupo Cuidado Louças (Paulinho). Além disso, é pertinente apontar que Frederico Morais (que compõe o júri do III Salão em 1980) é um importante crítico do período e que sua produção, seja curatorial ou crítica, atravessou, em alguns momentos, a trajetória de Márcia X, de San Alice e das exposições que fazem parte da *Volta à Pintura* brasileira (BASBAUM, 1988). Desse modo, outro aspecto a ser explorado diz respeito às instituições legitimadoras e aos eventos de arte na década de 1980. Nesse sentido, seria interessante uma investigação que buscasse entender a construção do discurso do III Salão Nacional de Belas Artes, bem como os critérios de seleção da comissão julgadora. Ainda sobre assuntos que instigam a novos olhares, Ricardo Basbaum na entrevista observa a presença de outros coletivos artísticos que atuavam no mesmo período do Grupo Cuidado Louças. Logo; seria potente pensar sobre a articulação entre estes grupos, seus interesses e discussões.

Por este caminho, convém comentar que após pesquisar sobre apropriações de cozinhas em práticas artísticas contemporâneas nos dias de hoje, encontrei um curso que insere a cozinha como um modo de aprendizagem da arte. O projeto em questão, chamado de “Cultura Alimentar: a cozinha como manifestação artística”<sup>60</sup> foi ofertado por três professoras e aconteceu na Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV. Entre as orientações deste curso/oficina, destacam-se a imersão das/dos participantes, incentivando que todas/todos preparem comidas, ao mesmo passo em que analisam textos e obras, tendo como objetivo central compreender o alimento como material artístico.

---

60 O curso Cultura Alimentar foi uma série de oficinas pagas que aconteceram de 24 a 7 de Novembro (não foi encontrado o ano do curso), tendo quatro horas cada um dos encontros. Foi ministrado por Ynaiê Dawson (artista visual), Rebecca Lockwood (jornalista, cozinheira e pesquisadora) e Rosa Branca (Chef de cozinha). Disponível em <<http://eavparquelage.rj.gov.br/cultura-alimentar-a-cozinha-como-manifestacao-artistica-2/>>. Acesso em 01 de Setembro de 2020.

Destaco essa proposta porque percebo nela a potencialidade de um diálogo com *Cozinhar-te*, uma vez que, além de situados em um circuito semelhante (Rio de Janeiro e EAV), têm projetos que convergem num mesmo sentido. Sendo, este, um interessante e frutífero direcionamento para pensar as atualizações e contribuições que *Cozinhar-te* pode oferecer às/aos artistas contemporâneas/os.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3 ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. **Revista Periferia (en linea)**, 2011, v.3, n.1, p. 71-99, Jan/Jun. 2011. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552156376009>>. Data de acesso: 20 de Julho, 2020.

ARQUIVO NACIONAL. Disponível em <<http://www.arquivonacional.gov.br/br/difusao/arquivo-na-historia/696-doi-codi.html>> Acesso em: 22 de Julho 2020.

ARRUDA, Lina Alves. Estratégias desconstrutivas: a crítica feminista da representação. 2013. 169 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, São Paulo 2013.

ÁQUILA, Luiz. A maior desgraça é não pensar. In: MÓDULO. **Como vai você, geração 80**. Edição especial. Rio de Janeiro: Avenir, 1984. p. 5-6.

ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ARTE Pop. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo367/arte-pop>>. Acesso em: 30 de Out. 2019. Verbete da Enciclopédia.

BANCO DO BRASIL. Disponível em <<https://www.bb.com.br/portallbb/page3,8703,8715,1,0,1,6.bb>>. Acesso em: 02 de Agosto 2019.

BARROS, Roberta, **Arte feminista ou feminina**: uma questão de contexto histórico brasileiro? 2013. 398 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas-Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro 2013.

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. **Gávea**, v.6, n6, p. 39-57, 1988.

\_\_\_\_\_. Percurso de alguém além das equações. In: Lemos, Beatriz. **Márcia X**. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. p. 450-462.

BESSA, Antonio Sergio. X-Rated (duas ou três coisas qu'eu sei dela). In: Lemos, Beatriz. **Márcia X**. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. Edição bilíngue: português/inglês. p. 502-508.

BONA, Fabiano Dalla. Comida como obra de arte: da revolução futurista à nouvelle cuisine. **Revista X**, v.2, p.52-60. 2007.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n.19, p. 20-13, Jan/Fev/Mar/Abr. 2002.

CAMPOS, Marcelo. Aparição e desaparecimento nas matas do parque. In: Lemos, Beatriz. **Márcia X**. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. Edição bilíngue: português/inglês. p. 141-151.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da Rebeldia**: a juventude em questão. São Paulo: SENAC, 2000.

CESAR, Marisa Flórido. O X. que indaga e multiplica. In: Lemos, Beatriz. **Márcia X**. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. Edição bilíngue: português/inglês. p. 446-447.

CHIAVENATO, Júlio José. **O golpe de 64 e a ditadura militar**. 7. ed. São Paulo: Moderna, 1994.

COCCHIARALE, Fernando. Uma obra iconoclasta. In: LEMOS, Beatriz. **Márcia X**. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. p. 441-443.

COLLAÇO, Janine Helfst Leicht. Gastronomia: a trajetória de uma construção recente. **Habitus**, Goiânia, v.11, n.2, p. 203-22, jul./dez. 2013.

CRIMP, Douglas. Apropriando-se da Apropriação. In: Sobre as Ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P.115.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios**. 2. ed. São Paulo: Alameda. 2006.

DAMATTA, Roberto Augusto. **O que faz o brasil, Brasil?** 1ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DANTO, Arthur C. O mundo da arte. In: Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p. 13-25, Jul. 2006.

DIRENZI, Giovane. O manifesto antropófago: a primeira fase do Modernismo em seu ápice. **Boletim 3x22**, v.1, p. 30-35, Fev. 2019.

EL PAÍS. Disponível em

<[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/01/eps/1512125016\\_071172.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/01/eps/1512125016_071172.html)>.

Acesso em: 22 de Julho 2020.

FEIXA, Carles; LECCARDI, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. **Revista Sociedade e Estado**, v.25, n2, p.185-2014, Maio/Agos. 2010.

FILGUEIRAS, Fernanda; LEONEL, M. M.. A fome antropofágica: utopias e contradições. **Revista de Estudos Culturais**, v.1, p. 20-30. 2014.

FLUXUS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso em: 30 de Out. 2019. Verbete da Enciclopédia.

FREY, Tales. **Discursos Críticos através da poética visual de Márcia X**. 1. ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

GARCIA, Francisco Proença. O fenômeno subversivo na Actualidade.

Contributos para o seu Estudo. **Nação e Defesa**, v.114, n.3, p. 169-191, Verão. 2006.

GEIGER, Anna Bella. Quem ficará? In: MÓDULO. **Como vai você, geração 80**. Edição especial. Rio de Janeiro: Avenir, 1984. p. 4-5.

GIZBURG, Carlo. Prefácio à segunda edição italiana. In. **Indagações sobre Piero**: o Batiso, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, p. 25.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016.

HAMBURGER, Alex. Biografema. In: Lemos, Beatriz. **Márcia X**. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. Edição bilíngue: português/inglês. p. 99-113.

HERKENHOFF, Paulo. Essa Geração 80 talvez seja o primeiro fruto da liberdade que se vai conquistando. In: MÓDULO. **Como vai você, geração 80**. Edição especial. Rio de Janeiro: Avenir, 1984. p. 4.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960/1970 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JARDIM, Ana Teresa. Universo X. In: Lemos, Beatriz. **Márcia X**. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. Edição bilíngue: português/inglês. p. 487-492.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Tendências e Impasses**: o feminismo na crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P. 206-242.

LEE, Rita; ZÉ, Tom. Dois mil e um. Interprete: Mutantes. In: **Mutantes**. São Paulo: Polydor, 1969. Faixa 4.

LEMOS, Beatriz. **Márcia X**. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. Edição bilíngue: português/inglês.

LIMA, Felipe Scovino Gomes. **Táticas, posições e invenções**: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira. 2007. 300 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, 2007.

LITTING, Sabrina Vieira. Reflexões sobre a apropriação de objetos na arte contemporânea. 2015. 125 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Artes, Vitória, 2015.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas**, Rio de Janeiro, v. 20, n.2, p. 283-300, jul. 2002.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 3ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora LTDA, 2013. p. 07-34.

MACIEL, Maria Eunice. Uma cozinha à brasileira. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 33, p. 25-39, jan./jun. 2004.

MANIFESTO ANTROPÓFAGO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo339/manifesto-antropofago>>. Acesso em 20 de Agosto de 2020.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**. São Paulo: Loyola, 2004.

MIGLIORIN, Cezar. O que é um coletivo. In: **Teia-2002/2012**. 1 ed. Belo Horizonte: Teia, 2012. P.207-316.

MISKOLCI, Richard. Estranhando as ciências sociais: notas introdutórias sobre Teoria Queer. **Revista Florestan**, v.1, n.2, p. 8-25, Nov. 2014.

MOTTA, Alda Britto. A atualidade do conceito de gerações na pesquisa sobre o envelhecimento. **Revista Sociedade e Estado**, v.25, n.2, p. 225-250, Maio. 2010.

\_\_\_\_\_. Gênero, idades e gerações. **Caderno CRH**, Salvador, v.17, n.42, p. 349-355, Set./Dez. 2004.

OITICICA, Helio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escrito de artistas: anos 60/70**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 154-168.

OSORIO, Luiz Camilo. Márcia X MAM: como guardar o efêmero. In: Lemos, Beatriz. **Márcia X**. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. Edição bilíngue: português/inglês. p. 51-56.

PEDRO, Joana Maria. O feminismo de “Segunda Onda”: corpo, prazer e trabalho. In: PEDRO, J.; PINSKY, C. **Nova história das mulheres no Brasil**. 1ª. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2013. p. 238-259.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PINTO, Céli Regina Jardim. Uma **história do feminismo no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. 2003.

PISCITELLI, Adriana. Recriando a categoria mulher? In: Algranti, Leila Mezan. (Org.) **A prática feminista e o conceito de gênero**. 1ª. Ed. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2002, v. 48, p. 7-42.

\_\_\_\_\_. **Gênero: a história de um conceito**. 1ª. Ed. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. 1. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

POLLOCK, Griselda. **Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historias del arte**. 1ª. Ed Buenos Aires: Fiordo, 2013. RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Justificado, 2017.

RITA Lee. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13978/rita-lee>>. Acesso em: 31 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia.

RODRIGUES, Marly. **O Brasil na década de 1980**. 3 ed. São Paulo: Autora, 2010.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Domesticidade e identidades de gênero na revista Casa & Jardim (anos 1950 e 60). **Cadernos Pagu**, v.36, p.257-282, Jan/Jun. 2011.

\_\_\_\_\_. **O design pop no Brasil dos anos 1970: domesticidade e relações de gênero na decoração de interiores**. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

\_\_\_\_\_. A historiografia do design na perspectiva das relações de gênero: alguns apontamentos com base na pesquisa interdisciplinar. In: CRESCÊNCIO,

Cintia Lima; SILVA, Janine Gomes da; BRISTOT, Lidia Schneider. **Histórias de gênero**. 1. ed. São Paulo: Verona, 2017. p. 52-71.

SÁ, Alexandre. Márcia X: Uma antibiografia. **Concinnitas**, v.1, n.24, p. 1-13, Jan/Jul. 2014.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, v.20(2), p. 71-99, Jul/Dez. 1995.

\_\_\_\_\_. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Sousa; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). **Falas de gênero: teorias, análises e leituras**. 1. ed. Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999. p. 21-55.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense. 1999.

TINOCO, Bianca Andrade. **Performance e Geração 80: resgates**. 2009. 294 f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Arte, Brasília, 2009.

TVARDOVSKAS, Luana Saturino. **Figurações feministas na arte contemporânea**: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó. 2008. 220 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de filosofia e ciências humanas, Universidade Estadual de Campinas Instituto de filosofia e ciências humanas, Campinas, 2008.

\_\_\_\_\_. Autobiografia nas artes visuais: Feminismos e reconfigurações da intimidade. **Revista online Labrys - Estudos feministas**, Jan-Jun de 2010.

\_\_\_\_\_. Teoria e crítica feminista nas artes visuais. Anais do **XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH**, São Paulo, Julho 2011.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora LTDA, 2013. p. 35-81.

XA, Márcia. Márcia por Márcia. In: **Márcia X**. Disponível em <<http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=16>>

XB. Natureza Humana. In: **Márcia X**. Disponível em <<http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=44>> Acesso em 07 de Abr. 2017. Texto da artista.

## APÊNDICE A - Entrevista com Beatriz Lemos

### PROTOCOLO DE TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS

Classificação: ARQ1 à ARQ8: Beatriz Lemos – 05/2020  
Data: 22 de Maio de 2020

**Participante:** Beatriz Lemos

**Data:** 22 de Maio de 2020

**Local:** Aplicativo WhatsApp

**Horário:** 15hs

**Duração:** 49min49s

**Tema:** Processo de pesquisa e primeiros contatos com *Cozinhar-te*.

**Resumo:** Primeiros contatos com a obra *Cozinhar-te* e com a artista Márcia X; Processo de catalogação de obras; Arquivo documental de Márcia X; Contexto artístico, cultural e social do Brasil nos anos 80; Arte Feminista e Arte feminina.

**Observações:** A entrevista ocorreu por meio de áudios enviados pelo aplicativo Whatsapp. A convidada recebeu as perguntas por email um dia antes do dia do encontro. No dia marcado nos encontramos, ela lia as perguntas e gravava suas respostas. Cada pergunta gerou um áudio contendo uma resposta (exceto na pergunta 7 (turno 12), que resultou em dois áudios (ARQ 06-07)).

#### Símbolos utilizados na transcrição

Itálico – Palavra estrangeira e nome de obra

((texto)) – Comentário ou observações do transcritor

... – Marcadores de tempo ou de ruptura de uma palavra ou frase

Negrito – Palavras enfatizadas pelo participante

Turnos	Texto
01	L. Gostaria de começar a nossa conversa conhecendo melhor as suas fontes e referências para elaboração dos textos vinculados ao seu catálogo sobre Márcia X. Você poderia comentar mais especificamente como aconteceu a sua aproximação com a performance/instalação <i>Cozinhar-te</i> ?
02	B. Bom. Toda a minha pesquisa sobre o meu trabalho e meu estudo, sobre vida e obra de Márcia X, vem a partir da minha experiência na catalogação do arquivo documental - durante oito anos. Então, comecei a trabalhar junto com o Ricardo Ventura, que era o marido dela na época do falecimento e que herdou todo o acervo – de obras e de documentos. Então ele me convidou no 2005, no ano do falecimento da artista, pra que eu ajudasse nesta catalogação documental. Eu já trabalhava numa biblioteca do MAC-Niterói, então eu já vinha trabalhando com

	<p>acervos de artistas, acervos documentais de artistas, tanto na instituição do museu, quanto fora, prestando serviços autônomos e foi um período da minha vida que eu me dediquei bastante a isso. E aí, com o Ricardo, eu comecei a abrir todas as pastas e arquivos. A Márcia era muito organizada neste sentido, onde <b>todas</b> as obras já vinham com pastinhas minimamente catalogadas, assim, com seus nomes diretamente do trabalho ou com referências mais abrangentes em termos de interesses. E o que eu fiz foi, na verdade, adentrar, dar um grande mergulho nesse universo de pesquisa da artista, para poder entender quem era essa figura e como que se deu toda a trajetória dela, né. E foi por aí que consegui ... que eu conheci de fato e pude ter essa percepção mais holística, mais abrange da produção e da obra dela. A partir daí, desse envolvimento com o arquivo, veio a oportunidade de um projeto de catalogação geral, que foi vinculado a uma exposição no MAM-Rio e ao livro, que você menciona. Vem daí todo o trabalho, o meu interesse e meu envolvimento com a artista e com toda produção que ela deixa. Em relação a obra <i>Cozinhar-te</i>. Na verdade, ela era um trabalho que antes mesmo deste período de catalogação, ela não era tão conhecido, não era tão <b>mencionado</b> como uma obra da Márcia. Porque foi um período ainda em faculdade, depois você me ajuda a dizer exatamente, mas acho que foi em uma bienal de arte e foi um trabalho coletivo. Ela era ainda estudante e se reuniu com outros estudantes de arte e realizarão o <i>Cozinhar-te</i>, que era uma cozinha aberta, era quase um <i>happening</i>, que chamavam na época, nos anos oitenta. Então, ela é de 81, não, 80, né? Agora eu me esqueci ((risos)). 80, 81... 80 é, depois você confirma. Ela é de 80 e realmente, assim, a partir de toda essa minha pesquisa, de todo este tempo, ele em termos de memória, foi o primeiro projeto dela, o primeiro envolvimento dela enquanto artista. Então, ele se torna, no livro mesmo, um <i>start</i>, uma primeira ação e que vem dizer <b>muito, muito</b>. Reverbera bastante e tem muitos diálogos com o que ela e com toda obra dela que vem a seguir.</p>
03	<p>L. Para muitas/os curadoras/es e pesquisadoras/es, <i>Cozinhar-te</i> é considerado o primeiro trabalho de Márcia X. Na sua visão, como uma pesquisadora de referência da produção da artista, quais são os aspectos que definem esta catalogação?</p>
04	<p>B. Como eu comentei, todo o meu conhecimento e minha relação com a obra da Márcia, ela veio depois do falecimento da artista, então, tudo que eu posso falar é de pesquisas no arquivo né, e de conversas, obviamente, com familiares e com amigos próximos. Durante todo este período de trabalho como pesquisadora no acervo, eu conheci muita gente próximo a ela, da vida dela. Para fazer entrevistas, realizei entrevistas, para entender como me relacionar, como me posicionar em termos de catalogação mesmo, né. E nesse período da produção do livro ... da edição do livro, as entrevistas foram mais direcionadas para tirar certas dúvidas que eram mais especulação, a partir do contato com a documentação. Essa afirmação que de seria o primeiro trabalho, ela vem a partir da pesquisa no arquivo. Então, assim, de todo o arquivo dela, ela era uma pessoa muito organizada nesse sentido. Então, de todo o arquivo dela e tudo que ela tinha feito e todos os <b>pensamentos em arte</b>, os projetos não realizados, eles estavam todos lá em documentação. E este, em relação a cronologia, foi o primeiro que nós encontramos, de fato, assim. Ela atesta que ... e os amigos próximos e o Ricardo, que era o companheiro dela, eles afirmaram em entrevista que realmente, este foi a primeira ação, a primeira movimentação que ela se entende quanto artista. Né, como eu falei, ela ainda era muito jovem, estava na faculdade. Então, não sei dizer se existiram outros pequenos exercícios de sala ... de faculdade mesmo, ou pequenos trabalhos que não ... mais enquanto estudos ou esboços, né, que não se materializaram enquanto obra. Acho que está era a primeira obra que ela considerava. E, apesar de não ser uma obra individual, ser uma obra coletiva, que ela assina com outros artistas, mas a concepção geral veio muito por ela. É uma concepção da obra <i>Cozinhar-te</i>, né. Acho que era um</p>

