

MAGALHÃES, Mona (Mônica Ferreira Magalhães). **Guernica *Bodypainting*: entre performance, artes integradas e intervenção urbana**. Rio de Janeiro: Unirio. Professora Associado I – Unirio. Artista.

RESUMO

Guernica Bodypainting (2017) foi uma intervenção artística oriunda do projeto de pesquisa institucional O Corpo e a Cidade: pesquisa sobre *bodypainting*, em parceria com o Projeto de Extensão Núcleo de Criação, desenvolvidos na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio, Brasil. O ponto inicial desta pesquisa é a relação do corpo cidadão com a cidade, expressada por meio da *bodypainting*, uma arte em ascensão, paradoxalmente a mais antiga e, ao mesmo tempo, contemporânea forma de arte. Assim, foi proposto um remanejamento semiótico, no qual as figuras que compõem o famoso quadro de Pablo Picasso se relacionaram à Praça Marechal Floriano, mais conhecida como Cinelândia, no centro da cidade do Rio de Janeiro, tradicionalmente ocupada por manifestações populares, culturais e por comícios políticos. Os elementos que compõem o quadro *Guernica*: o touro, o cavalo, o pássaro, a portadora da lamparina, a mão do guerreiro segurando a espada quebrada e uma flor, a mãe com o filho morto nos braços, o homem caído, a mulher do incêndio, a mulher perdida e a luminária/sol foram pintados sobre dezoito corpos masculinos e femininos e posicionados na escadaria da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, representando o momento político, social e econômico que vive o Brasil, especialmente a cidade e o estado do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: *Bodypainting*. Performance. Intervenção Urbana. Corpos. Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Guernica Bodypainting (2017) was an artistic intervention stemmed from the institutional research project – O Corpo e a Cidade: pesquisa sobre *bodypainting* (The body and the City: a *bodypainting* research) - in partnership with the Núcleo de Criação, an extension project developed at the Theater School of the Federal State University of Rio de Janeiro - Unirio, Brazil. The starting point of this research is the relationship between the citizens' bodies and the city, expressed through *bodypainting*, a rising art form which is the oldest and, paradoxically, one of the most contemporary art forms. Thus, a semiotic relocation was proposed in which the elements that make up the famous painting by Pablo Picasso established a relationship with Marechal Floriano square, better known as Cinelandia, located downtown Rio de Janeiro, traditionally occupied by popular demonstrations, as well as cultural and political meetings. Such elements are: the bull, the horse, the bird, the woman holding the lamp, the hand of a warrior holding a broken sword and a flower, the mother with the dead child in her arms, the fallen man, the woman in the fire, the lost woman and the sun-like lamp, all of which were represented in painting on eighteen bodies of men and women positioned on the stairs of Rio de Janeiro's City Hall, a building that, despite being in Rio de Janeiro could represents Brazil's political, social and economic moment today.

Keywords: Bodypainting. Performance art. Urban Intervention. Bodies. Rio de Janeiro.

Guernica Bodypainting foi a terceira ação cultural oriunda da pesquisa institucional *O Corpo e a Cidade: pesquisa sobre bodypainting*, em parceria com o projeto de extensão Núcleo de Criação. Cada uma das ações seguiu o próprio percurso; todas, porém, tinham em comum a necessidade da pesquisa de campo no espaço escolhido para que os corpos-suportes pudessem se relacionar por meio da pintura corporal.

Entende-se que em uma pesquisa de campo “estuda-se um único grupo ou comunidade em termos de sua estrutura social, ou seja, ressaltando a interação de seus componentes” (GIL, 2008). Nesta pesquisa observamos os transeuntes da Cinelândia, nome pelo qual é popularmente conhecida a Praça Marechal Floriano, no Rio de Janeiro, com o objetivo de observar o espaço praticado por eles, que, a partir do pensamento Michel de Certeau (1998), pode-se dizer que transformam-no em lugares. Nesse percurso, encontramos lugares que exigiram um aprofundamento histórico, espacial e mesmo de observação. Houve a necessidade de medir o comprimento, largura e altura de degraus para que os corpos-suportes pudessem se relacionar com mais propriedade à escadaria do Palácio Pedro Ernesto, onde funciona a Câmara Municipal da Cidade do Rio de Janeiro.

A partir das observações da Cinelândia e da retrospectiva histórica dos fatos que ocorreram ali, encontramos o conteúdo para a intervenção desejada. Realizamos um remanejamento semiótico para expressar a angústia provocada pela situação social, política e ética vivida em cada época. Tenta-se ainda compreender o que de fato estamos fazendo ou onde nos inserimos, se intervenção, se interferência, se *performance*, se artes integradas. De fato, observamos, aprendemos sobre os espaços e sobre seus usos e hábitos, camuflamos corpos por meio de pinturas, fotografamos processos, interferimos nos espaços para que os sujeitos transeuntes freiem seus passos, girem seus corpos para rever esses espaços e ressignificá-los ao serem fissurados por algo que os toque.