	<p>universo de interesses, que depois a gente vai ver, no decorrer do trabalho que estava muito presente. Ela convida outros artistas, esses artistas estudantes se reúnem, mas a <b>ação performática</b> vem muito dos focos de interesse dela.</p>
05	<p>L. A elaboração do trabalho consta como uma coautoria do coletivo carioca Cuidado Louças. Quais as relações de Márcia X. com este coletivo e seus integrantes?</p>
06	<p>B. Tudo que foi publicado no livro, o livro ele foi... minto, voltando. O livro, no processo de edição, ele foi muito criterioso, né, em termos de informação. Em relação sempre entendendo o lugar, que era um lugar de fala <b>a partir do arquivo</b>. Tanto que a exposição de comemoração, a exposição neste momento, ela foi uma exposição onde o arquivo documental era o protagonista, né. Não tanto as obras e as instalações em si. Existiam outras instalações, mas eram um olhar ... um recorte curatorial a partir do acervo de documentação e o livro é a partir daí também. Então é todo um movimento, um entendimento, um olhar curatorial e um recorte curatorial a partir dessa ((não entendível)). No acervo dela, a informação de nome do coletivo não consta ... não foi encontrado. E o que eu sei por entrevistas e anotações, <b>mais entrevista que anotação</b>, porque agente não encontrou tanta informação sobre essa obra, é que foi um coletivo que se formou somente para esta obra. Ele não existia antes, ele foi realmente uma vontade, um desejo que partiu da Márcia e foi enunciado e convocado pra outros colegas, né. Não sei dizer se todos eram da universidade. Eu acredito que sim, porque era um evento de universidade ... da Belas artes. E depois eles não fizeram mais nada ... nenhuma ação coletiva. Existe um deles, agora eu estou me lembrando, depois eu... eu não vou pescar isso não, mas nem sei se vale a pena colocar. Mas sei que existe um deles que ela fez um pré ... um projeto que nunca foi realizado. Uma ideia de realizar um projeto junto com um dos integrantes, mas também não foi realizado. Então, acho que foi um momento muito específico de pessoas que se juntaram para realizar aquela ação. Que no entanto, era no começo dos anos oitenta ... aqui no Brasil, não era uma linguagem muito comum, apesar de enfim, em outros lugares do mundo o <i>happening</i>, a performance e as ações performáticas já estavam acontecendo, mas aqui não. Então, eram ações muito esporádicas e a Márcia, né, como a gente sabe, ela foi um grande expoente dessa linguagem, <b>aqui, nesse período</b>. Ela foi um dos nomes precursores, realmente, nesse movimento. E nesse período dos anos oitenta, né. E no Rio de Janeiro. Tem toda uma especificidade, num período onde o mercado voltava ... o mercado carioca <b>se voltava para a pintura</b>. Claro que existiam outros artistas fazendo outros tipos de trabalhos e outras linguagens, mas o mercado e a imprensa se voltavam muito para a pintura né, com o Parque Lage e tal. Ela era um dos... desses desvios, né, do período ... e sempre foi, né. Depois nos anos 90 vem outra característica de desvio e em dois mil também.</p>
07	<p>L. Em alguns textos que analisam Cozinhar-te, é destacado os atravessamentos entre prática cotidiana e prática artística que emergem da obra. Neste caminho, junto ao seu catálogo sobre a Márcia X., você nos presenteia com um copilado de entrevistas captadas em cozinhas durante alguns jantares produzido pelos seus convidados. Entre os inúmeros lugares e possibilidades possíveis, porque a escolha de uma cozinha? Foi proposital construir um diálogo com Cozinhar-te?</p>
08	<p>B. Foi. Para pensar esse ciclo de conversas durante o marco da exposição, nós tínhamos um grande projeto para desenrolar ... para desenrolar ((risos)) ... para desenvolver, né. Que veio e durou um ano inteiro, né. Esse processo de catalogação do acervo, arquivamento, higienização e restauração, foi um grande tratamento da obra dela como um todo. E aí, a exposição ... e logo depois a publicação, né, o livro. No período da exposição, é claro que nós tínhamos essa</p>

situação de trazer o arquivo para o museu e também, um desejo de promover algumas conversas a partir da obra dela. Sempre foi uma preocupação minha, assim, tentar **repensar formatos** também, de negociar institucionalmente, né. Como que a gente cria ... e como que ali, o pensamento curatorial se desenvolvia em termos de ... não se afixar naquele ... num seminário formal dentro do museu sobre essa obra. Que a principio seria conversar sobre artistas que não estavam mais aqui e depois conversar sobre a peculiaridade da obra dela. De tanta a potencial política que a obra trás, assim. Ai veio **esse desejo de sair do museu**, né. De realizar esse ciclo de conversas ... porque era algo que a gente já tínhamos nos comprometido, de ter esse ciclo de conversas. Mas de realizar num ambiente mais íntimo e mais doméstico. Vendo que todo o processo, principalmente o meu processo com a obra, ele se dá a partir desses amigos dela, né. A partir das entrevistas, eu fui conhecendo muito do trabalho da Márcia, **quem era a figura** e a personalidade dessa pessoa, a partir da conversa, catando, assim, quebra cabeça mesmo dos amigos. Então, a minha vontade era ... o como uma celebração também ... uma celebração não pensando o fechamento, mas a celebração enquanto continuidade mesmo. Enquanto processo, enquanto estar ali vivendo a exposição. O desejo era chamar esses amigos próximos, esses amigos e colegas de trabalhos **e pessoas que não conheceram**, mas que estavam atuando no Rio de Janeiro nessa cena de performance, de arte política, pensamento de corpo e feminismo. Veio esse desejo de juntar todo mundo e num ambiente mais relaxado, assim, mais tranquilo. E por caminhos próximos, num período rolou de fazer naquela cozinha específica, que era a cozinha da casa da Denise. Que era uma cozinha ... era uma casa ... uma casa que funciona para abrigar artistas, né. Um *hostel* para artistas e vinculado ao Capacete, que é uma residência artística do Rio. E que a Márcia já tinha realizado projetos juntos com o Capacete. Enfim, são pessoas que estão na cena carioca desde dos anos ... juntos, né. Que começaram juntos nos anos oitenta. Então foi isso, era uma cozinha grande, que possibilitava essa estrutura de chamar muita gente. Nós solucionamos ... surgiu a dúvida e o questionamento do público. Como é que o público mais abrangente teria acesso a essas conversas. E aí, uma equipe de ... nós éramos acompanhados de uma equipe de registro, né, de memória e registro. A partir daí foram feitas essas transcrições para dar origem ao livro, que é o livro das conversas. O livro que se separou. Foram três encontros, três jantares específicos onde nós cozinhávamos juntos. Era uma media de vinte pessoas ... vinte a trinta pessoa. Cada conversa era um momento específico. Eu tentei não ser muito categórica ou restrita nas conversas. Mas sutilmente a gente conseguia perceber que era um foco ... primeiro ... mais nos anos oitenta, um outro foco mais nos anos noventa e outro foco mais nos anos dois mil - que são essas três décadas de produção dela. Isso assim, não por ser algo dividido em década, por uma ideia de separação cronológica. Mas é que ao meu ver, assim, ela ... por uma questão temporal, a obra dela, se a gente for pensar assim, num quesito mais amplo, **amplo** de pensar **toda a produção** dela, é muito marcada nesses períodos de anos, né. Nos anos oitenta, a Márcia estava voltada por um questionamento de cena, um questionamento de circuitos e onde artistas se posicionam em relação ao mercado de arte. **O início da performance**. Então, **um desejo** muito grande e uma militância de sair dos espaços institucionais. Agora já estou misturando as perguntas ((risos)), mas vou continuar. Nos anos noventa, porque assim que foi pensado o ciclo de fala. Nos anos noventa ela vem com uma pesquisa, uma experimentação mais da instalação e dos bonecos, né. Então, essa junção entre infância e pornografia/erotismo. E a partir daí, também, que ela se torna uma artista, como se diz, "perseguida", mas artistas que **caem numa atenção**. Ela não conseguia entrar em todos os salões, em todos os editais, porque era uma artista que nitidamente falava sobre sexo e pornografia. E questões muito delicadas, que traziam essa ideia da erotização infantil também, **como uma crítica, né**. É a fase dos falos também. Como que aquilo chocou nos anos noventa. E ... posteriormente nos últimos anos de vida, até 2005 ... eram processos mais ritualísticos, eu entendo assim. Eram performances que, realmente, não eram voltadas totalmente para a questão do corpo ou da sexualidade, né ... da ... mas eram mais rituais subjetivos, vamos dizer assim.

	<p>Rituais... cada performance/obra era um corpo, que vinham não somente com a obra, mas com vídeos, fotos e com instalações. Era uma coisa mais ... um período <b>mais requintando</b> de pesquisa. Foi assim que nos decidimos organizar essas conversas e a cozinha ... e ah, o mais importante que você me pergunta, que eu enrolei ((risos)), foi se tinha relação, <b>e sim</b>. Obviamente, assim, a gente veio ... como eu falei, essa vontade de sair do museu, essa vontade de comer junto e de ser um ambiente mais propício para a galera falar. Ela surgiu como a cozinha e logo nós fizemos. Eu ... eu e a equipe, nós fizemos essa relação nítida com o primeiro trabalho dela. Então, era como pensar esse tempo cíclico, né. O tempo circular, mesmo. Como que a gente volta pro começo. A gente está encerrando um projeto, super importante de consolidação e legitimação da história dessa artista e voltando pro primeiro trabalho dela. Então isso foi muito bonito. Muitas coincidências nesse projeto, que não são coincidências, que são situações específicas. Elas aconteceram e que são muito bonitas, no sentido de, realmente, como que aquele momento foi importante para a carreira dela. Ta bom?</p>
09	<p>L. A sua abordagem teórica em arte está alinhada à crítica feminista? Faço esta pergunta, pois gostaria de saber um pouco mais sobre a articulação entre o seu trabalho e os estudos de gênero.</p>
10	<p>B. Foi. Então, tudo que eu já tinha lido antes da escrita do texto e da publicação do livro. Tudo que eu tinha lido ... existiam muitas críticas, né. Textos críticos sobre a obra dela, comentando sobre a importância política de ter uma artista falando sobre ... sobre as questões que ela levantava ... em relação a sexo, a sexualidade, a infantilização/erotismo, né. Com toda a obra dela focada principalmente nos noventa. Mas ainda não tinha, eu não encontrei no momento, algo comentando ... relacionado as pautas feministas no contemporâneo. Obviamente porque é uma questão temporal. Acho que o papel da curadoria ... <b>desses recortes curatoriais</b> em cima de produções artísticas, elas são fundamentais pra isso, né. Para gente <b>relocalizar</b> os pensamentos artísticos, independente da época que eles acontecem ... se instaurem. A Márcia viveu num período onde ser feminista não era bem visto. Ser mulher feminista era algo muito voltado, localizado a uma ideia de feminismo das sufragistas ... ali ... do começo do século ... aquelas que queimam sutiã. Então, era uma ideia de feminismo muito imbricado a uma ideia radical ou de igualdade entre gêneros ou rivalidade, né. Então assim, eu imagino também, que era um momento onde ... por mais que muitas mulheres atuassem enquanto feministas ... a grande maioria, vamos dizer, de artistas mulheres ... atuam. Agora a coisa está mais diluída, né. Ainda tem todas as nossas questões atuais, mas é um panorama muito diferente ... de uma artista que está ali, trabalhando desde trinta/quarenta anos atrás. Então assim, muitas mulheres, somente a presença daquele corpo já era uma ação, mesmo sem o discurso. A Márcia ... pra mim foi muito estratégico. Foi um movimento bem estratégico curatorial <b>mesmo</b>. De firma-lá enquanto um pensamento feminista. Entendendo, mesmo, no meu texto eu digo assim ... por mais que, talvez, ela nunca tenha se identificado com este termo ou nunca tenha se autodenominado, mas ela e muitas outras artistas, companheiras dela ... ao meu ver ... são... atuavam. Tem trabalhos altamente importantes para gente entender o feminismo hoje. Então assim, <b>essa localização</b>, isso tudo foi muito ... obviamente, pensando em como aquele momento específico, era um momento muito decisivo para a obra dela, né. Foi o primeiro momento que ela ganha um livro. O livro se tornou uma referência da obra. Então, era importante localiza-la nesse sentido político também e de pautas de gênero, principalmente. Porque ela ... no trabalho dela, por mais que ela não se denominasse feminista, <b>ela tava falando de gênero o tempo todo</b>. Todo o tempo falando o quanto era importante um posicionamento das mulheres em termos políticos. Não falar do feminino ... porque no ... principalmente porque muitas artistas mulheres, nos noventa, se focam na questão do feminino, né. E ela tinha uma postura mais crítica e mais ácida, que para minha leitura, é mais voltada para uma ideia feminista do que feminina ... de</p>

	obra. Acho que é isso. Tá respondido? (risos)
11	L. Você poderia comentar a sua opinião sobre o trabalho e o que você considera como potencialidades e problemas enfrentados em <i>Cozinhar-te</i> ?
12	<p>B. É ... Potencialidades e problemas? É como eu falei no início, assim. Acho que esse trabalho, ele é muito importante ... primeiro no escopo e no universo Márcia X. A gente vê que ela inaugura, ali, um modo de se posicionar artisticamente e isso bem voltado ... uma análise bem voltada a produção dela. É um primeiro sopro, mesmo ... de ... <b>radicalidade</b> que ela vem trazendo. Era um período onde a gente não via tantas manifestações dessa forma. Então foi realmente, por mais que tenha sido localizado ali ... como um evento de universidade ... ele ganha, talvez não tanto no período, né, que acho que essas coisas ... tem muitas análises que a gente só consegue ter esse foco de fora com o tempo, né ... com o Sr. Tempo aí agindo ((risos)). Mas hoje em dia a gente sabe que foi um sopro ali no que estava acontecendo, em termos de cena carioca. Então, isso traz realmente uma ... <b>importância</b> para a ação, né. E claro que ... um dialogo totalmente nítido com ... a estética relacional, mas com aquele ... esqueci ... o ... famoso que tinha um restaurante? O artista, bom ((risos)) ... Esqueci, esqueci totalmente. Tem um livro aqui. Mas eu já te digo. Quer que eu pare e veja? Não, ele era um artista de instalações de arquitetura e também tinha um restaurante ... Tá, tá bom. Então eram práticas que eles já estavam ... que vinha recorrente dos Estados Unidos, assim, numa cena dos Estados Unidos com esse artista. Que vinha da instalação, da performance e desse lugar, ambiente cozinha ... dentro desse restaurante. Então a gente consegue ver inspirações e referencias a partir daí. Então acho que isso é uma grande <b>potencia</b> da obra mesmo e ... quase como um impulso, assim, do que vem pela frente na carreira dela. Das contradições, é claro que a gente sabe que ... também, com o olhar histórico, que a gente consegue hoje ter toda uma análise temporal. Que muitos, em muitos momentos o contemporâneo não nos dá. Não nos dá repertório para uma análise critica dessa forma. A gente vê que as contradições, elas estão naquele próprio corpo, naqueles próprios corpos, assim, né ... habitando um lugar ... que é uma cozinha ... a cozinha ... ela é... a gente vem falando aqui, né, tanto no ... com a referência lá do grupo de conversas. É um lugar onde a gente se reúne para conversas, para bate papo, para cozinhar, para comer e para relaxamentos, né? Num sentido que a análise crítica e social não existiu, não existia ali ... Me perdi, me perdi, porque acho que .. Peraí.</p> <p>Bom, dando continuidade ao áudio anterior. Eu acho que as contradições dessa obra, ela vem ... ela se localiza em todo ... quase ... quando a gente afirma, né ... identifica a Márcia enquanto artista feminista ... as preposições enquanto ações e obras nesse lugar de um pensamento feminista, a gente nunca pode deixar de mencionar e de localizar, que a gente ta falando de uma <b>artista branca</b>, né. Então, é uma artista ... é um feminismo localizado num corpo branco e de classe favorecida do Rio de Janeiro. Então, essas contradições, elas sempre vão aparecer e isso não só nessa obra, mas ... se a gente for analisar mais amplamente, em toda a produção dela. Então ela fala exatamente <b>daquele corpo específico</b>. No <i>Cozinhar-te</i>, nesta obra pontualmente ... jovens, todos brancos. Jovens de classe média, média ou classe alta ... Não, não sei, retiro isso ... não sei se são todos de classe média, porque era uma faculdade de classe pública, mas ... Lembrei de uma coisa agora muito importante, depois eu falo. Ela não era dessa faculdade, viu? Ela não fez faculdade. Então, ela só ... era um evento de faculdade que ela realiza, mas ela não era estudante da faculdade. Mas, enfim. No momento onde todos se reúnem numa cozinha, que é um ambiente de fato ... onde ... se a gente for ter uma análise mais crítica social e racial no Brasil, é um lugar que, nitidamente, é discutível a presença da mulher negra, né. Das domésticas, elas estão sempre sendo ... em muitos movimentos sociais</p>