1 - O corpo – suporte sensível e espaço expressivo

O corpo e a cidade: pesquisa sobre *bodypainting* surgiu pela necessidade de pensar, de compreender, de analisar e de treinar pinturas corporais. Refletir o corpo humano como suporte sensível da arte que oferece sua superfície já repleta de sentidos para que seja distorcido, retorcido, recuado, revirado em prol das fraturas do senso cotidiano provocado pelos enunciados pintados sobre ele. O semioticista francês Jacques Fontanille (2004, p.12) esclarece que o corpo é que irradia as relações sociais, que consolida o sensível e as formas de relações com o mundo que o cerca. O corpo fenomenológico é, por conseguinte, visível e reflexivo, com formas físicas constituintes de um indivíduo, fruto das interrogações que Merleau-Ponty (1989) fez à Ciência e à Filosofia. Um corpo concreto e sensível, exposto a forças e tensões, internas e externas. Um corpo que é um “sincretismo de sujeito e objeto”. Parafraseando o músico e semioticista brasileiro Luiz Tatit (1996), tudo ocorre como se houvesse a supressão do núcleo sintático que distingue os actantes sujeito e objeto por meio de uma superposição (que, por vezes, dá origem a uma certa confusão) dessas funções, ou, como explica: de

tal maneira que poderíamos falar de “sincretismo actancial”. O sociólogo Henri-Pierre Jeudy (2002) explica que “o corpo, como objeto entre outros, é também sujeito, com o ato de ver implicando que a corporeidade das coisas se impõe a ele no momento mesmo em que – como objeto – ele crê decidir por uma boa parte do que está vendo” (2002, p.150). A manifestação figurativa mais freqüente desse estado indiferenciado – ou mesmo invertido – das funções é a do sujeito tornando-se objeto das emoções produzidas pelo objeto estético (TATIT, 1996, p. 201).

Ao corpo suporte sensível, fenomenológico, actancialmente sincrético, agregam-se as funções de espaço e de lugar. Recorro assim às categorias do plano de expressão para análise de textos visuais (TEIXEIRA, 2008) e às propriedades de base do invólucro corporal desenvolvidas por Fontanille (2016 e 2004), chegando assim ao corpo como espaço topológico, conexo e compacto. Como espaço, evoco o pensamento de Michel Certeau (2008), que entende o espaço como a prática do lugar. Assim, o corpo é o lugar de onde o sujeito senciente (MERLEAU-PONTY, 1989) sente o mundo. E, ao perceber a potencialidade do corpo, espaço topológico contínuo e maciço, em ressaltar e revelar as relações sociais e urbanas tendo a sua presença visível ou recuada numa enunciação, é que o colocamos como sujeito e como objeto artístico na intervenção proposta.

Se o modo do sujeito se inserir no mundo é por meio da linguagem, da comunicação e das caminhadas que faz pela cidade, de acordo com as teorias de Certeau (1998), pergunto o que faz o sujeito se mover para outros espaços ou para recuperar o que se perde com o hábito do cotidiano. O caminhar sem perceber e sem comunicar por causa da cegueira e da pressa da rotina e do habitual ou pelo excesso visual. É preciso arrancar a venda; às vezes, é preciso mudar o rumo, como reflete a semioticista Lucia Teixeira (2004): “girar o corpo e ver o que não tinha visto antes”. De fato, perdemos muito em não mudar a direção dos passos. Mas o que nos move para mudar a direção da caminhada e encontrar ou reencontrar outros espaços e transformá-los em novos lugares, dar novos sentidos a eles?

De acordo com o pensamento de Certeau (1998, p.202) os passos dos pedestres transformam a rua “geometricamente definida pelo urbanismo”, mas também ao caminhar inscrevem e implantam camadas simbólicas que se sobrepõem e criam uma extensa rede de significados que, ao serem comunicados, podem alterar o espaço comum (1998, p. 176).

Se o corpo é o lugar de onde vemos o mundo, é pelo olhar que expandimos o espaço. Retomo as reflexões de Teixeira (2004) a propósito da leitura de *Images à la sauvette*, de Cartier-Bresson (1952), de que o “espaço começa a partir do nosso olho e se expande ao infinito, depois de nos tocar com mais ou menos intensidade, para se fechar em nossas lembranças e aí se modificar”.

Nada melhor que o próprio corpo, do cidadão, do suporte sensível, que tornar-se sujeito e objeto artístico para outros caminhantes frearem o passo, girarem o corpo e observarem. A pele, invólucro do corpo humano, é a fronteira entre o corpo e a cidade, que separa e coloca em comunicação o sujeito e o mundo. A *bodypainting* faz da pele uma superfície de inscrições temporária, capaz de transformar as propriedades corporais, deformando-as, invertendo-as e até mesmo recuando-as, para provocar vertigens ao produzirem efeitos de sentidos estéticos inusitados. A sensação ou ilusão de

ótica de um corpo ausente nas pinturas artísticas libera o sujeito dos sentidos sociais culturalmente arraigados sobre a pele, deixando-o livre para provocar outros sentidos. Utilizo aqui o pensamento dos professores Hissa e Nogueira, segundo os quais “o corpo sente, pensa e diz a cidade e, ao dizê-la, transforma-se nela”. Assim, digo que é por meio da pintura corporal contemporânea que o corpo sente, pensa e mostra a cidade, mesclando-se e/ou opondo-se a ela, transformando-se visualmente nela. Continuo com Hissa, Nogueira e Santos, para quem o corpo, sem dúvida, é “uma certeza materialmente sensível, diante de um universo difícil de compreender” (SANTOS, M. 2008, p. 314).

Cabe observar que a *bodypainting* é considerada uma arte em ascensão e, paradoxalmente, a mais antiga e, ao mesmo tempo, contemporânea forma de arte. Ela é dotada de plano de expressão visual, em que categorias cromáticas, eidéticas, topológicas e matéricas se mesclam para, sobre o suporte corporal, criar códigos socialmente interpretáveis pelo hábito ou produzir sentidos inesperados. A *bodypainting* corresponderá a conteúdos que oscilarão, em correspondência com o plano da expressão, entre a habitualidade e a surpresa. As “finas membranas” (Pavis, 2003) que se ajustam sobre a pele, móveis e efemeramente coloridas, podem provocar nos observadores atração ou repulsa, sensualidade ou susto, choque ou cumplicidade.