	<p>históricos, este é o lugar onde a mulher negra permanece ou atua. Então o que é? O que quer dizer o corpo de uma mulher branca ou de outras pessoas, homens e mulheres brancos, nesta cozinha ... sem ao menos tocar nessa fricção social, né. Isso pra mim é uma ... sem dúvida nenhuma é uma contradição que a gente vê ... mas, o como é importante a gente ter em mente os benefícios do tempo. Como que a gente pode chegar numa análise dessa, conjectural, somente agora ... com todo esse percurso que nós temos em termos de discursos raciais, discursos de gênero e identidades políticas, né. E tudo que a gente já caminhou, positivamente, pra um reconhecimento e uma reivindicação, realmente, de lugares de fala, de posicionamento entre ... das diferenças entre os tantos feminismos que a gente conhece. É importante pontuar que não existe apenas um feminismos, né. <b>Nunca</b>, a gente nunca deve falar isso, numa ideia universal de feminismos, mas são muitos corpos, né. Então, essa pra mim é uma contradição, que é uma contradição intrínseca ao jovem branco de classe média. Principalmente no período antes ... que não se falava nesse ... nessas ... essas lutas de opressão. Elas sempre existiram, elas sempre estiveram ai, mas enquanto discurso político, ativista e artístico, elas não apareciam, né. A política era outra, a arte política, no momento, era falar direcionado ao governo. Era um período muito próximo a ditadura. A gente ainda tava em ditadura? 81 ... 80 ... ainda era, né? É ... Em plena ... tava no finalzinho da ditadura. Então, isso se localizava a ideia de arte política. Agora, o que a gente entende enquanto ... é ... o percurso, assim ... das identidades políticas ainda não era possível. <b>Repertório</b>, acho que tem uma questão de repertórios mesmo. O que não exige de crítica, né, obviamente, essas ações.</p>
13	<p>L. Por fim, para a continuação da minha pesquisa, quais outras pessoas você acredita que seriam pertinentes trazer para uma conversa sobre a obra?</p>
14	<p>B. De sugestões de nomes, assim, obviamente, esses amigos da Márcia ... amigos e parceiros de trabalho. O <b>Alex Hamburger</b>, que acho que ele é sempre solícito para respostas sobre a obra. A <b>Suely Farhi</b>, que era uma das grandes amigas dela. O <b>Mauricio Ruiz</b>, outro artistas também, que tem um projeto em conjunto ... que era um projeto de objetos não identificados, né? Se não me engano. Que eram customizações de brincos e colares. Ela realizava junto com o Mauricio. O <b>Ricardo Ventura</b>. Só não sei se ele vai estar muito disponível para contato ... nem sempre ele responde, enfim, ele viaja muito, mas o Ricardo com certeza. O <b>Ricardo Basbaum</b>, foi um grande amigo dela. <b>Alexandre da Costa</b> também, que era dupla do Ricardo Basbaum. A <b>Claudia Saldanha</b>, uma curadora que foi amiga pessoal e fez a primeira exposição após o falecimento, a morte. No ano mesmo 2005, ela fez uma exposição no Paço das artes junto com o Ricardo. E ela escreveu bastante sobre a Márcia, assim, acho que era uma boa conversa, Claudia Saldanha. É, acho que é ... A <b>Laura Lima</b>, não sei ate que ponto você teve contato, mas é ... A Laura é uma boa referência para pensar esse Rio de Janeiro, assim, essa cena carioca. <b>Ernesto Neto</b> também. Acho que todas aquelas pessoas que estão nas conversas ... no ciclo de conversas ... elas são pessoas interessantes para conversar. Inclusive você pode partir dos depoimentos que elas deram para pautar suas perguntas, né. É isso. Ok?</p>

## APÊNDICE B - Entrevista com Ricardo Basbaum

### PROTOCOLO DE TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS

Classificação: ARQ10: Ricardo Basbaum – 07/2020

Data: 03 de Julho de 2020

**Participante:** Ricardo Basbaum

**Data:** 03 de Julho de 2020

**Local:** Conferência de vídeo

**Horário:** 17:15hs

**Duração:** 1h04min45s

**Tema:** Anos 80; Parque Lage; Mercado de arte brasileiro; A imagem do artista; Circuito de arte no Rio de Janeiro no período de redemocratização.

**Resumo:** Conversas e reflexões em torno da cena de arte, principalmente a carioca em meados da década de 1980. Apontamentos sobre artistas, os seus circuitos e estratégias de inserção no cenário institucional. Algumas observações sobre as expectativas e construção da “imagem de um artista”.

**Observações:** O contato para a entrevista aconteceu por meio à troca de e-mails. Antes da entrevista, o pesquisador explanou sobre as expectativas e os objetivos da presente investigação, assim como do contexto deste encontro. Algumas falas da entrevistas não foram transcritas, pensando que elas seriam apenas um esboço argumentativo.

#### Símbolos utilizados na transcrição

Itálico – Palavra estrangeira e nome de obra

((texto)) – Comentário ou observações do transcritor

... – Marcadores de tempo ou de ruptura de uma palavra ou frase

Negrito – Palavras enfatizadas pelo participante

Turnos	Texto
01	<p>L. Gostaria de agradecer pelo seu tempo e pela colaboração com a minha pesquisa. Acho relevante pontuar que utilizo como base para as perguntas, alguns dos seus apontamentos e observações encontrados nos textos “Pinturas dos anos 80: algumas observações” e “X’. percursos de alguém além das equações”. Para começar, esclareço que o meu interesse de pesquisa está centrado na performance/instalação <i>Cozinhar-te (1980)</i> e me interessa bastante a sua aproximação pessoal com a Márcia X., além da sua experiência como artista e sua produção crítica sobre a produção de arte no Rio entre as décadas de 1970 e 1980.</p> <p>Você comentou nos emails que trocamos anteriormente que conheceu a Márcia em 1984 e que eventualmente ela tinha comentado sobre o <i>Cozinhar-te</i>. Do que</p>

	você recorda de tais relatos sobre este trabalho?
02	<p>R. Pois então. Eu conheci a Márcia em 84, durante a exposição do Parque Lage, <i>Como vai você Geração 80</i>. Depois que a exposição inaugurou era muito comum voltar lá e ficar por ali, pela Escola, né, pelo Parque Lage. Meio atoa para ver quem encontrava e quem estava por ali. Eu lembro que em um dia, não sei precisar qual exatamente, não lembro mais ... De repente foi até na abertura, mas acho difícil que tenha sido na abertura, pois era muita gente. Eu acho difícil. A impressão que eu tenho é que era uma semana depois, algo assim ..... eu voltei lá num fim de semana ... não sei. E aí, nesse encontro, ali da piscina ... a Márcia estava ali. Não lembro se eu já tinha visto a Márcia em algum lugar, mas ela falava “estou mostrando imagens do meu trabalho, <b>aqui, agora</b>”. A gente então vai até uma sala e ela está com um projetor de slides ali, no chão ou numa mesa ... Tenho a impressão de que estava no chão ... e estava projetando imagens ... assim. Então, essa é a minha memória, não sei o quanto ela é real. Ela estava projetando imagens e lembro que ela me falou de um trabalho chamado <i>Chuva de Dinheiro</i>, se não me engano. Um trabalho que ela lançava notas de dinheiro do alto de prédios na Cinelândia. Eu achei incrível e tal. Tudo que ela mostrou eu adorei. A gente ficou amigo ali e ... eu já conhecia o Alex Hamburger, que acho que nesta época já era o companheiro dela. Eu tinha conhecido no ano anterior, em 83. Então, assim, desta lembrança eu tenho a sensação interessante de que, como era uma escola, a exposição do Parque Lage, ela acabou tendo um pouco esta função <b>agregadora</b>, né. Não acontecia em um museu. Então, acontecia em uma escola e era bem formal e esta situação permitiu com que a Márcia, que não era uma artista participante da exposição, tivesse acesso a uma sala ... colocasse um projetor e me contasse do trabalho dela. Então tinha <b>esse clima</b>, que eu achava bacana na exposição. Não era um clima de um centro cultural ou de um museu, mas o clima de uma escola mesmo. Eu não sei que arranjo ela fez ali, com quem que ela falou, se ela pediu permissão, autorização ou se ela foi entrando, mas sei lá, tudo isso parecia parte daquele ambiente e a gente conversou ... Tenho imagens vagas desse momento em que a gente se conheceu, ali ... O trabalho que ela mostrou ... eu achei muito interessante e desde então, ficamos assim, <b>próximos</b> ... nos encontrando em todas as situações sociais ali do mundo da arte, naquele momento. Tínhamos muitas afinidades, né. Sobretudo que a gente <b>não pertencia ao grupo</b> de artistas da tal da “volta a pintura”. De uma maneira simplista, ou seja, daqueles artistas que, basicamente, iam para o atelier de manhã e só saiam no fim do dia. E o trabalho era ficar dentro do atelier fazendo o seu trabalho ... <b>de pintura</b>. Então, eu também não estava pertencendo a esse grupo. Pertencia a um grupo mais aventureiro, vamos dizer assim e mais experimental. Então a gente se encontrou em várias ocasiões e nos víamos pertencendo ao mesmo segmento. Eu acompanhava muito as performances que ela e o Alex faziam .. estava nos lugares. Eles também nos prestigiavam ... o que eu fazia com o Alexandre da Costa e com o Barrão ... a Dupla especializada, os 6 Mãos ... e mesmo os trabalhos individuais e, enfim, ficamos em contato. Até hoje eu sou próximo do Alex Hamburger, uma pessoa que eu mantenho um diálogo ao longo do tempo. A gente já fez trabalhos em conjunto, publicamos umas cartas nossas, através da Parêntesis. Agora ele vai lançar um livro ... lá na Alemanha e eu fiz o prefácio, quer dizer uma carta de introdução ao livro. A gente continua o diálogo ao longo do tempo. A Márcia infelizmente faleceu, mas também ... enfim ... Tínhamos essa proximidade. Então, nesses encontros, desde essa época ...83, 84 ... Quer dizer, pensando que eu conheci a Márcia mesmo em 84, ficamos próximos e tal. Eu cheguei a fazer um vídeo em 89, 90. Até hoje não foi editado. Sobre o início do meu projeto ... o Projeto NBP, né. Eu fiz com a Karen Harley. Então, eu convidei alguns artistas para aparecerem nesse vídeo e tomar parte nesse vídeo ... e a Márcia X era uma das convidadas. Ela aparecia em um cena pintando as unhas ((risos)) ... ela pintava as unhas lá na casa dela. Era um vídeo que eu queria finalizar, mas como eu perdi o contato de trabalho com a Karen, quer dizer, as vezes vejo ela por aqui ... Mas então, nessas conversas com a Márcia, em algum</p>

	<p>momento, vinha essa curiosidade. “E aí, Márcia, o que é que você fez?” “como é que se chegou a isso?” “Como foram suas experiências para entrar no circuito?” Enfim, essa <b>referência do MAM</b>. De um Salão Nacional, né. Mas nunca soube detalhes. <b>Sabia que era uma obra coletiva</b>. Ela nunca deu detalhes de como era esse trabalho. Então, estou muito curioso para que você descubra e nos conte ... e me conte. Ela nunca deu muitos detalhes, o que ela dizia é que era um trabalho coletivo e que, portanto, era um trabalho em grupo. Isso era interessante porque ... Apesar de não ser oficialmente a era dos coletivos, que começa a acontecer no final dos anos 90 e início dos anos 2000 ... é ... Eu trabalhava em dupla, né, com o Alexandre e em trio, com o Alexandre e o Barrão. A Márcia trabalhava em duo com o Alex. Depois a gente fez aquelas coisas da Moreninha, né, que era um grupo aqui no Rio. Então eu não sei porque, em algum momento, veio essa referência de que ela tinha feito ... Ela dizia que tinha feito um trabalho em grupo também ... coletivo ... e não era um trabalho solo. Mas eu tenho a impressão de que essas pessoas todas, que estavam com ela ... Por isso eu te perguntei agora ... Eu acho que elas não seguiram nenhum tipo de trânsito ou de atividade dentro do campo da arte. Porque <b>eu nunca ouvi falar</b> de nenhuma delas, fora esse San ... <b>O San</b>. O San era um amigo dela ... é ... qual é o nome que você escreve aqui? Deixa eu ler ... Yoichi. Então ... “O Shima”, ela falava. “O Shima, o Shima...” Em uma performance dela, chamada <i>Lovely Babies</i>, que eu lembro que quando ela fez no Parque Lage ... eu lembro que esse cara ajudou ela ... O San ajudou ela. Ele continua, não como artista, mas ele estava na área. Os principais amigos dela, parceiros mesmo ... eram o Aimberê César e o Mauricio Ruiz ... quer dizer ... e o Alex Hamburger. Eles somavam um quarteto. O Alex era casado com ela ... eles moravam juntos e eles assinavam as performances juntos. Alex e Márcia. O Aimberê fazia os vídeos e o Mauricio as fotos. Eram um casal, né ... Mauricio e o Aimberê. O aimberê é recém falecido, em dezembro de 2016. O Mauricio está por ai e tem o arquivo do Aimberê. Então, o San ou Shima, <b>estava ali</b>. Se ela tinha uma performance, um evento, uma coisa social ou lançamento de alguma coisa. Ele estava ali ... “olha o San ali”. Eles eram amigos, não eram tão amigos como estes que eu estava falando. Eu acho que o Shima tinha outra ocupação econômica e nem era um cara que aparecia como autor. Não era um autor ou alguém que a gente via ... <b>constantemente</b> ... nesses eventos apresentando trabalhos. Era alguém que estava ali como um amigo deles, do círculo social e remanescente, então, desse coletivo. Não sei se o Eduardo Barreto era parte ... Ouviu falar do Eduardo Barreto?</p>
03	<p>L. Então, dentro desse documento do Salão não tem o nome dele. Consta apenas o nome desses três. As vezes pode ser que não tenha assinado, mas discutido os conceitos, né.</p>
04	<p>R. Enfim, então ... as referências que eu tenho sobre o <i>Cozinhar-te</i> são muito vagas. Eu fiquei interessado quando ela falou, por ser um trabalho coletivo, né. Pensei, que interessante ... A Márcia se inscreveu no Salão com esse trabalho coletivo e eu não sei se eles produziam comida ali?</p>
05	<p>L. Nas informações que eu tenho é que ali tinha o preparo de algumas coisas. O Alexandre escreveu um texto com algumas pistas ... que aliás, estou esperando ele me responder também ... Mas ele diz que havia um problema com o museu, pois não era permitido alguns aparatos relacionados a gás, por exemplo, devido a periculosidade. Mas a ideia era deixar um fogão ali para fazer café ou o que as pessoas quisessem.</p>
06	<p>R. Pois é, porque quando a Márcia fez o <i>Chuva de Dinheiro</i>, ela fez com outra amiga ... Ana Cavalcanti. Que também não teve um prosseguimento na carreira artística, neste sentido da arte contemporânea. Me parece que ela mora na</p>

	<p>Inglaterra. A última notícia que eu soube, através do Alex, é que ela fazia um trabalho ... que não tinha nada a ver com o trabalho da Márcia ou que a gente faz. Uma coisa bem afastada. Então, assim, o que me fez achar que esses primeiros parceiros da Márcia ... eram pessoas que <b>ela era próxima</b>, mas eram pessoas que <b>embarcavam</b> na onda da proposta dela, mas que não eram pessoas com o <b>mesmo engajamento</b>. Por isso que eu acho que essas outras, que estão na pergunta ... A Sandra e a Marta ... <b>também nunca ouvi falar</b>. Naquele ambiente dos 80 em que a gente frequentava. Nunca ouvi falar delas fazendo nada ali. Mas olha, eu acho que eu saberia se elas fossem parte daquela galera ... daquela turma. Saberia porque <b>estariam presentes</b>, afinal não eram tantas pessoas assim. Enfim, acho que você está descobrindo ai. Você deve saber mais daqui a pouco.</p>
07	<p>L. Acabou que a gente já essa na segunda pergunta, que dizia respeito ao que teria acontecido com os outros integrantes. E o que sabemos então, é que o Shima pode ter acompanhado, como amigo, em alguns lugares.</p> <p>A terceira pergunta é... porque, particularmente gosto e me identifico bastante com o seu texto e com a definição do artista-etc. Reiterando a característica e o interesse da Márcia pelo trânsito e engajamento em diferentes campos – como é caso do político, do social e do cultural –, podemos dizer que Cozinhar-te também se expressa de uma forma similar. A obra está nos transbordamentos entre as práticas artísticas e as práticas do cotidiano ou domésticas e também é uma instalação, mas com características de performance. Neste sentido você acredita que este trabalho do coletivo Cuidado Louças dialoga com o seu conceito?</p>
08	<p>R. Então, Lucas ... o meu texto ele surge em outro contexto, vamos dizer assim. O texto é publicado, primeiramente, em 2003 e em inglês ... no livro que ele foi publicado e essas ideias estavam ali sendo gestadas, basicamente, <b>no final dos 90</b> ... quando ... começa algo que foi virar o Capacete. Quando a gente já tinha feito a Revista Item. Quando a gente já tem a experiência do Agora ... experiência de gestão do espaço independente. Eu já tinha tido essa experiência da demanda do texto crítico, que era algo que eu sempre tive proximidade, por me interessar pela escrita. Mas, ao mesmo tempo, naquele contexto eu que eu fui me formando como artista .. eu fui tendo a convicção de que eu não queria me colocar como crítico, no sentido tradicional da palavra. Embora tinha pressão para que isso ocorresse, no sentido do que, eu identifico, como típico dos 90 ... que é uma espécie <b>de situação</b> ... de <b>um redesenho</b> do circuito de arte no Brasil e no mundo, a partir da economia Neoliberal. Este novo circuito de arte que vai sendo redesenhando, em que os 80 são uma espécie de laboratório e os 90 são uma implantação disso ... em que, surge a figura do curador, conforme vamos conhecer nos 90, como uma figura com um certo poder e tal, mas ao mesmo tempo pautando uma reserva de mercado. Então o curador faz as exposições, o artista faz as obras, os críticos faz as críticas e assim por diante. Como eu estava engajado, sempre no meu percurso como artista ... nas discussões em que o artista tem uma responsabilidade pelo seu trabalho e pelas questões da sua obra, da sua poética ... não delegando isso para terceiros, de certa maneira. Somando isso a experiência como editor e como gestor, isso foi, pra mim, permitido desenvolver esse pensamento sobre <b>a figura do artista</b> ... o agente artista ... o personagem artista ou sobre a imagem do artista. Então o artista-etc era uma reflexão sobre isso, dizendo, basicamente, os artistas contemporâneos como eu compreendo ... são agentes que tem um papel cultural <b>mais amplo</b> do que, simplesmente, a produção de obras para um mercado. Porque a minha geração sofreu muita pressão para se situar no circuito de arte, basicamente, através do mercado. Então, pra mim, foi fundamental essas reflexões para eu entender que eu poderia trabalhar como artista produzindo obras, mas isso não implicaria que eu ficaria só entrando e saindo do atelier, nesse sentido tradicional, que eu acreditava ser responsabilidade maior do artista. O <i>Cozinhar-te</i> é de 1980,</p>

	<p>ou seja, estamos <b>em plena Ditadura Militar</b> ... Dois anos de governo Figueiredo. Muitas vezes se esquece de lembrar que nos anos 80 se fazem <b>sob a Ditadura</b>. Se fazem sobre o impacto de um país que sofreu pela eliminação dos direitos civis, pelas liberdades democráticas e tudo mais. Então, <b>Cozinhar-te é uma obra deste momento</b>. Então, não tem um desenho de circuito de arte que implicou essa reação. O desenho de circuito de arte já é Neoliberal. O circuito de arte que havia nesse momento, era um circuito em que o Salão Nacional tinha um papel fundamental, como um dos poucos lugares de projeção para os novos artistas. Depois disso se esgota. Acabou o Salão Nacional. Quer dizer, era uma lei ... eu lembro das discussões de encerramento do Salão Nacional e lembro que o pessoal da Funarte queria reformular o Salão Nacional, mas que não podia eliminar pois era uma lei ... mas demorou para conseguir acabar. Ele era uma <b>coisa histórica</b>, que vinha lá da Academia de Belas Artes ... do Império. Uma coisa que era <b>ineliminável</b>. Então, o Salão Nacional em que aparece o Cozinhar-te tinha ... eu peguei isso um pouco, pois eu nunca entrei no Salão. Eu mandava meus projetos, mas nunca era selecionado pelo Juri. Entrei no Salão Carioca só, que para o jovem artista dos anos 80, o que havia era <b>o Salão Nacional</b>. Não havia editais como hoje em dia. O que chamamos hoje de Edital, era o que naquela época se chamava de Salões. Então, a Márcia e esse coletivo se inscreveram no Salão, foram aprovados e isso é genial. Tem que ver que juri era esse, pois eles aprovaram uma proposta <b>experimental</b> ... Nesse ano era o Frederico Moraes, que ótimo, que era um cara com uma tradição mais aberta. Então, eu imagino isso, quer dizer, um coletivo ... o que você fazia como jovem artista naquele momento? <b>O mercado de arte impossível</b>, porque eu lembro que quando eu comecei em 82, 83 ... junto com o Alexandre da Costa ... a gente fazia uns cartazes ... nossos, que a gente colava nas ruas, que chamavamos de <i>Pintura cartaz</i>. Depois a gente fez um <i>Cartaz conceitual</i>, mas a gente fazia essas cartazes em serigrafia ou off-set, que era uma espécie de grafite impresso ... na mesma época dos grafites nas ruas e tal ... a gente saia colando nas paredes e a gente preparava uma espécie de pré-release, que nós mandavamos para os jornais, pelo qual nos dizíamos que as galerias estão fechadas para os jovens artistas. <b>Não havia como</b> um jovem artista que aparece nos anos 80 entrar numa galeria. Imagina, impossível. Naquele momento eram galerias que também formadas em um outro momento do país, né. Outro modelo de circuito de arte. Ainda era Ditadura Militar e tal. Então, imagino é que esse coletivo de jovens artistas pensando o que a gente faz ou se inscrevendo no Salão Nacional. <b>Era o que tinha</b>, não tinha outra coisa. Porque era um lugar que você podia ter alguma repercussão e se você fosse ... tivesse muita sorte, vamos dizer assim ... você podia ganhar o Prêmio de Viagem ao País ou Viagem ao Exterior . Eram os dois grandes prêmios. O Prêmio Viagem ao País era assim, se você ganhasse o prêmio e morasse, sei lá, em Manaus ... naquele momento, era super importante você vir até o Rio de Janeiro, já que no Rio, que era mais capital Cultural do que São Paulo. E o Viagem ao Exterior era o grande prêmio internacional e você ganhava uma passagem para Paris ou não sei pra onde.</p>
09	<p>L. Ainda pensando sobre uma a categorização do “papel do artista”: Em “X”. percurso de alguém além das equações<sup>61</sup> são evidenciadas algumas questões sobre a atuação e a formulação da imagem da/do artista. O que seria esta imagem ou o que se espera de um/a artista, principalmente no contexto do Brasil no período de redemocratização?</p>
10	<p>R. Então, legal, só para completar um pouco o comentário anterior. Inclusive, a</p>

61 “A imagem de artista que Márcia X., Alex Hamburger & Co. trouxeram à cena em nada combinava com aquilo que era cobiçado, atraído e formatado como ‘o que devia se esperar de uma artista de sucesso nos anos 80” (p. 9).

ação *Cozinhar-te* acontece em 80, antes da **tal Geração 80**. Que mal ou bem, a *Geração 80* ... por mais que eu seja crítico a este rótulo e etc - como eu sou -, mas ao mesmo tempo eu naveguei nesse rótulo, pois ele veio a significar, dentro do final da Ditadura, **um sintoma da abertura política**. Um sintoma dessas transformações que sinalizam para um cenário diferente daquele que o grupo *Cozinhar-te* atuou. Um cenário com muito mais respiro, porque eles estavam no **final dos anos de chumbo**. 84 não, 84 já é as Diretas Já. Ninguém mais segura a abertura política e a **Geração 80 sintomatiza isso**. Sintomatiza, de fato, os **jovens reconquistando o espaço público**. Então, *Cozinhar-te* se faz no momento mais difícil, aquele *Pré-Geração 80*.

Então, essa pergunta ... a questão da imagem do artista ... Esse texto a Márcia tinha pedido pra mim ... para um livro que o Helmut lá do Capacete ia fazer, mas nunca aconteceu essa revista ((risos)). E o texto acabou sendo publicado pela primeira vez na Revista Concinnitas ... lá da UERJ. Depois ele foi republicado algumas vezes. Então, quando eu fiz esse texto, que foi lá pelos anos 2000, a Márcia estava viva ainda e o que me guiou bastante foi essa reflexão, que já está no texto artista-etc ... que é esta reflexão que eu já coletei com você, que tenta constituir um pensamento **em torno de quem é esse agente** e em como a gente se constrói como artista. De que tipo de artista a gente quer ser. No qual é uma questão que nós não dominamos por completo. Eu gosto sempre de jogar essa questão assim, provocativamente: **Que artista a gente acaba sendo?** Aquele que a gente quer ser ou aquele que o circuito quer que a gente seja? Na medida em que nos tornamos artistas, quando o circuito responde positivamente ao nosso trabalho, **legitimando** a nossa prática. Então, somos quem esse público quis que a gente fosse? Porque não ficamos brigando com a crítica o tempo todo e acabamos construindo algum tipo de recepção. Então, essa é uma questão que me fascina ... essas duas pontas. É uma negociação muito interessante, muito sutil e muito carregada de **meandros**. Ela não passa por um plano cem por cento consciente, por mais que exista um pragmatismo por parte do artista ou do público. Tudo isso vai sendo guiado pelas questões do tempo, do nosso tempo e tal. Sempre achei incrível o trabalho da Márcia e do Alex e depois o trabalho solo da Márcia ... e nesse texto eu falo, basicamente, do trabalho dos dois e um pouquinho do trabalho solo, não muito. Sempre tinha achado interessante que a Márcia e o Alex pareciam ter, em relação a minha própria experiência, ou seja, em relação aos trabalhos que eu fazia da Dupla especializada e do 6 Mãos ... eles pareciam vir de outros lugares. Porque o Alex, além de ser um pouco mais velho que eu, ele tem outra experiência de vida, que tem a ver com os anos 70, assim como a Márcia. O fato dela ter participado do *Cozinhar-te* e dela se lançar como artista no final da Ditadura, eu via como **um pouco diferente** da gente. Embora eu e o Alexandre começássemos em 81 ... Eu digo que a minha primeira exposição, se eu for contabilizar, era uma exposição que eu fiz ainda na faculdade de desenhos. Nós brincávamos nessa época, porque havia nos anos 80 os *Menudos* ((risos)) e nós brincávamos com essa ideia. Até uma música nossa a gente falava assim, "é ... Você que sabe de tudo, engole *Menudo* e consegue dormir" ((risos)). A gente fazia músicas sobre o circuito de arte e sobre a nossa experiência. Então tem um *jingle* chamado *Dupla Especializada* e um *jingle* chamado *Geração 80*, que a gente falava assim: "Beba Geração 80. Coma *Geração 80*, não sei o que...". Um hino ao dia nacional do Artista Plástico. Quer dizer, mal ou bem, sempre sendo **muito crítico e irônico** a esta circunstância que vivíamos. Porque nos parecia **muito distorcida** a relação com o mercado. Então, eu via a Márcia e o Alex trabalhando corajosamente em um **embate** com as atitudes daquele momento. Eu lembro ... as pessoas não gostavam da Márcia e do Alex de primeira, **demoraram para entender**. A Dupla especializada e o 6 Mãos trabalhavam de outra maneira, de uma maneira mais sedutora e que tem mais a ver com essa relação do campo da arte com o cenário cultural. Tanto que eu falo, né, **a gente faz música**. Nós tínhamos um pé na indústria cultural ... quando você pensa no Andy Warhol ou o Velvet Underground. Então, esse lugar da esfera cultural que trabalha as artes plásticas, música, cinema ... era um pouco **o lugar que se tinha**.

11	L. Se pensarmos bem, só agora estamos revistando os anos 80 e os artistas desse período. Muitos nomes estão emergindo e sendo recontextualizados pelos críticos e por esse circuito da arte, que talvez não tenha compreendido na época vocês e suas propostas.
12	R. É, é isso aí. Não tinha lugar, por conta do tipo de mercado da arte que se instalou naquele momento, <b>muito simplificador</b> e também por causa da historiografia do que vem depois topou fazer. Isso é uma coisa que sempre me intriga, que eu sou fascinado. <b>Que tempo é esse?</b> Finalmente estamos entendendo a necessidade de se recontar, de um modo diferente, o período dos oitenta. Mas isso demora, <b>são 50 anos</b> . Uma loucura, né? Então, quando eu fiz esse texto da Márcia, eu fiz sobre esse impacto. Entendendo com muita admiração como o Alex e a Márcia <b>se pensavam como artistas</b> naquele momento, de modo, a confrontar esse artista <i>Menudo</i> . Esse artista <b>industrializado</b> . Esse segmento ainda existe da indústria cultural ... todo ano precisamos de novos artistas. Como o <i>Menudo</i> era um grupo feito por produtores e sai um <i>Menudo</i> , vamos colocar outro <i>Menudo</i> . Então, a gente tinha a impressão que aquele mercado de arte, daquele momento, queria esses artistas <b>dóceis</b> . Precisamos de jovens artistas. E o Alex e a Márcia não estavam nem aí. Estavam nem aí, entre aspas, né. Isso tem alguns detalhes curiosos, mas eles vinham de outra formação e estavam interessados na figura do artista como uma <b>figura da confrontação</b> , e não, como uma figura pragmática. É o prototipo do artista como um empreendedor de si.
13	L. Acredito que a Márcia era uma artista muito estratégica e sabia negociar bem com esse circuito e esse mercado. Ela estava ciente desses processos, de como entrar no meio, mas sem se perder nesse lugar novo.
14	R. Exatamente. Acredito que, se a Márcia tivesse a chance de seguir o seu trabalho, certamente ela teria <b>conseguindo um lugar</b> muito interessante nesse espaço que os artistas contemporâneos acabam conquistando territorialmente. Que é um trabalho com alguma galeria, para poder colocar os seus trabalhos em coleções importantes ... que sigam apurando em suas pesquisas e as suas práticas. Ela não teria perdido a sua verve performativa e estaria fazendo, sei lá, numa exposição que ela abriria em uma galeria qualquer no Rio ou em São Paulo ... ou durante a exposição também.
15	L. Aproveitando que você comentou sobre esses espaços e circuitos da arte. Eu fiquei bastante curioso sobre o que você comentou sobre os Salões no Rio nos anos 80. Eu gostaria de entender a recepção de uma obra como Cozinhar-te ou qual foi a expectativa desse Salão para essa obra?
16	R. Eu não vi essa obra no Salão. <b>Mas</b> , eu acredito assim ... você falou que o Frederico estava no Juri ... as questões experimentais já estavam ali presentes desde a atuação do MAM e das ações do Frederico. Como é o caso dos <i>Domingos da criação</i> . Aqueles eventos que ocorreram envolvendo o Hélio Oiticica, Rogerio Duarte e tantos outros. Eu acho que talvez você possa traçar, eventualmente, isso me passou agora ... <b>uma intuição</b> , que não é tão descabida, mas ... Sabendo da abertura do Parque Lage em 74, que foi uma coisa muito importante ... em plena Ditadura ... Ele ter conseguido construir, digo, inventar a Escola de Artes Visuais do Parque Lage ... <b>que era um lugar experimental</b> .

	<p>Então, assim, a ideia de um <i>happening</i> ou ação coletiva, já existia num ambiente do Rio de Janeiro. Havia o grupo Nuvem Cigana, que é precursor nas performances dos anos 80. No nuvem Cigana estava o Chacal. É um momento precursor do C.E.P. 20.000. Estava o Chacal e o Xico Chaves ... que aconteciam no Parque Lage. Então, já havia a sala experimental do MAM. Eu não sei se a Márcia X passou pelo Parque Lage ... eu imagino ... talvez esses personagens todos do Grupo Cuidado Louças possam ter se conhecidos no Parque Lage ou que tenham feito aulas no Parque Lage. Porque era um dos lugares que se tinha no Rio de Janeiro, com algum grau de experimentalidade. Eu diria que já havia um lugar para este tipo de experiência no Rio de Janeiro, uma coisa <b>mais performativa</b>, mas era <b>quase invisível</b>. Era restrito a um grupo de pessoas, que devem ter sido tocadas por algum tipo de informação e essa informação, certamente, passava um pouco pelo Parque Lage. Passando também por outros eventos, como o próprio Salão Nacional. Vai que a edição de 79 pode ter tido um grupo experimental ou alguma performance ... que não tinha esse nome performance ... Afinal, Frederico Morais estava lá, a Anna Bella Geiger estava lá. O Hélio Oiticica estava vivo ainda ... ele morre em 80, 81 ... não me lembro mais. <b>Havia um clima</b>, havia a Ditadura, mas havia um <b>ambiente Contracultural mínimo</b> na cidade que permitia, eventualmente, que grupos ... né ... eu lembro que eu entrei na faculdade, aqui no Rio, em 78 ... para fazer Biologia e logo em 79 ou 80 ... fiz um curso no Parque Lage. Dança Livre Bioenergética. É esse tipo de coisa que se fazia lá. Todos fazendo toques no corpo, dançando improvisadamente e massagem no corpo. Nós pulavamos na piscina do Parque Lage, quer dizer coisas Contraculturais.</p>
17	<p>L. A Márcia produziu muitos textos e utilizou estrategicamente títulos e legendas. Em <i>Cozinhar-te</i> temos uma legenda que acompanha a obra<sup>62</sup> e temos uma faixa com a frase “SÓ A FOME NOS UNE” afixada na entrada da sala expositiva. Em “Márcia X – uma antibiografia”, o Alexandre Sá define esse elemento com uma “faixa protesto”. Sendo assim, além das referências claras ao movimento antropofágico, que outras análises você faz destes textos? Sobre o apontamento do Alexandre, você concorda com tal afirmação? Em caso positivo, a que tipo de protesto você supõe que ele se refere?</p>
18	<p>R. Eu concordo com o Alexandre Sá. Eu iria por este caminho da faixa protesto. Porque está <b>frase descolada</b> da situação em que ela foi montada, sem ter acesso a instalação do trabalho, me lembra o que o artista brasileiro, <b>pós Ditadura</b>, via como a sua função. Sua função era se colocar politicamente ao lado dos desfavorecidos. Então, essa frase que poderia ser do CPC ... lá de 64, estava na instalação <i>Cozinhar-te</i> ... O que é curioso, mas eu traçaria esse caminho, na falta de outros elementos. Afinal, é uma frase muito contundente e típica lá de 64 ... desse momento das lutas camponesas, das lutas sociais, do artista engajado ... de esquerda. Dos centros populares de cultura. Do artista tipo Ferreira Gullar, que dizia que o artista tinha que ter uma postura engajada e etc, etc. Era então, a típica palavra de ordem que seria levantada, sem muito pensar, num país dito de terceiro mundo, como o Brasil. Só a fome nos une. É isso, somos um país de <b>operários</b>, de camponeses e um país em que o capitalismo nos oprime. Só a fome nos une. Eu vejo assim essa frase também.</p>

62 *Cozinhar-te*, uma proposta de vivência/instalação de uma cozinha viva no espaço do Salão, onde se passava as tardes cozinhando e comendo – transferência da cozinha de nossa casa – espaço comunitário, afetivo, onde se preparava comidas – idéias – fomes.

/comer no sentido antropofágico/

SÓ A FOME NOS UNE!!!!!!” (1980 apud LEMOS, 2013, p.30).