Como objeto estético e semiótico, a *bodypainting*, na sua práxis enunciativa, conforme explica Fontanille (2007), coloca em competição duas grandezas e dois modos de existência, nos quais uma forma ascende e a outra descende, regulando, assim, o devir do objeto semiótico. Os percursos da práxis enunciativa de uma pintura sobre o corpo podem provocar revoluções, distorções, remanejamentos ou flutuações semióticas que levam o observador a perder de vista o suporte sensível sobre a pintura, visualizá-los ao mesmo tempo ou, ainda, rever o que foi visto em outra obra artística.

E a atração, o susto, o choque que fazem com que o transeunte freie o passo, gire o corpo, perceba ou reveja espaços e se ausente de si para “assistir de dentro à fissura do ser” (TEIXEIRA, 2004). Ao ser tocado pela obra, fissura-se; ao “ser fissurado, pensa e, na reflexão, reencontra a unidade, refaz a experiência, atribuindo-lhe sentido” e capacidade de se apropriar e recriar novos lugares no espaço urbano da cidade.

2 –Praça Marechal Floriano Peixoto e o Palácio Pedro Ernesto ou Cinelândia e Câmara Municipal do Rio de Janeiro

A construção do centro da cidade do Rio de Janeiro, então capital da república do Brasil, começou em 1904, sob a direção do prefeito Pereira Passos, que desejava uma cidade conforme as tendências em matéria de higiene e urbanismo daquela época. Para isso, houve a demolição de várias casas coloniais e a reforma da antiga Avenida Central, atualmente Avenida Rio Branco, que atravessa o centro da cidade. A praça retangular, delimitada pela referida avenida e pelas ruas Araújo Porto Alegre, Treze de Maio e Evaristo da Veiga, recebeu o nome de Marechal Floriano em homenagem ao segundo presidente do Brasil.

Uma praça moderna que, durante as primeiras décadas do século 20, foi sendo cercada por monumentais edifícios públicos, como o Theatro

Municipal, a Biblioteca Nacional e a sede do Legislativo da cidade, o futuro Palácio Pedro Ernesto. Nas proximidades, havia o Senado Nacional (Palácio Monroe, demolido nos anos setenta) e a Escola de Belas Artes, atualmente o Museu Nacional de Belas Artes. Verifica-se, portanto, que, conforme as teorias de Certeau, o espaço da praça Marechal Floriano foi se transformando no lugar da vida política e cultural do Brasil. Tanto assim que, desde a década de 20, passou a ser conhecida como “Cinelândia”, a partir do momento em que, no lugar do antigo Convento da Ajuda, foi erguida uma série de edifícios altos que abrigavam as melhores salas de cinema da cidade, atraindo diversas pessoas para encontros e diversão. A Cinelândia se transformou, assim, em um lugar de referência da diversão popular, de acordo com o desejo do empresário Francisco Serrador, espanhol radicado no Brasil e proprietário de cassinos, cinemas, teatros e hotéis, e que via essa praça como um similar brasileiro da Times Square nova-iorquina.

Porém, a partir de 1960, quando a capital do Brasil foi transferida para Brasília, a Cinelândia, como lugar de encontros culturais, de protestos e de comícios políticos, sofreu com o abandono e a má conservação. No final da década de 70, o projeto paisagístico original da praça foi completamente alterado para a construção da estação Cinelândia do metrô e instalação das respectivas saídas de ar. A descaracterização do espaço agravou-se com a demolição mal explicada do Palácio Monroe, antiga sede do Senado Federal. Apesar de tudo, a praça voltou a se firmar como lugar de grandes manifestações.

A Cinelândia abrigou memoráveis atos políticos e manifestações artísticas e populares, como os ocorridos em 1930¹, 1964², 1968³, 1984⁴, 2013⁵, 2017⁶ e, mais recentemente em 2018, a manifestação contra os assassinatos da vereadora Marielle Franco e do motorista Anderson Pedro Gomes, cujos velórios aconteceram no Palácio Pedro Ernesto.

O projeto da sede do Conselho Municipal do então Distrito Federal, época em que o Rio de Janeiro era a capital do Brasil, foi realizado pelo arquiteto Heitor de Mello, em 1911, mesmo ano da demolição do Convento da Ajuda, em cuja área frontal estabeleceu-se a praça Marechal Floriano. Porém a construção do Palácio teve início apenas em 1919 e a conclusão foi em 1923,

¹As tropas revolucionárias, chefiadas por Getúlio Vargas, amarraram seus cavalos no obelisco então ali existente, aos protestos históricos do povo carioca.

²Golpe de Estado seguido da instauração do regime militar. Labibe Elias Abduch e Ari de Oliveira Mendes caminhavam pela Cinelândia e foram atingidos por disparos oriundos de uma confusão que se formou em frente à sede do Clube Militar.

³28 de março – o restaurante Calabouço é invadido pela polícia e um tiro atinge e mata o estudante Edson Luís de Lima Souto, de 17 anos.

1968 – 26 de junho – Passeata dos Cem Mil, em protesto contra o regime militar e pela morte de Edson Luís.

⁴Mais precisamente entre 16 e 21 de fevereiro, movimento Diretas Já.

⁵De junho a outubro - Manifestações deflagradas, mais especificamente, pelo problema do aumento da tarifa do transporte público.

⁶28 de abril - manifestação dos professores da rede pública e servidores que protestavam contra os governos de Luiz Fernando Pezão e de Michel Temer, contra as reformas da Previdência e trabalhista. Os manifestantes se concentraram na Praça da Candelária e seguiram caminhando pela Avenida Rio Branco. No percurso aconteceram confrontos com a polícia. Ao chegarem à Cinelândia, o confronto se acirrou, houve uso de bombas e balas de borracha. E também a Manifestação artística no dia 31 de outubro - protesto contra o atraso dos salários dos funcionários do Theatro Municipal.



durante a gestão de Carlos Sampaio, governador do Distrito Federal, sob a responsabilidade de Archimedes Memória e Francisco Couchet, face ao falecimento de Heitor Mello. Em 1971 o Palácio recebeu o nome Pedro Ernesto, em homenagem ao médico que foi o primeiro prefeito eleito do Rio de Janeiro.