19	L. Pensando na experiência e vivência dos artistas idealizadores da obra, percebo o trabalho como uma representação de um espaço cozinha, mas voltado a um ambiente de lazer, de compartilhamento e, logo, como uma cozinha bem específica e localizada. Neste sentido como você acha que as questões de gênero, de classe ou de raça/etnia estão presentes (ou ausentes) na obra?
20	R. Olha Lucas, eu entendo assim ... pensando o trabalho em 80. Eu entendo que a luta política naquele momento foi construída como uma <b>frente ampla</b> , como se dizia na época. <b>Todos unidos contra a Ditadura</b> . Então, não era uma pauta que conseguia, naquele momento ... fazer as pautas de acordo com as outras reivindicações, próprias dos direitos civis ... questões de gênero, étnicas e questões feministas. Isso estava <b>embolado</b> na grande pauta contra a Ditadura. É claro que haviam grupos militando nesse segmento, mas eu não me lembro dos artistas, nesse momento, se orientando de modo tão claro como hoje em relação a essas questões. Então, eu tendo a entender o Só a fome nos une como um <i>slogam</i> desse tipo. Um <i>slogam</i> que você pode atribuir a luz dessas questões e da <b>velha esquerda</b> . Só a fome nos une. <b>Todos os nossos corpos</b> , não importa se são corpos pretos, brancos, gays, feministas ou heterossexuais. <b>Todos estão com fome</b> . O que interessa é a fome. Por isso que eu concordo com a faixa protesto, parece aquelas pautas tradicionais da velha esquerda. Então as pautas que vemos hoje ... mais apuradas .... ou que são pautas típicas de 68, muitas delas não tinham chegado no Brasil ainda, em parte porque estávamos em um Ditadura. Chegado assim ... <b>claro que tinham</b> lutas, tinha o movimento negro, tinha o movimento gay ... tinham várias ações coletivas acontecendo, mas isso era um pouco atropelado pela tal da frente ampla. Era mais importante manter uma frente ampla contra a ditadura do que .... Então, eu acho que isso poderia, eventualmente, aparecer, mas de uma maneira muito mais sutil do que nós vemos hoje. Mas só podem dizer as pessoas envolvidas no trabalho naquele momento ... pra mim fica difícil dizer, estou falando <b>em termos gerais</b> . Mas claro, haviam sim ... debates naquele momento, mas eu não me lembro dessas questões estarem discutidas com a acuidade, como nós estamos vendo hoje.
21	L. Para finalizar, tendo como perspectiva a cena de arte carioca nos anos oitenta, o que você vê como potencialidades e como pontos problemáticos na leitura de Cozinhar-te?
22.	R. Bem, como eu já te disse, é uma obra que eu desconheço a obra como obra mesmo, né. Para mim é uma <b>espécie de rumor</b> ... interessante. O que eu falaria, nesse momento, é um pouco do que eu já falei. O que mostra como é urgente e portanto, quando você me procurou, eu imediatamente achei bacana nós conversarmos ... Porque eu vejo <b>como é urgente</b> construir uma historiografia desse período, que não seja a historiografia como foi construída dos anos oitenta. Essa historiografia dominada pelo mercado e pela "volta à pintura". Então, nós vemos hoje, em ações como <i>Cozinhar-te</i> , é de compreensão muito mais fácil. Em partes porque a arte, dita ativista, que emerge nos anos 2000 e algo desses artistas que vão emergindo, a partir do final dos noventa ... já <b>surgem no enclave</b> da Arte e Vida. O próprio regime Neoliberal se alimenta das questões da vida também ... Ele quer governar a nossa vida. Nessa questão do empreendedor de si. Então, algo que se tornou natural no circuito e até pouco provocador, muitas vezes, naquela época era <b>um bastião das vanguardas</b> . A relação Arte e Vida. Então, se nós soubessemos disso tudo, digo, eu sabia um pouco, né. Tanto que eu me aproximei dessas pessoas como colegas; A gente comungava dessas crenças. As gerações que foram se seguindo, se nós tivéssemos documentação, historiografia e debate crítico sobre isso tudo, certamente, a arte brasileira dos anos 90 seria diferente. Porque <b>demora tanto</b> pra gente perceber esses

processos? A minha esperança é a construção de uma releitura dos anos 80 ... 70 e 80 ... para que emergam outras poéticas e outros artistas. Para ser possível construir uma história da arte contemporânea brasileira ... **quer dizer**, mundial. Quando eu falo brasileira, seria um nacionalismo. O nosso papel nessa dinâmica global vai sendo **redelineado**. Nós ficamos menos subserviente aos modelos dominantes.

## APÊNDICE C - Entrevista com San Alice

### PROTOCOLO DE TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS

Classificação: ARQ10: San Alice Hashimoto – 07/2020

Data: 17 de Julho de 2020

**Participante:** Yoichi Hashimoto - San Alice Hashimoto

**Data:** 17 de Julho de 2020

**Local:** Conferência de vídeo

**Horário:** 09:30hs

**Duração:** 1h13min49s

**Tema:** Coletivo Cuidado Louças - formação e atuação; Contexto brasileiro entre as décadas de 1970 e 1980; Ditadura Militar; Cozinhar-te - o processo de conceituação, montagem e desmontagem; Experiência expositiva; O momento pós exposição e sua repercussão.

**Resumo:** San Alice é um dos integrantes do grupo Cuidado Louças, idealizadores de *Cozinhar-te*. A conversa foi estruturada em 4 momentos. Primeiro falamos sobre o coletivo Cuidado Louças e sobre as relações entre os integrantes. Nesse momento, abordamos também o contexto situado entre as décadas de 1970 e 1980. No segundo e terceiro momentos discutimos o trabalho, propriamente dito. Foi descrita a obra, no que diz respeito a materialização do espaço e comentários sobre o processo, assim como a experiência dos dias em exposição. Por fim, o convidado comentou sobre os fatos ocorridos após o encerramento, assim como a repercussão do trabalho.

**Observações:** Antes da entrevista, o convidado e o pesquisador trocaram e-mails e conversas por áudio. Neste sentido, as perguntas surgem desse diálogo e de um texto enviado por San Alice (como ele se apresenta), com o nome de *Cuidado Louças*, *Cuidado Louças*. Minutos antes da conferência foi explicado um pouco sobre a pesquisa para o convidado. Por problemas técnicos, cerca de cinco minutos não foram gravados. Neste tempo, o convidado contou sobre seu contato com os integrantes hoje. A maior parte do que foi dito é repetido ao longo do texto. Ressalto esse acontecimento, pois é um dos motivos do porque a transcrição começa com uma fala de San Alice.

#### Símbolos utilizados na transcrição

Itálico – Palavra estrangeira e nome de obra

((texto)) – Comentário ou observações do transcritor

... – Marcadores de tempo ou de ruptura de uma palavra ou frase

Negrito – Palavras enfatizadas pelo participante

Turnos	Texto
01	S. <i>Recording is on</i> ela falou. Está gravando. Então, Lucas, nós (Sandrinha,

	<p>Paulinho e eu) morávamos em Petrópolis, uma cidade de veraneio no Rio de Janeiro, mas a Márcia e a Marta moravam na Glória, bem pertinho do centro da cidade. A gente morava em Secretário, mas a nossa origem é nessa comunidade, na Barão de Petrópolis, uma rua entre o Catumbi e Santa Tereza, perto de uma favela. O Rio de Janeiro ... há quantos anos atrás? ((risos)) ... Meu deus, como pode ... Naquela época era um lugar muito mais tranquilo, mas mesmo assim, era uma barrinha meio pesada, lógico. Nós não tínhamos <b>medo de nada</b>, naquele tempo ... era o tempo do <i>Divino Maravilhoso</i>, do Caetano Veloso. Não temos tempo de temer a morte. Era muito legal. Mas fala Lucas ...</p>
02	<p>L. Vamos começar falando sobre o coletivo Cuidado Louças. Você comentou, no seu texto que o grupo era formado por 5 pessoas. No entanto, após consultar a relação de exposições do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (digase de passagem, o único documento com o nome dos participantes), constatei que a menção ao grupo Cuidado Louças aparecia vinculado ao nome de quatro artistas: a Márcia, a Marta Moraes Braga, a Sandra Maria da Silva Ramos e Yoichi Hashimoto-San. Nesse sentido, qual a relação do Pauli (Paulo Roberto Mesqueu) com os outros integrantes? Quem assinava o grupo Cuidado Louças?</p>
03	<p>S. Mas, Lucas, o que você achou de interessante nesse trabalho?</p>
04	<p>L. Uai, eu gosto do ambiente da cozinha e dessas coisas que são interativas, relacionais e que abordam <b>o cotidiano</b> das pessoas. Qualquer pessoa pode se identificar e se ver de alguma forma no trabalho. É uma coisa que <b>faz parte</b> da vida da pessoa, diferente desse outro estilo que ninguém entende nada. Então, eu gosto dessa parte, de como as pessoas conseguem acessar o trabalho.</p>
05	<p>S. Então, eu acho assim, que o meu nascimento <b>enquanto artista</b>, vamos dizer assim ... uma pessoa da área da criação ... aconteceu no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, no início dos anos 70. Foi onde o Frederico Moraes fez aqueles <i>Domingos da Criação</i>. Aí, em 1972 eu estava fazendo pré-vestibular, mas não estava achando graça em nada, eu só gostava de escrever e gostava de desenhar. Foi ai que eu passei no MAM e encontrei uma rapaziada muito legal e tal, cabeludona. Eles não tinham mais casa, ficavam por ali e eu comecei a conviver com essa rapaziada. A rapaziada do MAM e tal. Era muito legal essa época ((risos)) Tocavam violão sem cordas ((risos)). Tinha um <i>hippie</i> alemão que estava ali tem um tempo, depois ele foi deportado. Seres humanos incríveis, nós tínhamos de 15 a 80 anos. A gente vivia por ali, assistia as exposições no MAM, filmes da <i>Nouvelle vague</i> e do Kurozawa na cinemateca do MAM e pela tardinha a gente saía pelas ruas, vagueando ((risos)). A gente comia muito pouco. Nós passávamos no <i>Bob's</i>, comprava uma coisinha e todo mundo comia aquilo. <b>E muita repressão</b>, polícia o tempo todo. Dai, <b>em 1972</b> eu fui pro EUA, meu pai queria que eu fizesse <b>Engenharia</b>. Eu fiz o vestibular em Belas Artes sem ele saber ... ele ficou louco comigo ... Com isso, ele me deu uma passagem pro Japão e falou “vai pro Japão, vai se endireitar “. Só que eu peguei a passagem, era uma passagem desdobrada e eu desci em Nova York. Aquele tempo todo mundo era mais aberto, né. Generosamente. Chegando lá, eu comecei a morar com um americano, moramos juntos um mês e meio, mais ou menos. Só que depois eu encontrei um cara que estava indo para <b>a estrada</b>, para a Califórnia e eu falei “pô, eu vou junto!”. Com isso eu passei cinco meses viajando pelo EUA. <b>Bem naquela época</b> ... Eu tinha os cabelos ao vento, cabelos compridos e bem <b>jovem</b>, né. Depois, finalmente eu fui pro Japão. Chegando lá eu comecei a estudar cerâmica de alta temperatura, porcelana e tal. Com isso, eu comecei a entrar em contato com um negócio chamado <i>Mingei, Movimento Mingei</i>. Em inglês eles falam <i>Arts and Crafts Moviment</i>. O William Morris, Bernard Leach também são uma referência. Neste movimento tinham artistas e artesões incríveis e eles falavam assim, uma coisa muito interessante: <b>“nunca se deteriore, nunca</b></p>

	<p>se rebaixe ao ponto de se tornar um artista”. Para eles o máximo era ser artesão, no sentido medieval da palavra. Nessa época medieval renascentista não havia, propriamente, o conceito do artista, porque <b>todo mundo era artista</b>. Todo ser humano era um artista, desde o sapateiro ao Leonardo Da Vinci. O Leonardo Da Vinci, eu acho que não se considerava um artista, por que ele pintava como um artesão. Ele era uma pessoa que tinha a arte nas mãos. Todos tinham o direito a criatividade e a fazer as coisas importantes da vida sem ter esse título <b>de artista</b>, que em certa parte, nos tira de uma sociedade normal e botam a gente em outro patamar. Que sabe? <b>Não é isso a arte</b>. Então, esse <i>Movimento Mingei</i> queria recuperar esse conceito da criatividade do homem, natural. Viver criando, mas sem precisar de um título de artista. Então os líderes desse movimento falavam sobre isso, queria ser um artista <i>Mingei</i>, um artesão popular. E assim, uma qualidade incrível, sabe? Pessoas com arte nas mãos. Eu gostei muito disso e eu passei uns três anos no Japão estudando cerâmica. Quando eu voltei pro Brasil, me reencontrei com a turma e nós fomos montar um atelier coletivo. Depois de passar pelo Barão de Petrópolis e tal. Se não me engano foi em 1976. A ditadura era uma coisa onipresente. Em 64, por exemplo, eu tinha 10 anos, ou seja, eu cresci na ditadura. <b>Eu fui formado pela ditadura</b>. Então nós fomos montar esse atelier coletivo em Petrópolis, uma comunidade <b>rural</b>, de pessoas artistas. Foi eu, a Sandrinha, o Paulinho e o Barreto. O Carlos Eduardo Barreto também participou desse Salão Nacional. Com uma obra muito parecida, na sua proposta com a gente. Eu lembro que na época foi uma surpresa, por que tivemos uma desavença e ele saiu da comunidade. Mas ai, nós encontramos o seu trabalho no Salão ... dele ... era uma coisa ligada a fazer <b>massa de cimento</b> de concreto, sabe? Enchada, areia e cimento. Pra gente era uma coisa muito nova, que também era uma coisa que a gente fez muito. Fazer massa, montar casa, montar um forno e construir casas, montar um forno oriental milenar de alta temperatura, cozinhar com as nossas próprias mãos, sem empregadas ou mães. Para nós era muito importante estar ali com a cozinha, como uma coisa que religava a gente. E esse título, a arte culinária, ou seja, era uma arte, mas ao mesmo tempo era uma arte popular que ia contra toda essa coisa que nós não gostávamos na arte, que é essa coisa de colocar a arte em um palanque. Nos incomodava isso que acontecia, que era tirar a arte da vida cotidiana e <b>emoldurar</b> ela, colocar a arte em uma moldura. Então era isso, nós sempre acreditávamos que a arte era popular e que todas as pessoas eram criativas. O prazer da criação mesmo. Porque é através da arte que você <b>se liberta</b> e isso era uma coisa muito importante para nós, principalmente porque nós vivíamos dentro da ditadura. Com isso, era através da arte que nós podíamos ser pessoas <b>livres</b> (você podiam criar seus próprios mundos, né)). Mas, o importante pra gente, nesse trabalho específico, era colocar a cozinha como contraponto a toda essa <b>arte fútil, inútil e aquisição da burguesia</b>. Arte como ações da bolsa de valores ... fulano vale tanto, ciclano vale tanto ... como se fossem ações. Então era muito importante uma ação de contraposição. Afinal arte é isso, a gente come, a gente mata, a gente se alimenta, a gente extrai da natureza e devolve, se relaciona com o outro ((arte como vida mesmo)), isso ... a arte como vida, literalmente.</p>
06	L. Então, só para retomar um pouco, porque conversamos antes, mas não tinha gravado. Me explica direitinho essa coisa do Paulo. O grupo mesmo eram os 5?
07	S. Isso. Sempre foi. Não que o grupo <b>existisse formalmente</b> como grupo Cuidado Louças. Nós inventamos o nome para participar do Salão. Era um grupo orgânico. Era eu, o Paulinho e a Sandrinha lá no atelier em Petrópolis. O Barreto fazia parte disso e a mulher dele, as vezes. Mas o cerne mesmo era eu, a Sandrinha e o Paulinho. E no Rio tinha a Marta e a Márcia. A gente sempre ficava na casa delas quando descia pro Rio. <b>O Paulinho</b> , ele assinava como Paulinho, era uma pessoa importantíssima no grupo. Ele, inclusive, foi a pessoa que cozinhou e que matou, degolou o pato, antropofagicamente ((risos)). No Museu... Degolar o pato na frente da comissão <b>juulgadora e cozinhar ao molho pardo</b> ,

	quer dizer, derramar aquele sangue do pato, cozinha-lo e comer.
08	L. É uma coisa bem chocante, né?
09	S. Chocante <b>e gostosa</b> ((risos)). Ficou bom o pato ((risos)). Todo mundo comeu. O Frederico Morais não acreditava.
10	L. Então o grupo era formado por vocês cinco, mas tinham outras pessoas que transitavam também, né? Tipo o Barreto. Então o grupo mesmo, o Cuidado Louças, era tipo um nome que materializa o espaço atelier que vocês tinham?
11	S. O Barreto era uma pessoa que fazia parte dessa comunidade artística de cerâmica. A gente gostava do Cuidado Louças, tirava o ç e ficava Cuidado Loucas. Eram as pessoas que ficavam em torno desse atelier, essa comunidade. Mas <b>eu insisto em dizer</b> que esse grupo foi pré formado nessa comunidade do Barão. Onde moravam muitas pessoas da Contracultura da época e da vanguarda artística da época.
12	L. Qual era a relação entre os integrantes do coletivo? O que vocês compartilhavam e o que você percebia como divergências? Como era a dinâmica de trabalho entre vocês?
13	S. Eu morei lá, a Marcinha, a Márcia X morou lá, a Sandrinha morou lá. Ali era uma <b>usina</b> de artes, de poesias e nós sempre estávamos armando alguma coisa. Inventávamos alguma coisa e ai descíamos para a Cinelândia, que era a praça central do Rio de Janeiro. A gente aprontava, nós reclamávamos, nós inventamos revistas de poemas coletivos e saía vendendo ((eram bem ativos então)). Sim, antigamente, nós achávamos que iríamos mudar o mundo ((as vezes não mudou o mundo, mas mudou vocês)). É, mas somos todos gotas no oceano ((risos)).
14	L. Conte um pouco, por favor, sobre o processo de conceitualização do trabalho <i>Cozinhar-te</i> . Como surgiu a ideia de deslocar uma cozinha para o museu?
15	S. Nós morávamos em Petrópolis e você deve saber, você é de Minas, a cozinha sempre foi o lugar mais quente da casa (((o filho do convidado chega no ambiente - cumprimentos e risos))) e era onde a vida <b>se refazia</b> , culinariamente e antropofagicamente. Todas as informações, junto com a comida, eram devoradas, degustadas e transformadas para dentro da gente. A gente cagava essas informações, se alimentava dessas informações e transformava tudo isso. Eu tive <b>a ideia</b> e levei para as pessoas. Eu levei para o Paulinho, depois para a Sandrinha e depois levamos para a Cândido Mendes, onde moravam a Marta e a Márcia. Dai, logo após escrevemos um breve texto. Nunca mais vi, eu devo ter ainda lá no Rio, em algum lugar. Eu te mandei alguma coisa que me recordei do texto, mas não era exatamente as palavras.
16	L. Falando nisso, você falou da cozinha como um lugar quente e acolhedor. Hoje você também escolheu a cozinha para fazer a entrevista, né?
17	S. ((risos)) É mesmo. Hoje eu já tive que fechar a minha, pois como empresário