Figura 1: Camara Municipal do Rio de Janeiro. Fonte : <https://www.almacarioca.com.br/cinel.htm> Fotografia de José Conde da Rocha.

De arquitetura eclética, o edifício mescla elementos do estilo neoclássico, e sua construção foi considerada uma obra cara e extravagante. O edifício é tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac) e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e abriga uma considerável coleção de obras de arte, em destaque as enumeradas pelas jornalistas Sandra Machado (2016) e Ezna Dias Pinheiro (2010): as estátuas de São Jorge e de São Sebastião, esculpidas em mármore por Tito Enrico Bernucci; os painéis de Carlos Oswald, o painel em alto-relevo de Corrêa Lima; o mural de Rodolfo Amoedo; o quadro de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo; o vitral circular dos irmãos Chambelland; o tríptico de Eliseu Visconti, o quadro *O Suplício de Tiradentes*, de Francisco Aurélio de Figueiredo; as pinturas de Décio Villares e de Eduardo de Sá e as estátuas de Estácio de Sá e de Rui Barbosa, realizadas por Honório Peçanha.

Mesmo com toda essa riqueza cultural representada pelo Palácio e pelas obras nele abrigadas, não se pode fugir e muito menos esquecer da principal função da Câmara Legislativa de uma cidade, onde as leis municipais são formuladas, aprovadas ou vetadas, além da fiscalização das receitas e despesas do município.

3 - Intervenção ou interferência urbana?

Situado no cruzamento da performance, das artes plásticas, da instalação, do ativismo, do *meeting* político, essa nova intervenção é ao mesmo tempo política e artística. Todas as posturas são encaráveis, conforme os casos, mas observa-se certa contenção na formulação de conclusões políticas: não há nenhum ponto de vista exterior dominante, sugerindo soluções, e mesmo propondo uma análise e uma ação ulterior. Em lugar disso, os transeuntes-espectadores assistem a ações urbanas espetaculares, não ligadas a um texto, a uma fábula, a personagens, como no tradicional *flash mob*. Trata-se antes de apreender a cidade na sua realidade global e globalizada, sugerindo suas contradições, mas sempre de maneira quase imperceptível, quase implícita e subversiva: nenhuma intervenção de tipo militar, policial ou cirúrgico. PAVIS, 2017, p. 178.

Faço aqui uma digressão para abordar a questão dos termos intervenção ou interferência urbana. Tomo a definição de intervenção urbana como movimento artístico relacionado às intervenções visuais realizadas em espaços públicos. Vale ressaltar que, de modo geral, os artistas procuram se reconectar afetivamente com os espaços da cidade. São práticas variadas, que vão desde sinalização urbana, publicidade popular, movimentos de massa ou das tarefas cotidianas. O artista plástico Wagner Barja (2006) considera a intervenção uma linguagem que “precipita-se num espaço ampliado de reflexão para o pensamento contemporâneo”. É um instrumento crítico e investigativo, que constrói valores e identidades, por promover o acesso direto da arte com o público. O artista Ronald Duarte, numa entrevista a Kenny Neob (2010), destaca a diferença entre intervenção e interferência. Para ele “intervenção é uma maneira de inventar intervindo, reinventando alguma coisa na cidade; reinventar o urbano, dialogar com o espaço”. E “interferência tem a intenção de transgredir, de cortar, de fracionar, de ser a transversalidade da cidade, não tem nada com a invenção do espaço”. Duarte faz um diálogo com a cidade agonizante e torna o grito visível para os habitantes que não conseguem ver por conta da proximidade e do cotidiano, deixando o mundo invisível e, por conseguinte, sem sentido. E como me referi anteriormente, de acordo com o fotógrafo Cartier-Bresson, é pela visão que se expande o espaço e a possibilidade de modificá-lo.

Portanto, a partir dessas reflexões, penso que o que foi realizado na escadaria da Câmara Municipal do Rio de Janeiro em 3 de dezembro de 2017 foi uma interferência urbana, na qual, por meio do remanejamento semiótico da *Guernica* sobre os corpos recuados pela pintura, dissemos o que Picasso havia dito em 1937 sobre o massacre ocorrido na cidade de Guernica.

4 – Guernica e seu remanejamento semiótico

Guernica, pintura a óleo com as dimensões de 350cm x 776 cm, foi feita com o uso das cores preta e branca e toques de bege e azul. Foi pintada por Pablo Picasso como um grito contra a violência política, a barbárie e o fascismo que destruiu a pequena cidade basca, ao norte da Espanha, em 26 de abril de 1937, durante a guerra civil espanhola. Para o historiador de arte Gijss Van Hensbergen (2005), *Guernica* é “símbolo do antimilitarismo mundial e da luta pela liberdade do homem”.

De acordo com Alain Serres (2016), Picasso, que nessa época morava em Paris, soube do bombardeio em primeiro de maio, por meio dos jornais parisienses. No mesmo dia o pintor espanhol começou a planejar a obra que expressaria todo o horror ocorrido na cidade espanhola. Foi um intenso processo até 4 de junho, dia da primeira exibição pública da pintura, no pavilhão da república espanhola, para a exposição internacional de 1937, em Paris. Em 1939 ela foi exposta no museu de arte moderna de Nova York - MoMA, onde ficou durante 42 anos .