	eu sou um zero a esquerda. Mas a gente montou um restaurante brasileiro aqui em Okinawa, no Japão ((a cozinha te persegue)). ((risos)) Inclusive era o sonho do Paulinho. O sonho do Paulinho era passar os últimos anos das nossas vidas como donos de um butiquim ((risos)).
18	L. Alias, como era a relação do grupo com a Cozinha? Vocês se encontravam bastante neste espaço? Aliás, porque, dentre todos os cômodos da casa, a escolha pela cozinha?
19	S. A cozinha era um lugar. Era muito importante. Mas a ideia mesmo era essa Lucas, de contrapor essa coisa viva da cozinha, da arte culinária, contra essa arte morta, essa arte vendida e dessa arte que se coloca um preço. Entende? Das salas de exposições, das galerias de arte.
20	L. Vamos falar um pouco agora sobre o processo de montagem. Quais os critérios para selecionar os objetos que fariam parte da obra? De onde vêm esses objetos? Vocês compraram apenas para a exposição, pediram emprestado? Para onde eles foram com o fim da exposição?
21	S. Então, o Frederico e a comissão chamou a gente para conversar e explicar a proposta. Com isso a comissão ficou encantada e o Frederico também, mas eles comentaram que não poderia ter um gás no local, fogão e essas coisas. Com isso nós concordamos em cozinhar com fogareiros elétricos, <b>uma pena</b> , mas enfim, era o que tínhamos. E sobre os objetos, nós levamos <b>tudo</b> da nossa casa mesmo, principalmente da casa da Cândido Mendes, onde moravam a Márcia e a Marta. Dessa casa nós levamos a mesa, uma pia também, quer dizer, tudo, em outras palavras, foi a nossa casa que vai parar no Salão Nacional ((risos)). Eu me sentia muito bem lá, porque era a nossa cozinha. Inclusive nós tínhamos que ir quase todos os dia pra lá cozinhar, porque nós ficamos sem cozinha em casa ((risos)). A nossa vida passou a ser lá, né. E com isso, as pessoas que visitam adoravam, participavam e cozinham junto.
22.	L. Pela sua lembrança o que você consegue me descrever daquele lugar? Pra ver se a gente consegue visualizar melhor esse ambiente e imaginar essa experiência.
23	S. Vixi, rapaz, então ... Era bom você conseguir visitar o Museu, o espaço onde foi o Salão. Era um <b>museu</b> e nós colocamos algumas divisórias para definir o nosso espaço. Não sei qual é o tamanho, mas 5 por 6 ou 7 por 8, alguma coisa assim. Nossa ideia era criar esse espaço, não muito grande, mas não muito pequeno. Nós colocamos uns arremendos de paredes nos cantos, adicionamos umas vértices com partições para delimitar o espaço da cozinha. De objetos nós colocamos a pia em cima de uma bancada. Essa pia, naturalmente, não era ligada ao esgoto, era ligada à um tanque de <i>eternit</i> , que nós precisávamos limpar todo dia. Então nós lavávamos a louça ali, lavávamos as verduras, o feijão e o arroz. E tinha que ter água também, então nós colocamos um tanquinho em cima, que nós também enchíamos todo dia. Tinha <b>uma mesa</b> , que era a nossa mesa da cozinha mesmo. O filtro a gente levou da casa da Cândido Mendes, as cadeiras e a geladeira ((risos)). Tinha uma geladeira também, era uma cozinha, né. ((Colheres, pratos, tudo isso?)) Então tinha talheres, facas, aquela tábua de cortar carne e cortar coisas. Uma cozinha. E do lado de fora nós colocamos a faixa: SÓ A FOME NOS UNE, que era uma referência e uma homenagem ao <i>Manifesto Antropófago</i> do Oswald de Andrade, que dizia: Só a antropofagia nos une. Nós queríamos dar uma cutucada em toda essa luta de classe, a ditadura e

	o povo passando fome. Essa coisa toda, né. Mas nunca passou pela cabeça a UNE (União Nacional dos Estudantes) como disse o Frederico Morais.
24	L. Antes da abertura, o que vocês esperavam que fosse acontecer ali dentro? Quais eram as expectativas do grupo e, particularmente, as suas sobre a ação?
25	S. <b>Não</b> ... Se a gente tinha uma qualidade, era a nossa naturalidade eterna. Nós estávamos que nem a música do <i>Divino maravilhoso</i> : “não temos tempo para temer a morte”. Nós estávamos ali. A nossa surpresa foi a polícia, os espões, porque nós reconhecíamos eles, participando da exposição. Inclusive um PM fardado, vinha participar quase diariamente. Diga de passagem, ele foi <b>um chato</b> . Mas mesmo assim a gente comeu ele na nossa cozinha antropofágica.
26	L. É isso, né. Comer os inimigos.  Mas mudando de assunto agora, uma pergunta mais técnica. Alguns críticos e curadores, como é o caso da Beatriz Lemos e a Cláudia Saldanha, definem o trabalho como uma performance/instalação. Contudo, nos escritos do grupo, vocês anunciam o trabalho como uma “vivência/instalação de uma cozinha viva”. Você acredita que exista um diálogo entre essas categorizações da arte? <sup>63</sup> .
27	S. Então, nessa época, em 1980, não havia ainda essa palavra instalação. A coisa mais vanguarda que existia era a <b>proposta</b> . As pessoa tinham propostas. Essa coisa de performance e de instalação surgiram depois. Naturalmente, já era isso tudo. Já era uma instalação, já era uma performance. Mas como a gente chamava na época, era essa palavra, <b>proposta</b> ((Entendi, por isso você comentou que iria mandar a proposta por e-mail)).  Ah ... não sei se você vai conseguir ver, eu tenho uma foto aqui. ((Olha, não tinha visto não)) Você esta conseguindo visualizar? Sou eu, a Marta e o Zé (o Zé era o namorado da Marta). E essa “fome” que você está vendo é o painel que nós fizemos. Nós ficamos proibidos, eles não deixaram levar a cozinha pelos Salões itinerantes, então nós fizemos esse painel para ser levado com a exposição itinerante. E no final eles <b>não levaram</b> o nosso, levaram um outro painel que eles mesmos fizeram. Quando nós achamos o painel que a gente fez, guardado nos arcabouços do Museu, nós levamos para a Cinêlandia e ficamos expondo esse trabalho. Ficamos gritando e falando com o povo. Foi quando fomos agredidos pela polícia.
28	L. Mas antes de nos aprofundar nessa parte, me conta um pouco mais dos dias em exposição. De como era ali dentro ? Você comenta que os visitantes podiam cozinhar no espaço junto com vocês, mas havia alguma divisão entre as tarefas? Todos sabiam e gostavam de cozinhar? Vocês participavam da limpeza do ambiente também ou era responsabilidade do museu?

63 Cozinhar-te, uma proposta de vivência/instalação de uma cozinha viva no espaço do Salão, onde se passava as tardes cozinhando e comendo – transferência da cozinha de nossa casa – espaço comunitário, afetivo, onde se preparava comidas – idéias – fomes.

/comer no sentido antropofágico/

SÓ A FOME NOS UNE!!!!!!!” (1980 apud LEMOS, 2013, p.30).

29	S. Era tudo muito orgânico. O Paulinho, naturalmente, era o melhor cozinheiro entre nós todos, mas <b>todo mundo cozinhava</b> . Não era qualidade, não era o <i>sushi</i> ... não era a qualidade do prato que era importante. Não era nada <i>gourmet</i> . Era o ato de estarmos juntos, cozinhando, comendo as coisas coletivamente, antropofagicamente e naturalmente... Era isso que era importante. Então podia ser um ovo frito, um ovo mexido, um arroz carreteiro, podia ser um mocotó, podia ser um pato ao molho pardo, enfim, o que surgisse.
30	L. Aconteceram muitas histórias peculiares nesses dias que vocês estavam ali?
31	S. Acontecia sim. Chegavam pessoas e falavam “vamos fazer isso”, nós respondíamos “vamos”. As vezes saíamos para comprar ou então as pessoa apareciam com algum material.
32	L. Eu pergunto isso pois vocês estavam ali dentro e meio que deixava vocês vulneráveis. Qualquer pessoa podia chegar a qualquer momento.
33	S. É. Os nossos amigos foram todos, os amigos do MAM. O Chacrinha, um dos ícones do MAM. Não o Chacrinha da televisão o nosso amigo mesmo, né. A turma toda estava lá. Mas <b>o importante</b> era fazer com que o público normal, o público geral se interessasse, sentasse lá e cozinhasse com a gente. Essa era a nossa proposta, né.
34	L. Esse público que chegava, eles tinham coragem de mexer nas coisas, de propor uma comida, como era a interação com o público?
35	S. Muitas sim. A maioria não acreditava. Elas sentiam um cheiro de comida, <b>de alho</b> sendo dourado, feijão, não acreditavam. Achavam muito curioso, chegavam e nós começávamos a bater um papo. Daqui a pouco elas estavam lá. Então, era muito legal, porque de repente elas falavam “vamos tomar uma cerveja, eu vou ali comprar uma cerveja”. Com isso, elas iam no butiquim mais próximo e compravam uma cerveja ((risos)).
36	L. As pessoas que trabalhavam no museu também iam interagir com vocês?
37	S. Então, é isso que eu estou te contando. <b>Esse PM</b> , que encheu nosso saco, estava sempre ali. Eu não sei, ao mesmo tempo que ele era um PM, devia ter sido mandado pelos chefes para ficar vigiando, ele adorava ((risos)). Devia morar em um bairro popular do Rio de Janeiro e as vezes aparecia para tomar uma <b>cerveja</b> com a gente ((risos)). ((foi absorvido pelo grupo)) ... Agora, o que a gente lembra do pessoal dali mesmo, dos funcionários, era esse PM. Sobre os outros, creio que eles achavam, realmente, que obra do Salão é obra do Salão. É um mundo a parte. Dessa parte eu não me lembro. Talvez a Sandra possa se lembrar.
38	L. Vamos falar agora sobre o processo de encerramento. O grupo ganhou o prêmio <i>Viagem ao País</i> (inclusive, deixo aqui os meus parabéns). Devido à importância do Salão naquele momento, a premiação teve algum impacto na trajetória do grupo?

39	S. Essa parte <b>foi ótima</b> . Porque a gente vivia duro. <b>Duro!</b> Nós não sofriamos com isso, mas é aquela coisa. O dinheiro foi muito bem gasto ((risos)). Serviu para comprar carne, arroz e feijão ((risos)) ((Voltou para cozinha)). Compramos lenha pro forno (de cerâmica). Comprar barro para fazer as peças de cerâmica. A gente fazia esmalte para alta temperatura, essa técnica da cerâmica e tudo isso custa caro. Então, <b>nós só vivíamos disso</b> , não tínhamos outra fonte de renda. Nós fazíamos a vida com as nossas mãos, nós fazíamos pratos, tigelas, vasos, objetos e esculturas.
40	L. Esses objetos em cerâmica que vocês fizeram estavam lá dentro do <i>Cozinhar-te</i> ?
41	S. <b>Estavam</b> . Inclusive os pratos e as tigelas que a gente comia, eram os que nós fizemos.
42	L. Aliás, o grupo fez outras ações juntos depois do <i>Cozinhar-te</i> ?
43	S. Não, que eu me lembre não. Não como Cuidado Louças. A gente fez muito trabalho juntos... Eu e a Márcia. Você estudou a Márcia, né? Nós tínhamos um trabalho em que ela declamava cartas dos <i>Kamikase</i> , enquanto eu, vestido de militar japonês ... vestido de <i>Kamikase</i> , né ... ficava jogando ovos na minha cabeça e ficava falando em japonês ((reprodução da ação com as mãos))... Gritava "Banzaaaaaaii" ((risos)).
44	L. E no caminho das artes, quem continuou?
45	<p>S. A Márcia X entrou mais por esse lado conceitual da arte. Eu fiquei fazendo cerâmica por muito tempo, mas eu tive um encontro com o teatro.</p> <p>Não sei se você conhece o teatro <i>Tá na rua</i>, do Amir Haddad ? Que era bem parecido com a nossa proposta, que em termos de cozinha, era a proposta em relação ao teatro. O teatro como uma coisa do povo. O direito de todos sermos atores e de sermos artistas. Esse ator <b>que todo mundo é</b>. Quando a gente conta uma história do que aconteceu com a gente no dia a dia, a gente se transforma em ator, que nada mais é do que contador de histórias. Esse é o teatro do dia a dia, da vida. Nós íamos para as favelas, para as praças para fazer o teatro que estava acontecendo, intrinsecamente, ali, naquele momento e com aquelas pessoas. Era um barato. Ainda existe o grupo <i>Tá na rua</i>. Eu fiquei uns dez anos trabalhando com ele. ((Então você acabou saindo das artes visuais e migrando pro teatro mesmo?)) Isso. Eu gosto muito de escrever também. Eu escrevo regularmente para uma revista da comunidade brasileira aqui, no Japão, a <i>Vitrine</i>. Eu era editor chefe de um jornal da comunidade brasileira, na década de 90. Eu fui diretor de tv, eu fazia dramaturgias para a tv brasileira, da comunidade brasileira no Japão. Em uma época que tinha em torno de trezentos mil brasileiros, porque hoje não tem tanto assim. Fiz uma novela no Brasil, para a comunidade brasileira, aqui do Japão.</p> <p>Agora, sobre as outras pessoas, em termos de arte, eu acho que os outros integrantes não seguiram. O Paulinho virou biólogo e botânico mesmo, que era a grande vocação dele. A Sandrinha virou psicóloga. A Márcia X sim, seguiu, ela adentrou por esse caminho. A Martinha sempre foi uma artista gráfica e uma desenhista até a morte dela.</p>

46	L. A próxima pergunta tinha relação com essa questão da ditadura. No entanto, acho que você já iniciou um pouco esse assunto ao longo da nossa conversa, principalmente quando você comenta que vocês cresceram na ditadura e que ela fez parte de vocês.
47	S. É. Nós crescemos na ditadura. O nosso último ato dessa proposta coletiva <i>Cozinhar-te</i> foi <b>um ato dramático</b> . Um episódio onde a ditadura me deu uma coronhada na cabeça. A gente estava vindo embora <b>desse comício artístico relâmpago</b> na Cinelândia, com esse painel do <i>Cozinhar-te</i> . Compartilhando aquela ação com o povo a nossa frustração. Então nós estávamos indo embora, carregando o painel e de repente, entramos em um rua mais afastada, com menos gente, veio um camburão da polícia e soltaram uns 5 ou 6 caras carrancudos. Eles <b>quebraram</b> o painel na nossa frente, <b>tomaram</b> o painel e colocaram dentro do camburão. Quer dizer, prenderam ele, né ((risos)). Não nos prenderam, mas prenderam a proposta. Inclusive, um deles me deu uma coronhada na cabeça. Imediatamente fizemos uma carta protesto e enviamos para as mídias mais independentes na época como comentei por e-mail.
48	L. A proposta de vocês era uma resposta a ditadura?
49	S. Com certeza, nós queríamos <b>ser contundentes</b> em relação a ditadura. Muitos amigos nossos foram presos e foram torturados. A Vera Fisher mesmo, que fazia cerâmica com a gente, e me levou ao teatro do <i>Tá na Rua</i> , a ditadura prendeu ela e enfiaram tudo enquanto é coisa na buceta dela, quer dizer, uma coisa muito horrível. Então, foi uma loucura, nós íamos para os comícios e atos públicos. Nós dávamos <b>altas voltas</b> e um itinerário de 15 minutos demorava 2 horas. Tudo para tentar despistar uma situação. Todos os livros considerados subversivos, nós tínhamos que colocar capas de outros livros. Mas então era isso, <b>nós lutávamos</b> diariamente e era uma coisa que deixa a gente forte. Tudo isso, deixava a gente <b>vitalizado</b> , de ter essa consciência de que <b> você estava em luta</b> , estava em guerra no dia a dia. Porque você tinha que derrubar essa coisa louca e horrorosa que era a ditadura. A gente tinha um inimigo <b>muito claro</b> e muito latente na nossa frente. E hoje o povo elege o Bolsonaro, quer dizer, tem que falar sobre isso.
50	L. Você comentou que vocês tinham a vontade de mudar o mundo. Querendo ou não vocês participaram disso, dando a energia de vocês por essa causa.
51	S. Eu tinha muito orgulho disso. Porque, você pensa o Japão por exemplo. O movimento estudantil do Japão lutou, <b>teve grandes</b> movimentos, grandes manifestações e grandes organizações. Com isso, em um determinado momento, como aconteceu no mundo inteiro, a juventude, os universitários e os trabalhadores sofreram uma <b>derrota histórica</b> . O Japão também, todo aquele movimento foi caindo como um castelo de areia. <b>E no Brasil</b> , eu achava que nós tínhamos vencido. Depois de sofrer tudo, resistir tanto e lutar e vai, comício, Diretas Já ... não sei o que ... A gente conseguiu eleger <b>um líder sindical</b> , que era um trabalhador e um operário daquela época. A gente conseguiu colocar ele como presidente do Brasil. Eu falei “porra, isso é demais. Nós conseguimos. <b>Nós finalmente vencemos</b> ”. E aí, acontece o Bolsonaro, inacreditável. Então, é isso, por mim nós lutávamos porque valeria a pena.
52	L. Na época vocês tinham que idade? Uns vinte e poucos anos?