Picasso havia exigido que ela só fosse exposta na Espanha quando o país “tivesse se tornado novamente uma nação livre e democrática” (SERRES, 2016). Desse modo, *Guernica* foi exposta na Espanha em 1981, no museu do Prado, seguindo depois para o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Não cabe aqui relatar a história da guerra civil espanhola ou mesmo detalhar o processo de criação de Picasso para essa obra. O que se faz necessário é saber que o horror da destruição de uma cidade, em um ataque cujo alvo foi uma população desarmada, vitimando milhares de pessoas e ferindo outras tantas, foi contexto expressado por meio de entrecruzamentos abruptos de linhas, no meio das quais figuram o touro, o cavalo, o pássaro, a portadora da lamparina, a mão do guerreiro segurando a espada quebrada e uma flor, a mãe com o filho morto nos braços, o homem caído, a mulher do incêndio, a mulher perdida e a luminária/sol. Todas essas figuras são retorcidas em formatos geométricos e em superposição de partes num mesmo plano, características do cubismo.

A intenção de Picasso era conceber uma imagem tão forte quanto o crime abjeto; e que ela se mantivesse viva na memória das pessoas. Cada figura tem significados profundos para o pintor e para cada observador que se fissa ao ser tocado por ela, e atribui-lhe novos sentidos. E foi exatamente por esse mesmo sentimento do pintor espanhol que surgiu *Guernica Bodypainting*. O sentimento de instabilidade e insegurança vividos pelo povo brasileiro, sentimento esse provocado pelas crises econômica, política e social. De fato, a maior crise brasileira é ética e moral, como revelada pela corrupção generalizada na qual as malas de dinheiro extraviado contrastam com o estado precário de hospitais e escolas públicas que se deterioram cada vez mais pela falta de verbas para conservação, alimentação, compra de remédios e pagamento de funcionários. Pelas ruas veem-se cada vez mais a miséria e a insegurança. Desempregados caminham sem esperança pelas ruas, entre lojas fechadas pelos aumentos absurdos dos preços dos aluguéis e a falta de compradores. Pode-se ver em qualquer parte da cidade do Rio de Janeiro, e também na Cinelândia e em seu entorno, o crescente aumento da população que passa a fazer das ruas lugar de morada.

Assim, a péssima situação ética, moral, política, social e econômica bombardeia a população brasileira, em especial do estado do Rio de Janeiro, somada à agressividade e ao tumulto que assolaram a manifestação do dia 28 de abril de 2017, conforme revela a crítica publicada pela Ordem dos Advogados do Brasil (OAB-RJ) a respeito da violenta ação da Polícia Militar contra os manifestantes:

Nada justifica a investida, com bombas e cassetetes, contra uma multidão que protestava de modo pacífico. Se houve excessos por parte de alguns ativistas, a polícia deveria tratar de

contê-los na forma da lei. Mas o ataque com métodos de tocaia e a posterior perseguição por vários bairros a pessoas que tão-só exerciam seu direito à manifestação representa grave atentado à Constituição e ao Estado democrático de Direito. O Brasil passou mais de duas décadas sob o jugo do autoritarismo. Não podemos admitir qualquer ensaio de retorno àqueles tempos sombrios (SANTA CRUZ, Felipe, 2017).

A Cinelândia transformada em verdadeira praça de guerra, com bombas de gás lacrimogênio, balas de borracha e incêndios nos remeteu ao cenário e sentimentos expressos por Picasso, em *Guernica*. Imbuídos do sentimento de desespero e impotência que estrangula a alma e, provocados por toda a massa de acontecimentos e escândalos, nasce o desejo, acrescido pela própria história, função e importância daquela praça no centro do Rio de Janeiro, de gritar pictoricamente nossas angústias e manifestá-las *in loco*.

À essa época, já haviam ocorrido as primeiras reuniões para pensar a próxima interferência a ser realizada para o projeto de pesquisa *O corpo e a cidade: pesquisa sobre bodypainting*. O grupo era constituído pelo bolsista de Incentivo Acadêmico Gabriel José; pela bolsista de extensão Julia Bravo; pelos bolsistas de iniciação científica (PIBIC CNPQ) Tainá Lasmar e Lucas de Oliveira; e pela bolsista do projeto de ensino Lívia Bravo, coordenados por esta autora. A maioria deles havia participado das interferências anteriores⁷, *Motivos Marinhos: envelopes corporais no Capanema* e *Por ti Mariana: Portinari sobre Pele*.

A princípio, não tínhamos o local preciso para realizar a interferência, apenas a certeza de que deveria ser na Cinelândia. Pensávamos algo que pudesse ser feito nos dois muros do respiradouro da estação do metrô Cinelândia, cuja construção foi responsável pela alteração do projeto paisagístico da praça nos anos 70. Haviam apagado desse muro o grafite em homenagem ao compositor e cantor Gilberto Gil; desse modo, poderíamos, por meio de uma *bodypainting*/interferência, alertar sobre a repressão do poder público em relação a essa arte, principalmente na cidade de São Paulo, cujo prefeito havia mandado apagar alguns grafites e sancionado uma lei proibindo os que não estivessem autorizados. Contudo, o mais importante para uma interferência é o alerta que se faz para o que a cidade mais necessita. Os grafites eram importantes; temíamos que a retirada do grafite do muro da estação de metrô no Rio de Janeiro pudesse desencadear novos episódios como os que ocorreram em São Paulo. Por outro lado, era evidente não ser possível fugir à própria história da Cinelândia; quem por ali caminha faz dela um lugar de reivindicações, de política, de arte e de morada.

Seria o coração do centro da cidade, o lugar mais apropriado para se mostrar toda a agonia vivida durante a manifestação do dia 28 de abril. A emergência da pintura de Picasso ajustada ao ofuscamento dos corpos-suportes ressaltaria a violência política daquele momento vivenciado na praça. Passados 80 anos, verificamos que o grito de Picasso deveria ser ecoado com mais frequência. *Guernica bodypainting* começa a ser planejada em maio, num processo do qual se destacam cinco etapas: desenvolvimento da ideia; as

⁷Essas interferências aconteceram no Palácio Capanema, em 2016, durante o OcupaMinc, movimento da classe artística contra o fim do Ministério da Cultura pelo governo do Presidente Michel Temer.

pesquisas pictórica e histórica; a busca dos corpos; a preparação corporal para a composição das formas que expressassem as figuras do referido quadro; e a interferência propriamente dita.

4.1 - Desenvolvimento da ideia

Nessa etapa fizemos o cronograma de visitas à Cinelândia. Era necessário medir os muros do metrô. Até então pretendíamos realizar a intervenção ali, pois a cor única proporcionaria o fundo ideal. Foi necessário, porém, mudar os planos, pois o grafite com a imagem de Gilberto Gil tinha sido feito. Procuramos novos espaços, até chegar ao que era tão evidente, mas não tínhamos ainda enxergado... Um provável espaço que se perdeu nos fez girar o corpo e perceber as escadarias da Câmara Municipal. Um espaço construído para ser o lugar onde as leis são pensadas e analisadas, as receitas municipais fiscalizadas, que abriga diversas obras de arte, representaria para nós todo e qualquer poder público.

Programamos também visitar possíveis espaços de apoio no entorno da praça. Como o processo de realização da *bodypainting* é longo, percebemos que a pintura não poderia ser realizada na praça, pois correríamos riscos desnecessários: assaltos, assédios, interrupções que poderiam nos impedir de concluir a pintura. Cabe ressaltar que, além de todos os problemas sociais, econômicos, políticos e éticos, enfrentávamos a polêmica do corpo nu nas artes, com dois casos bem específicos: a mostra *Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira*⁸ e a performance do artista Wagner Schwartz⁹, que propôs uma interação do público com o seu corpo nu exposto numa sala do Museu de Arte Moderna - MAM, em São Paulo. A primeira teve seu tempo reduzido em razão das polêmicas e sua exibição foi proibida na cidade do Rio de Janeiro, pelo Prefeito Marcelo Crivela; a segunda também provocou discussões nas redes sociais. Temíamos que a questão do corpo nu, mesmo que sob a pintura, causasse demasiados problemas que impedissem a realização da interferência. Assim, tomamos duas resoluções: encontrar o ponto de apoio que nos acomodasse para a aplicação da pintura e posterior retirada; e produzir biquínis e sungas na tonalidade da pele, para não interferirem demais na pintura e, ao mesmo tempo, diminuíssem a exposição do corpo nu. A Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ (ESDI) que fica a um quilômetro da Câmara Municipal, foi o ponto de apoio onde ficamos por oito horas, até sairmos em marcha para a Cinelândia.

4.2 Pesquisas pictórica e histórica

⁸ *Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira* foi uma exposição artística brasileira apresentada no Santander Cultural, na cidade de Porto Alegre, aberta ao público em dia 15 de agosto de 2017. Contou com 270 obras que abordavam as "questões de gênero e diferença", gerando polêmica e inúmeras acusações de apologia à pedofilia, à zoofilia e ao vilipêndio religioso. Devido às pressões, o patrocinador cancelou a exposição, gerando, desse modo, novas reações em prol da liberdade de expressão e do fazer artístico.

⁹ Wagner Miranda Schwartz é um performer e coreógrafo brasileiro. Apresentou a *La Bête*, inspirada na obra de Lygia Clark, em 26 de setembro de 2017, na estreia do 35º Panorama de Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Um vídeo que mostra uma criança acompanhada da mãe tocando o pé do homem provocou reações nas redes sociais. O Ministério Público Federal arquivou o processo judicial contra o artista.

Entender e conhecer as histórias da Praça Marechal Floriano e do Palácio Pedro Ernesto ou Cinelândia e Câmara Municipal da Cidade do Rio de Janeiro, respectivamente; saber da importância, das funções e dos usos desses dois lugares foi essencial para que o grupo se conscientizasse do que era necessário dizer por meio da interferência. Muitos passam por ali diariamente, pois no entorno estão o Theatro Municipal e outros centros culturais, a Biblioteca, o Museu de Belas Artes. Ter consciência dos fatos históricos ocorridos no lugar, porém, preencheu os corpos-suportes, ampliou a relação entre eles e o espaço e, conseqüentemente, potencializou o ato performático.

4.3 Busca dos corpos

Após a definição do espaço, do conteúdo e da imagem a ser remanejada, era necessário encontrar os corpos-suportes para compor *Guernica Bodypainting*. Precisávamos encontrar corpos de tamanhos e volumes diversos. Não sabíamos ao certo quantos seriam; tudo foi sendo experimentado no decorrer dos oito meses de preparação. Fixamos de início dois encontros semanais e, a cada encontro, além da preparação para manter as posições por determinados minutos, experimentávamos níveis, planos e posturas para acoplar corpos e dar formas às figuras da *Guernica*. Ao final, chegamos a dezoito corpos sensíveis, alunos da Escola de Teatro da Unirio, da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e agregados que permitiram fazer de suas peles superfícies de inscrição, sobre as quais foram impressos temporariamente o touro, o cavalo, o pássaro, a portadora da lamparina, a mãe com o filho morto nos braços, o homem caído, a mulher do incêndio, a mulher perdida e a mão do guerreiro segurando a espada quebrada e uma flor. Por fim, decidimos que haveria apenas duas figuras que não seriam formadas por corpos: a primeira seria a luminária; a segunda, a flor que o guerreiro segura junto à espada quebrada. Queríamos destacar essas duas figuras dos corpos. A luminária do topo da pintura tem diversas interpretações: para alguns significa o sol radiante que fazia quando aconteceu o ataque; para outros, o olho de Deus, que tudo vê. Para nós, a luminária no topo do quadro representaria o que é responsável por toda a calamidade que afeta o Brasil, a mala de dinheiro, a corrupção generalizada.