53	S. É. Foi em 80, né, eu sou de 54. Eu tinha uns 26 anos.
54	L. Então vamos continuar, está quase acabando. Você comentou sobre o pós-feminismo no seu texto. Acredita que possua alguma relação com <i>Cozinhar-te</i> ?
55	S. Na época nós achávamos <b>até careta</b> falar em feminismo, mas porque era uma coisa muito óbvia, tão evidente e <b>tão entenhada</b> nas nossas vidas. Sabe? Ser igual. Nós vivemos uma época muito interessante, nós vivemos a revolução sexual, essa coisa da repressão, da opressão das mulheres e tudo. Nós éramos absolutamente contra. Uma coisa que era o maior barato, é que na casa da Marta e da Márcia, era um <b>mundo feminino</b> . Não que os homens fossem discriminados e tal, nada disso. Então, quer dizer, não tinha nem discussão se os homens deveriam lavar louça, cozinhar ou se deveriam trocar a fralda. Isso tudo já era uma coisa pra gente muito resolvida, quer dizer, o mundo inteiro ainda estava oprimindo as mulheres, <b>mas no nosso mundo</b> e no nosso dia a dia, isso já era uma coisa pré histórica. Não tinha nem o que discutir isso, era até careta se o homem deveria lavar a louça, se deveria trocar a fralda e iria cuidar dos filhos. Era muito evidente que não era assim.
56	L. É legal que você comenta que vocês cresceram com a ditadura, mas também cresceram com vários movimentos que estavam aparecendo.
57	S. Todo esse movimento jovem foi muito importante.  Então, é nesse sentido que eu falo pós feminismo, porque enquanto o mundo estava lutando para tirar o sutiã ou não ... ou sobre a dupla jornada de trabalho e tal ... A gente achava ((estalada de mãos)) que isso tudo era uma coisa super resolvida, não tinha o que discutir. Pelo menos entre nós, né. Era muito claro isso.
58	L. Para finalizar, gostaria de pontuar que você sempre falou com muito carinho sobre esse trabalho em todos os momentos em que conversamos. Neste ano (2020) <i>Cozinhar-te</i> está completando 40 anos exatos! Como essa obra te afeta depois de tanto tempo?
59	S. Eu acho, Lucas, que se nós fossemos apresentar esse trabalho hoje, em uma Bienal ou coisa assim, ele ainda teria <b>a mesma contundência</b> , o mesmo significado e a mesma importância que ele teve em 40 anos atrás, infelizmente. Infelizmente porque a sociedade não andou muito. Parece que andou, mas não andou. As mulheres a minha volta ainda continuam reclamando da dupla jornada de trabalho e que os maridos não fazem nada em casa. A arte ainda é um <b>privilegio da classe burguesa</b> . Entende? Naquele tempo nós ainda tínhamos um inimigo claro com quem lutar, hoje o inimigo é essa coisa que oprime e que transforma a gente em mediocridades banais. Quer dizer, essa coisa está tão bem dissimulada no cotidiano, nas mídias e em todo o sistema que foi criado para dominar o ser humano na sociedade. Com isso, não sabemos nem mais com quem lutar ((Não consegue identificar o inimigo com clareza, né)). Esse inimigo é invisível, cada vez mais invisível. Então, eu acho que até hoje esse trabalho seria importante de ser <b>recolocado</b> .
60	L. Eu, inclusive, acho esse trabalho muito potente. Não é por menos que estudo ele hoje, principalmente para discutir esse espaço doméstico e o espaço do museu, que muitas vezes não é ocupado pelas pessoas.

61	S. Sim. É preciso <b>reconceituar</b> o que é arte, porque arte não é uma coisa que nós colocamos dentro de uma moldura. A arte é isso, é essa conversa que eu estou tendo com você ((Não é atoa que vocês fizeram o pretesto? discutindo exatamente sobre isso, dessa emolduração do trabalho)).
62	L. Nós estamos encerrando então e eu gostaria de reiterar que pra mim, é muito importante ouvir o que você tem pra falar e tentar entender o <i>Cozinhar-te</i> a partir do coletivo. Entender o trabalho pelo protagonismo do grupo.
63	<p>S. Então, sobre a Márcia, eu acho que esse trabalho é <b>pré Márcia X</b>, quer dizer, ela era Márcia Pinheiro ainda. A Márcia X surgiu depois, ainda com a gente morando nessa casa. Eu lembro de uns trabalhos dela, essa nota enorme que ela fez. Tinha uma bolsa transparente, ela andava com essa bolsa transparente de plástico com um peixe dentro ((risos)).</p> <p>Mas naquela época, nós trabalhávamos muito coletivamente. Então, os textos por exemplo, a gente começava escrevendo junto, um comentava uma coisa, depois o outro entrava e continuava a escrever.</p>

## APÊNDICE D - Entrevista com Sandra Ramos

### PROTOCOLO DE TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS

Classificação: ARQ11: Sandra Ramos – 07/2020

Data: 29 de Julho de 2020

**Participante:** Sandra Ramos - Sandrissima ou Sandrinha

**Data:** 29 de Julho de 2020

**Local:** E-mail

**Horário:** 15:44hs

**Tema:** Grupo Cuidado Louças - formação e atuação; Contexto brasileiro entre as décadas de 1970 e 1980; Ditadura Militar; Cozinhar-te - o processo de conceituação, montagem e desmontagem; Experiência expositiva; O momento pós exposição e sua repercussão.

**Resumo:** Sandrissima é um dos integrantes do grupo Cuidado Louças, idealizadores de *Cozinhar-te*. A conversa foi estruturada em 4 momentos. Primeiro falamos sobre do Grupo Cuidado Louças e sobre as relações entre os integrantes. Nesse momento, abordamos também o contexto situado entre as décadas de 1970 e 1980. No segundo e terceiro momentos discutimos o trabalho, propriamente dito. Foi descrita a obra, no que diz respeito a materialização do espaço e comentários sobre o processo, assim como a experiência dos dias em exposição. Por fim, o convidado comentou sobre os fatos ocorridos após o encerramento, assim como a repercussão do trabalho.

**Observações:** Com o intuito do cruzamento de informações, as entrevistas feitas aos convidados - integrantes do Grupo Cuidado Louças - foram estruturadas, tendo um mesmo roteiro de perguntas.

#### Símbolos utilizados na transcrição

Itálico – Palavra estrangeira e nome de obra

((texto)) – Comentário ou observações do transcritor

... – Marcadores de tempo ou de ruptura de uma palavra ou frase

Negrito – Palavras enfatizadas pelo participante

Turnos	Texto
01	L. Vamos começar falando um pouco sobre a Sandrissima e a sua trajetória? Utilizei este apelido, pois San comentou que você assinava dessa forma. Você poderia comentar como aconteceu seu contato com a arte? Quais foram (ou são) as referências importantes pra sua formação?
02	S. Lembro-me de Manoel de Barros dizendo que “a poesia está guardada nas palavras”.

	<p>Eu diria que a minha relação com a arte, está no meu olhar e na minha relação com a vida. Quando contemplo, penso, sonho, me indigno, me revolto, quando crio, quando me invento. Tenho uma relação afetiva com as palavras e no modo como percebo o que me toma. Sou tomada pelas coisas, me apaixono e me entrego. O que me seduz é aquilo que está nas entrelinhas, os não ditos, naquilo que é deixado de lado pela sociedade e pelas convenções. Aquilo que faz o meu coração acelerar e acende alguma chama de vida em algum lugar de mim. Acho que isso desde sempre. Não tenho formação em Arte.</p> <p>Conheci a cerâmica através do San, e me encantei com o processo do barro em estado cru até virar pedra, com o esmalte que mudava suas nuances de cores, as noites em claro alimentando o fogo, a abertura do forno depois do cansaço, e o encontro com as peças brilhando nas prateleiras, lindas, fascinantes depois do parto da fornada.</p> <p>Depois segui sempre pelo caminho lançando mão de algumas linguagens no meu fazer com crianças e adolescentes, onde pudessem expressar seus desejos, suas angústias, suas dores, suas revoltas, suas alegrias. Sou psicóloga, e psicanalista, também.</p>
03	L. Qual era a relação entre os integrantes do coletivo? O que vocês compartilhavam e o que você percebia como divergências? Como era a dinâmica de trabalho entre vocês?
04	S. Compartilhávamos a vida. Éramos muito amigos, alguns de nós se conhecia desde a adolescência, tínhamos uma vida comunitária, construída por laços afetivos, laços de sonhos, de projetos e de trabalho. Fazíamos planos juntos, resolvíamos o cotidiano do grupo e trabalhávamos, nos divertíamos, desfrutando a possibilidade de ter as rédeas de nossos próprios caminhos. Dividíamos as tarefas domésticas e do trabalho, após discussões, observações, abstrações. Tínhamos carinho, respeito e companheirismo uns com os outros. As divergências que havia eram aquelas que surgem quando pessoas com suas singularidades compartilham um mesmo espaço de convivência e de trabalho.
05	L. Conte um pouco, por favor, sobre o processo de conceitualização do trabalho Cozinhar-te. Como surgiu a ideia de deslocar uma cozinha para o museu?
06	S. Não lembro como começou a ideia. Sempre conversávamos muito, surgiam ideias, estávamos sempre produzindo alguma coisa, inventando conceitos e possibilidades, ousando, se descolando do já estabelecido. E tínhamos uma coisa, se lembro bem, de tirar a arte do pedestal, de trazê-la para o dia a dia, para as coisas simples da vida. A ideia de subverter os conceitos tradicionais da arte e das convenções era muito desafiadora. Levar uma cozinha e a experiência de cozinhar, comer, se instalar e se reunir, vivenciar esta cozinha no salão do museu de artes plásticas era revitalizador. Era essa fome que nos unia.
07	L. Falando nisso, como era a relação do grupo com a Cozinha? Vocês se encontravam bastante neste espaço? Aliás, porque, dentre todos os cômodos da casa, a escolha pela cozinha?
08	S. Gostávamos muito de estar na cozinha, do que circulava quando a gente estava na cozinha, do afeto que transitava. Durante o preparo da comida outros

	processos de criação também emergiam. Era muito gratificante.
09	L. Vamos falar um pouco agora sobre o processo de montagem. Quais os critérios para selecionar os objetos que fariam parte da obra? De onde vêm esses objetos? Como foram esses dias que antecederam a exposição no Salão?
10	S. Os objetos foram recolhidos de nossas cozinhas mesmo, das casas. Eu, Paulinho e San morávamos no interior próximo ao Rio, fazendo cerâmica, e aí, quando vínhamos pra cidade pousávamos na casa da Marcinha e da Martinha, que também viviam comunitariamente. Os dias que antecederam a exposição foram dias de muita excitação, muito prazer.
11	L. Ainda sobre a montagem, tenho como referência apenas de duas fotos da exposição. E nela, vejo que o espaço possui uma mesa, algumas cadeiras, um filtro de barro e a faixa “SÓ A FOME NOS UNE”. Você poderia descrever, com mais detalhes, como era aquele espaço?
12	S. Não me lembro dos detalhes, tinha um fogareiro, estantes feitas com prateleiras, tudo muito artesanal.
13	L. Antes da abertura, o que vocês esperavam que fosse acontecer ali dentro? Quais eram as expectativas do grupo e, particularmente, as suas sobre a ação?
14	S. Lembro que era um estado de excitação e expectativa, do desconhecido, não sabíamos bem o que iria acontecer, e como, mas estávamos muito contentes, acesos e surpresos por estar lá. Mas a memória dessa experiência é particular, como ela foi pra cada um, e o que dela ficou.
15	L. Alguns críticos e curadores, como é o caso da Beatriz Lemos e a Cláudia Saldanha, definem o trabalho como uma performance/instalação. Contudo, nos escritos do grupo, vocês anunciam o trabalho como uma “vivência/instalação de uma cozinha viva”. Você acredita que exista um diálogo entre essas categorizações da arte?
16	S. Acho que a vivência e a performance podem conversar entre si no sentido de serem manifestações artísticas que podem acontecer em lugares não convencionais e, nestes, transitarem linguagens diversas. Mas creio que há uma diferença no fato de que na vivência se transcendia um tempo/espaço da exposição, e, também, no caso do “Cozinhar-te” propôs-se levar para o museu o recorte de uma vivência mesmo, onde se transferia para o museu não só uma cozinha, mas as afetividades que circulavam no grupo, o cozinhar juntos, o “fazer arte” juntos, o preparar a comida juntos, e tudo o que emergia nestes encontros, os projetos, as fomes, os sonhos. Era uma cozinha viva.  De quem foi o texto?  Não me lembro de quem foi o texto, pode ter sido feito a várias mãos, fazíamos muitas coisas assim, ou cada um produzindo uma parte do processo, ou escolhendo entre as opções que iam surgindo.
17	L. Seria interessante você discorrer sobre como foram os dias de exposição. Você

	comenta que os visitantes podiam cozinhar no espaço junto com vocês, mas havia alguma divisão entre as tarefas? Todos sabiam e gostavam de cozinhar? Vocês participavam da limpeza do ambiente também ou era responsabilidade do museu?
18	S. Todos gostavam da experiência de cozinhar, dos rituais, do preparo, de acompanhar o processo. Uns tinham mais magia que os outros para determinados pratos. O pato ensopado da inauguração foi feito pelo Paulinho com a participação do grupo. As tarefas eram, compartilhadas e divididas. Lembro que as pessoas que visitavam a instalação ficavam muito surpresas com a proposta. A gente participava da limpeza do espaço no final dos dias.
19	L. O San Comentou sobre um painel de protesto que vocês fizeram e levaram para a Cinêlandia, após os dias de exposição no Salão. Você esteve presente neste dia? Alias, seria interessante comentar o que continha nesse painel. Ele me enviou uma fotografia de registro, no entanto não é possível distinguir o seu conteúdo. Na imagem vejo apenas a palavra FOME com grande destaque.
20	S. Sim, eu estava lá, mas não me lembro dos detalhes. Acho que esse painel continha fotos que a gente fez durante a exposição. Fizemos muitas fotos. Tinha fotos do preparo do pato, também, e do percurso da exposição. Mas tinha mais produções, também.
21	L. O trabalho era uma resposta à ditadura?
22.	S. Eu acho que o trabalho era uma representação das nossas fomes, da possibilidade de poder falar delas, poder transgredir, poder subverter conceitos estabelecidos. Acho que falava, também, de uma liberdade de poder respirar, de levar uma cozinha e os afetos que nela transitavam para uma exposição no salão do museu de artes plásticas em meio a conceituadas obras de arte.
23	L. O período ditatorial na década de 1980 é destacado pelos artistas mais engajados politicamente. Neste sentido, o protesto que acontece em resposta ao boicote do Salão foi visto por vocês como um prolongamento de Cozinhar-te? Ele era parte do processo artístico ou são situações separadas?
24	S. Não me lembro.
25	L. Para finalizar, gostaria de enfatizar que, neste ano (2020) Cozinhar-te está completando 40 anos exatos! Como essa obra te afeta depois de tanto tempo?
26	S. Às vezes as experiências ficam guardadas nos recantos da memória. A sua chegada, Lucas, me possibilitou visitar esses lugares e me ver naqueles momentos em que a gente tinha realmente toda a vida pela frente e tinha liberdade para criar, para inventar sem muitas amarras. E me veio o cheiro dela como um pão quentinho saindo do forno, que se tinha esquecido quão saboroso era. O coração acelerando pelas lembranças daquele momento inesquecível, quando nos unia aquela fome simbólica de liberdade, de transgredir, de subverter, e ainda ter a transgressão premiada.

	E me lembrei, também, do êxtase com o parto natural e a chegada ao mundo de Alice, a minha filha com o San, que nasceu cerca de nove meses depois que recebemos o prêmio do Cozinhar-te.
--	--

### **ANEXO A - Texto concedido por San Alice - 2020**

CUIDADO LOUCAS CUIDADO LOUÇAS

a proposta: instalar no salão nacional de artes plásticas uma cozinha cultural gutural antropofágica afetiva nutritiva

uma cozinha contra a fome cultural artística real do brasil

contra as formas de arte passivas, como pinturas e esculturas, expostas nos salões e galerias como troféus de aquisição da burguesia

a arte culinária como a única forma de arte indispensável para o povo

feminismo? não. pós-feminismo.

a cozinha voltando a ser o que sempre foi: o espaço aberto onde a tribo brasileira se re-alimenta antropofagicamente e consolida a sua identidade- saúde-potência para continuar a sua caminhada impávida

feminismo? sim. contra os estupros reais e culturais da ditadura machista `as nossas companheiras no dia-a-dia.

nós nunca vamos deixar vocês sozinhas nas mãos de maridos torturadores

só pode haver homens livres quando houver mulheres livres

só pode haver mulheres livres quando houver homens livres

(poema q era declamada na época por san alice hashimoto nas praças do rio de janeiro, depois de ele se dar muita porrada em si mesmo e se debater no chão)

SO´ A ANTROPOFAGIA NOS UNE SO´ A FOME NOS UNE

south america is my name

no dia do julgamento para premiação do salão, levamos um pato vivo ao museu nacional de belas-artes

o pato ficou amarrado dentro do salão até chegar a (sua) hora

diante da comissão composta por frederico morais, ennio marques ferreira, italo campofiorito, mario schonberg, olívio tavares de aráujo, nós matamos (degolamos) o pato e o cozinhamos a molho pardo.

frederico morais adorou, mas não entendeu: ele achou que a palavra UNE da faixa que colocamos na cozinha: SO´ A FOME NOS UNE, seria uma referência `a união nacional dos estudantes.

evidente que não. era uma referência ao manifesto antropofágico de oswald de andrade

amerika do suco, amerika do soco, amerika do sacco

durante todo o período de exposição do salão, ficamos cozinhando junto com o público que ia ver a exposição coletiva: arroz carreteiro, bobó de camarão, carne seca com abóbora, feijão de corda, mocotó, feijão e arroz

cada participante livre público do salão chegava com a sua contribuição `a cozinhar-te antropofágica. um espaço aberto, uma oficina, uma cozinha popular aberta, como são as verdadeiras cozinhas tribais brasileiras

mas devido `a conceituação aberta da cozinhar-te, pms e espiões da ditadura se infiltravam entre nós e queriam participar, trazendo ingredientes arroz feijão farinha verduras e garrafas de cerveja (!)

passamos dias momentos maravilhosos no nosso resgate antropofágico junto com o povo que vinha ver o Salão e se deparava surpreso com uma obra degustativa e aberta a participação e refeição, mas ao mesmo tempo estávamos o tempo todo sendo vigiados

o período de exposição do salão no rio terminou e as obras premiadas participariam de uma exposição itinerante `as principais capitais do brasil. mas a organização do salão alegou que seria impossível levar uma “cozinha” com os seus “autores”, por problemas técnicos.

a proposta da organização do salão era de substituir a “instalação viva” por um painel fotográfico da “obra”. protestamos, mas acabamos concordando no final e preparamos um grande painel tipo 1,5m x 3,0m para o salão itinerante.

no meio do painel a frase: SO´ A FOME NOS UNE em letras garrafais

algum tempo depois, por um puro acaso, o nosso painel foi descoberto por um amigo nosso em um depósito nos porões do museu nacional de belas-artes.

o que foi levado para a exposição itinerante foi um painel fotográfico insofocável e inofensivo feito pelos próprios organizadores do salão.

depois de manifestar a nossa indignação no museu, resgatamos o painel e levamos para a praça cinelândia, que fica em frente ao museu de belas-artes, onde ficamos exposto expostos durante a tarde

no final da tarde, voltávamos pra casa na glória, a pé, levando o painel na mão, quando fomos atacados por policiais da doi-codi que vieram em um camburão.

quebraram o painel na nossa frente, e o “prenderam”, colocando dentro da “viatura”

um dos policias me deu uma coronhada violenta na cabeça.

no dia seguinte escrevemos uma carta-protesto-denúncia que foi mandado `as principais mídias nacionais e cariocas.

a revista VEJA publicou uma matéria de apoio e denúncia, de autoria de ferreira gullar.

o hebdomanário Pasquim também publicou uma matéria de apoio, denunciando a violência arbitrária da ditadura.