Quanto à flor, pensamos em alguma que pudesse exprimir em cores o sentimento que nos tomava. Assim, o girassol voltado para o chão, na base da figura, veio como oposição à mala do topo.

4.4 – Preparação corporal

Manter corpos firmes e acoplados em posições retorcidas e desconfortáveis, mesmo por poucos minutos, não é tarefa fácil. Foi desenvolvida uma rotina de treinamento que ficou sob a responsabilidade do bolsista de iniciação científica Lucas de Oliveira. No treinamento foram realizados exercícios de agregação, resistência e isométricos, entre os quais destaque: exercícios cardiorrespiratórios e/ou que privilegiem a tonicidade muscular, pranchas e *grand-pliês*.

Fomos arrumando os corpos para que ficassem representativos das figuras que compõem o quadro de Picasso. Como a formação final seria feita na escadaria da Câmara Municipal, era necessário reajustar as formas corporais à distribuição sobre os degraus. Medimos os degraus, que se

assemelhavam à escadaria do CPRM¹⁰, prédio que fica em frente ao da Escola de Teatro. Somente assim pudemos ensaiar, observar e ajustar as figuras de *Guernica Bodypainting* ao espaço da escada.

4.5 A interferência *Guernica Bodypainting*

No dia 3 de dezembro de 2017 chegamos à ESDI, nosso ponto de apoio, às 8 horas da manhã. A equipe de pintores era constituída por Adriana Dehoul, Gabriel José, Julia Bravo, Leonardo Tonon, Lívia Bravo, Lucas de Oliveira, Rodrigo Reinoso, Tainá Lasmar e Vitor Martinez e por esta autora. Os corpos-suportes: Ana Bessa, Arthur Cardoso, Barbara Cristina, Bruna Novaes, Dandara Costa, Erika Dark, Farley Matos, Felipe de Barros, João Pedro, Julio Freitas, Lea Nogueira, Lilian Marinho, Lucas Marinho, Mariana Cassimiro, Ravi Arrabal, Ricardo Aguilar, Talita Dantas, Tayson Pio. Os fotógrafos: Eduardo Maya, Heitor Muniz e Mauro Marques.



Figura 2: Processo de *Guernica Bodypainting*. ESDI. Fotografia: Heitor Muniz.2017

Cada figura ficou sob a responsabilidade de um grupo de pintores. Desse modo, os conjuntos de corpos eram pintados quase simultaneamente. Primeiro os contornos, treinados durante os meses de preparo; depois a cobertura, realizada integralmente pela primeira vez naquele momento, pela falta de recursos financeiros para adquirir o produto ideal para a pintura corporal¹¹ e, por último, os detalhes.

Às 16h30 saímos caminhando em direção à Câmara Municipal, atraindo olhares e seguidores. Chegando ao local, estendemos um tecido cinza de 54 m² sobre a escadaria da Câmara. Esse recurso fornecia a unidade

¹⁰A CPRM é uma Empresa Pública vinculada ao Ministério de Minas e Energia, com as atribuições de Serviço Geológico do Brasil. Tem como missão gerar e difundir conhecimento geológico e hidrológico básico para o desenvolvimento sustentável do Brasil - Ministério de Minas e Energia, Governo do Brasil.

¹¹Aquacolor, produto ideal para a aplicação de pinturas corporais.



necessária para a composição corporal. Os corpos se conectaram entre si e ao espaço. Ficamos ali, entre ajustes na pintura e fotografias, por cerca de quarenta minutos. Atraímos a atenção de passantes, incluindo as pessoas em situação de rua que viviam na praça.

Uma delas



perguntou: o que é isso? É



arte? É Picasso? Enfim, creio que alcançamos e fissuramos alguém. Seguem as composições corporais:

Figura3: A mulher do incêndio.1 Picasso. 2 Fotografia: Heitor Muniz. 2017

Figura 4: A portadora da lamparina. 1 – Picasso. 2 Fotografia: Heitor Muniz. 2017



Figura 5: A luminária/sol. 1 – Picasso. 2 Heitor Muniz. 2017

Fotografia:



Figura 6: O
1 – Picasso.

touro e a mãe com o filho morto nos braços.
2 Fotografia: Heitor Muniz. 2017

Figura 7: Guernica *Bodypainting*. Fotografia: Heitor Muniz. 2017



Figura 8: Público de Guernica *Bodypainting*. Foto: Heitor Muniz. 2017

5 – Fotografia e compartilhamento nas redes sociais

O objetivo final da *bodypainting* é a fotografia. Por ela é possível registrar o longo processo de aplicação e compensar o curto tempo de existência da pintura corporal. O aqui e o agora da interferência e *bodypainting* têm a intensidade do momento da semiose, mas a característica efemeridade impede que alcance mais pessoas. Conforme pensa o pesquisador Luiz Claudio da Costa, “a fotografia-registro seria entendida também como um dos múltiplos modos de atualizar a poética ou mesmo a obra, desde então essencialmente virtual” (2009, p.21). Por meio da fotografia e posterior compartilhamento em redes sociais, o trabalho alcança milhares de pessoas. Uma das postagens de *Guernica Bodypainting* alcançou imediatamente cerca de 1.900 visualizações e 45 compartilhamentos.

Além do retorno imediato de alguns espectadores *in loco*, recebemos uma montagem fotográfica realizada por um observador fissurado pela interferência, e que atribuiu novos sentidos a ela.