PS:

“Cozinhar-te

Proposta para se montar uma cozinha dentro do Salão Nacional de Artes Plásticas, com todas as suas peças características: pia, mesa, cadeiras, filtro, fogão, geladeira, etc...para cozinhar dentro do Salão durante o seu período de exposição.

A proposta tem o objetivo de colocar a arte culinária como a única forma de arte indispensável para o povo, ao contrário das outras formas de artes plásticas expostas no salão: meros troféus de aquisição da burguesia.

Grupo Cuidado Louças”

Não lembro as palavras exatas do texto da proposta que foi mandada ao Salão. Mas era algo assim. A idéia foi discutida entre os membros do Grupo Cuidado Louças (Pauli, Sandríssima e eu morávamos em Secretário, Município de Petrópolis, onde tínhamos um ateliê de cerâmica de alta temperatura – Márcia Pinheiro (depois Márcia X), e Martinha moravam na Glória, Rio de Janeiro

Um apêndice para o nosso back-ground cultural:

todos nós tínhamos passagem pela Comunidade do Barão, uma casa na Rua Barão de Petrópolis, entre Catumbi e Santa Tereza, para onde tinha sido levado o Embaixador Americano Charles Burke Elbrick no sequestro político de 1969.

Barão era uma comunidade de artistas da vanguarda carioca de 75~77. Entre eles, Sérgio Péo, cineasta que morou na favela da Rocinha para fazer um filme documentário com os traficantes de cocaína), Samaral, poeta-processo, autor e co-autor de muitas revistas independentes da época.

Carlos Eduardo Barreta, poeta e artista gráfico, etc...

Fim do apêndice

“Tiramos” o texto final da proposta e o inscrevemos para o Salão.

Somos chamados para explicar a proposta para a subcomissão de seleção. Comparecemos eu (San Alice Hashimoto), autor original da idéia, e Márcia Pinheiro (depois Márcia X). É visível o entusiasmo de Frederico Moraes. O único problema é como contornar a proibição de usar fogo e gás dentro do recinto do Salão.

Concordamos com a solução de usar fogareiros elétricos.

**Palavras chaves: Movimento Antropofágico, Dadaísmo, Domingos da Criação, Poema Processo, Ditadura Militar, Arte de Guerrilha, William Morris, Movimento Mingei (Movimento de Arte Popular no Japão da década de 1920)**

O Coletivo Cuidado Louças:

Pauli (expôs uma vez um rato morto cheio de vermes numa caixa de vidro transparente) Paulo Roberto Mesqueu – poeta e biólogo

Sandríssima (Sandra Ramos) poeta, e hoje psicóloga

E San Alice Hashimoto (Yoichi Hashimoto) – poeta, ceramista de alta temperatura (estudei cerâmica no Japão entre 73~76),

Nós três morávamos em Secretário, Município de Petrópolis, onde tínhamos um ateliê-comunidade de cerâmica de alta temperatura.

Márcinha (Márcia Pinheiro, depois Márcia X), e Martinha (Martha Braga) artista gráfica, moravam na Glória, Rio de Janeiro – estas eram duas casas-comunidades irmãs, com atividades e piques sincronizados.

**ANEXO B - Foto Martha (1986)**

Bairro Cosme Velho, Rio de Janeiro. Foto familiar na rua da casa do pai de San Alice. Da esquerda para direita Ilma Braga (mãe de Martha e presidente do cineclube Santa Tereza - figura culturalmente politicamente importante na época), Kazue (madrasta de San Alice), Tsutomu (pai de San Alice) com o pequeno João Akira (filho de San Alice) no colo, Martha com o filho André e San Alice



Fonte: Arquivo pessoal de San Alice (as legenda foram fornecida por ele).

**ANEXO C - Tá na rua 1**

San Alice, na ponta direita, de índio, levando um tiro de canhão dos colonizadores.



Fonte: Arquivo pessoal de San Alice (as legenda foram fornecida por ele).

**ANEXO D - Ta na rua 2**

Da esquerda para direita, Amir Haddad, Roberto Black e Ricardo Pavão



Fonte: Arquivo pessoal de San Alice (as legenda foram fornecida por ele).

#### **ANEXO E - Tá na rua 3 (1989)**

Espectáculo aberto do Grupo Tá na Rua no Museu Histórico Nacional no Centro do Rio de Janeiro. Em primeiro plano Ricardo Pavao, a esquerda, Ana Carneiro e San Alice ao fundo, de piloto kamikaze - de sabre samurai nas mãos.



Fonte: Arquivo pessoal de San Alice (as legenda foram fornecida por ele).

#### **ANEXO F - Tá na rua 4 (1989)**

Espectáculo aberto do Grupo Tá na Rua no Museu Histórico Nacional no Centro do Rio de Janeiro. Da esquerda para a direita Amir Haddad, diretor do Grupo (de bandeira do Brasil), Ricardo Pavão (de colonizador português), Marcelo Bragança (de padre jesuíta), Arthur Faria (colonizador português) e San Alice ao chão (de índio morto).



Fonte: Arquivo pessoal de San Alice (as legenda foram fornecida por ele).

### ANEXO G - A happy New year? - Colagem - San Alice



Fonte: Arquivo pessoal de San Alice (as legenda foram fornecida por ele).

**ANEXO H - Revista Alternativa - Especial Okinawa**  
 Matéria sobre San Alice, publicada na Revista Alternativa - Revista brasileira editada no Japão. Foi produzida logo depois que San Alice deixou a TV e se mudou para Okinawa, em outubro de 2006.

especial okinawa



Ilustração: a capota, Rosali, as pitagoras praças que têm o privilégio de observar tudo do alto até o céu

### “O caos de Okinawa”

O brasileiro Yoichi Hashimoto, 52, que tem dupla nacionalidade, encontrou o “caos do Brasil” na ilha paradisíaca japonesa

Naquela molemolência tipicamente carioca, Yoichi Hashimoto, 52, diz que voltou a encontrar o caos do Brasil em Okinawa, apenas adiado desde os 6 anos no Rio de Janeiro, entre ilhas e vilarejos e muitas aventuras típicas, até há cerca de 20 anos morando no arquipélago. Há alguns meses no Rio, ele é o atual diretor de planejamento do Projeto PC, time japonês recém-formado, no qual implementou um projeto de criar uma equipe de brasileiros, para chegar à J. League, a divisão profissional de futebol japonês. Ele considerou em setembro deste ano uma península nas regiões de

Gunma e Gifu para esse fim. Depois de oito anos de trabalho, deixou as funções de diretor de produções de IPTV em Nagasaki (Nagasaki).

Formado em belas-artes pela prestigiosa Universidade Federal do Rio de Janeiro e em literatura japonesa pela Universidade Waseda em Tokyo, tem uma visão muito particular do Japão e não possui reservas à respeito. “Tinha um amigo que disse: ‘Do que mais sinto falta no Japão é do caos do Brasil’. Essa percepção me deixou muito impressionado, e acho que é uma grande verdade”, lembra. “No Japão não tem trânsito, não tem caos... E aqui em Okinawa encontrei essa vastidão de que estão guardando com medo no lugar que eu já sei, pensando circundando o ambiente”, analisa.

“O que eu acho mais legal em Okinawa é a sensação de estar de volta ao Brasil. Foi muito engraçado, por exemplo, quando cheguei ao Japão e comecei a me sentir muito cansado. O dia a dia no arquipélago é muito corrido. No Brasil, não, a gente fala muito mais e não se sente tipo estafado”, argumenta Hashimoto. “É, como sei no Brasil a gente vive no mar, e no Japão só vive para terra firme, o que deixa as coisas muito mais pesadas. É co-

mo se no Brasil existisse um fluxo energético feito pelas pessoas, pela felicidade de viver, pela vibração das coisas acontecendo, e no Japão isso simplesmente não existe. Isso deixa o ato de viver no arquipélago muito mais difícil”, conclui.

Para Hashimoto, os okinawenses são pessoas muito especiais. “Em Okinawa, eu não me sinto cansado, como em Nagoya (Aichi). Aqui no Rio as pessoas estão muito vivas e são mais sossegadas. Quando vou a um restaurante, percebo que as pessoas me atendem de verdade, falam comigo de verdade e sorriem de verdade. No resto do Japão, é tudo meio robotizado. As pessoas me atendem porque têm de me atender daquela maneira. Elas fazem tal qual manda o manual de atendimento ao cliente. Faltam espontaneidade”, afirma.

#### Muitas histórias

Antes de retornar pela primeira vez ao Japão, em 1973, Hashimoto teve uma passagem rápida pelos Estados Unidos, de onde partiu de Nova York para uma viagem pelo interior do país, num périplo hippie pela legendary Route 66, atravessando o território americano de costa a costa de carona. Aos 18 anos estava em Tokyo para estudar literatura japonesa na Universidade de Waseda, onde aproveitou sua iniciação com produção Super 8, muito em voga na época. Voltou posteriormente para sua terra natal, em Nagasaki (Nagasaki), para estudar orfeonria.

Depois de quatro anos no arquipélago, o brasileiro retornou para o Rio de Janeiro para cursar a Faculdade de Belas-Artes e entrou para a militância política contra a ditadura militar no Brasil, com o movimento estudantil. Como principal instrumento de protesto, produziu cartazes-metragem, apresentando-os no circuito de cineclubes da capital carioca. Em 1978, organizou uma mostra de cinema, convidando cineastas japoneses. Em 1981, ganhou prêmio no tradicional Sessão de Belas-Artes do Rio de Janeiro, com o trabalho *Cosmópolis*, que era um protesto contra a manifestação artística burguesa. Nessa época, ele fabricou um milênio como à linha feita de argila, com técnicas tradicionais japonesas, em Petrópolis, e só brevemente como premiado até seu segundo retorno ao Japão, em 1992. 2

“Voltei ao Japão totalmente quebrado”, e foi trabalhar numa fábrica de autopeças em Gifu, onde ficou por cerca de um ano. Depois de trabalhar por um breve período como tradutor e intérprete free-lance para um jornal local, foi convidado para fazer parte do staff do periódico brasileiro, com sede em Tokyo, ganhando o cargo de editor depois que seu chefe saiu sem dar explicações. Trabalhou na empresa durante três anos, e foi posteriormente trabalhar como intérprete para o time Ryusei, que contava com o craque Cárcera e outros, no time de J. League, em 1998. Nesse mesmo tempo, chegou a fazer uma grande amizade com Zico, sendo chamado eventualmente para ser seu intérprete.

Foi para a IPTV, em 1999, onde elaborou o primeiro programa de variedades brasileiro no Japão de variedades, chamado IPC no Ar. O canal pago tinha antes apenas o noticiário. Também inaugurou a telejornal *Waseda* na realidade dos brasileiros no Japão. Foi para o Brasil em 2002, para assumir o núcleo de produções de São Paulo, onde produziu a primeira novela, com 10 capítulos. Retornou ao Japão em 2004, para trabalhar no recém-inaugurado núcleo de Nagoya, deixando a atividade dois anos depois para ir para o time de futebol de Okinawa.



A foto: Rosali, Rosali, 16 e Hashimoto praça, praça e Rosali

Ele é protagonista também, com uma comissão técnica de futebol made in Brazil do Realizos, de uma lateral investida de brasileiros em Okinawa nos últimos meses. Ao todo são cinco pessoas, com técnico, treinador de goleiros, treinador físico e um goleiro que veio recentemente de Hamamatsu (Shizuoka), selecionado pela península de setembro. Além do fim de cultura, deixando chegar mais 15 jogadores restantes da seleção de Gunma e Gifu. Eles somam-se a dois jogadores que já estavam no Realizos há cerca de dois anos. Junto tudo isso, estão chegando, dá um total de 24 brasileiros, em menos de um ano. A ilha, que se caracterizava pela margens comércios vendidos amarelos, nunca viu tantos brasileiros vindos em tão pouco tempo.



Os senos okinawenses: a tradição Realizos está chegando à península de Okinawa

www.alternativa.br | 17 de outubro de 2006 | **alternativa** 17

Fonte: Arquivo pessoal de San Alice (as legenda foram fornecida por ele).

**ANEXO i - Matéria na Revista Vitrine (2018)**

Revista Vitrine é uma revista voltada a brasileiros no Japão, em que San Alice escreve mensalmente sobre atualidades.

**SUPER**  
**vitrine**



**CAFETERIA**

**RESTAURANTE LILI**

O Restaurante Lili acabou de nascer há dois meses e já é um sucesso entre a população japonesa e brasileira de Okinawa. A sua especialidade são os pratos típicos do dia-a-dia do brasileiro, como o Mocotó, Moqueca de Peixe Capixaba, Carne Assada de Boi ou Porco, Churrasquinho, Frango à Passarinha, Pastel, Coxinha, Kibe e Bolinho de Bacalhau. Para os que querem passar uma noite agradável com amigos, a pedida é a caipirinha ou bebida de côco. Tem também uma seleção de cachaaças e vinhos brasileiros. Para quem vai a Okinawa matar saudades das praias e da descontração brasileira, a pedida é fechar a noite no Restaurante Lili. **Horário de funcionamento:** Almoço: 11:30~14:30 de quarta a domingo. À noite: 17:30~24:00 de terça a domingo. **Localização:** Okinawa-ken, Urasoe-shi, Iso 2-24-5, Takemitsu Bldg 1F, ☎ 098-876-5670, ✉ lili@keromokoto.com, 📍 lilibrazilianrestaurant, Website: <https://braziliandiningcafelili.jimdo.com>





**TE BRASILICA**

Brasileira Grill é especializada em comida brasileira. Considerada

**DOCES E BENTÔ**

**SABOR & CIA**

Sabor & Cia, criada pelas profissionais Anelise e Leticia oferecem aos seus clientes diversos tipos de bentos, que são entregues nas regiões de Iwakura, Ichinomiya, Konan, Kiyosu, Kitanagoya e Komaki. Trabalham também com doces como: Canudos de doce de leite, bolos de pote, docinhos típicos brasileiros, além de uma variedade de nãos, rechentos.



Fonte: Arquivo pessoal de San Alice (as legenda foram fornecida por ele).

### ANEXO J - Matéria no Jornal Japonês Ryukyu Shipo

A material fala sobre o Restaurante Brasileiro LiLi (2018). LiLi é o nome (apelido) da companheira atual de San Alice. A especialidade da casa é o Mocotó e ao fundo de San Alice, uma pintura da cidade do Rio de Janeiro na parede, produzida pelo seu filho mais novo Yuji Hashimoto.

しましま+トピックス

那覇・浦添

ブラジル家庭料理LiLi

浦添市伊祖



浦添市伊祖にあるブラジル家庭料理店「LiLi」のメニュー。写真：伊祖市報

浦添市伊祖にあるブラジル家庭料理店「LiLi」は、ブラジルの家庭料理をテーマに、日本食とブラジル食の融合を追求している。メニューには、カレー、ピザ、パスタなどがあり、子供も楽しめる。また、店内にはブラジルの音楽や文化に関する展示も用意されている。

トロトロ牛足のとびち



浦添市伊祖にあるブラジル家庭料理店「LiLi」の店内。写真：伊祖市報

「トロトロ牛足のとびち」は、ブラジルの伝統的な料理で、牛足と鶏肉を煮込んだり揚げたりして食べる。LiLiでは、この料理をアレンジし、日本人の口に合うように調理している。また、店内にはブラジルの音楽や文化に関する展示も用意されている。



【住所】浦添市伊祖1-1-1  
【営業時間】11:00～20:00  
【予約】098-989-1111

不安と期待 成長誓う

座間味6人



座間味小学校の児童6人が、地域の行事に参加し、成長を誓った。彼らは、練習を重ね、自信を持ってステージに立ち、観客の拍手に応じた。この経験を通じて、チームワークや努力の大切さを学んだと話す。

北大東6人



北大東市にある施設で撮影された写真。写真：伊祖市報



北大東市にある施設で撮影された写真。写真：伊祖市報

北大東市にある施設で撮影された写真。写真：伊祖市報