Um fato recente nos remeteu instantaneamente à interferência realizada nas escadarias da Câmara Municipal. O assassinato da vereadora Marielle Franco, no dia 14 de março deste ano. O caso, no momento em que este artigo está sendo escrito, ainda não foi apurado. Porém o sentimento despertado por esse crime e por tantos outros cometidos covardemente no Rio de Janeiro nos traz novamente à escadaria da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. No dia 15 de março a Cinelândia foi ocupada por milhares de pessoas, num ato de homenagem à vereadora e seu motorista, e também de protesto contra a violência que destrói a esperança dos cariocas. O nosso grito pictórico retumba novamente por meio das figuras agonizantes de Picasso.

Pensa-se ainda em realizar exposições, físicas e virtuais, ampliando o alcance da obra *Guernica Bodypainting*, um enunciado pintado sobre dezoito corpos completamente transformados por meio de cores efêmeras, de contrastes entre luzes e sombras, tornando-se um acontecimento definido no tempo e no espaço. Um texto plástico significante, que forma um todo de sentido sobre corpos previamente repletos de sentidos, que intensificam a potencialidade da intervenção. Um enunciado que ocorre em contextos sociais cuja apreensão se dá na multiplicidade das dimensões sociais e psicológicas, e no qual a operação acontece na dimensão do discurso. Observou-se que o

público presente se deixou levar pelo sensível, em primeiro lugar; e em seguida pelo inteligível, completando o ciclo da comunicação e revelando, desse modo, o papel que a *bodypainting*, as performances, as interferências e as intervenções urbanas têm na arte contemporânea.

Referências bibliográfica

ANDRADE, Hanrrikson e VILELA, Taís. PM lança bombas contra manifestantes e ruas do centro do Rio viram praça de guerra. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/04/28/pm-lanca-bombas-contr-manifestantes-na-frente-da-alerj.htm>. Acesso em 15 de setembro de 2017.

BARJA, Wagner. Intervenção/Terinvenção - A arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. Revista eletrônica Imagem Polêmica. UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2006. Disponível em: http://web.archive.org/web/20080425234854/http://www.polemica.uerj.br/pol15/cimagem/p15_barja.htm. Acesso em 20 de dezembro 2017.

BARRETO, Reinaldo Paes. Cinelândia: o palco da democracia no Rio. In: Jornal do Brasil. Disponível em: <http://www.jb.com.br/rio/noticias/2011/11/10/cinelandia-o-palco-da-democracia-no-rio/>. Acesso em 13 de setembro de 2017.

CALVINO, Italo. Cidades Invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, M. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

COSTA, Luiz Claudio. Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2009.

FONTANILLE, Jacques. *Corpo e sentido*. Londrina: Eduel; Paris: Presses Universitaires de France, 2016.

_____. *Semiótica do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Soma et Séma*; figures du corps. Paris: Maisonneuve & Larose, 2004.

GIL, A. C. *Método e técnicas de pesquisa social*. 6ª. ed. São Paulo: Atlas S.A, 2008.

HENSBERGEN, Gijs van. *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*. London: Bloomsbury, 2004.

HISSA, Cassio e NOGUEIRA, Maria. Cidade-corpo. In: *Revistaufmg*. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/3-cidade-corpo_cassio_hissa_e_maria_nogueira.pdf. Acesso em 10 de janeiro de 2018.

Jornal do Brasil. Sem salário, funcionários do Theatro Municipal fazem protesto artístico no Rio. Disponível em:<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2017/10/31/sem-salario-funcionarios-do-theatro-municipal-fazem-protesto-artistico-no-rio/>. Acesso em 5 de janeiro de 2018.

JEUDY, Henri-Pierre. O corpo como objeto de arte. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MACHADO, Sandra. Muita arte no Palácio Pedro Ernesto. Disponível em: <http://multirio.rio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/10126-muita-arte-no-pal%C3%A1cio-pedro-ernesto>. Acesso em 20 de setembro de 2017.

MAGALHÃES, Monica. Maquiagem e pintura Corporal. Tese. UFF. 2010. Disponível em: http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2010-10-05T124916Z-2655/Publico/tese%20final%20Monica%202010.pdf

MERLEAU-PONTY, Maurice. O filósofo e sua sombra. In: CHAUI, Marilena. Textos Selecionados. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
NASCIMENTO, Milton e BRANT, Fernando. Credo.

NEOOB, Kenny. Intervenções urbanas? Um bate-papo com Alexandre Vogler, Guga Ferraz, Luís Andrade e Ronald Duarte. In: Polêmica imagem. Disponível em: http://www.polemica.uerj.br/pol16/cimagem/p16_art_entrevista.htm. 2010. Acesso em 5 de janeiro de 2018.

Os grandes artistas modernos. Picasso. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PAVIS, Patrice. Dicionário da performance e do teatro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
PINHEIRO, Ezna Dias. Palácio Pedro Ernesto. Disponível em: <https://www.almacarioca.com.br/cinel.htm> (2010). Acesso em 21 de novembro de 2017.

SANTA CRUZ, Felipe. OAB/RJ repudia ação violenta das forças policiais em ato desta sexta. Disponível em: <http://www.oabRJ.org.br/noticia/108241-oabRJ-repudia-acao-violenta-das-forcas-policiais-em-ato-desta-sexta>. Acesso em 15 de setembro de 2017.

SANTOS, M. A natureza do espaço: espaço e tempo; razão e emoção. São Paulo: HUCITEC, 2008

SERRES, Alain. Picasso e o Guernica. São Paulo: Edições SM, 2016.
TATIT, Luiz. Corpo na semiótica e nas artes. In: SILVA, Inacio Assis. Corpo e sentido: a escuta do sensível. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996. p. 195-209.

TEIXEIRA, Lúcia. Leitura de textos visuais: princípios metodológicos. In: BASTOS; Neusa Barbosa (org.). Língua Portuguesa: lusofonia-memória e diversidade cultural. São Paulo: EDUC, 2008. P.299-306.

_____. Station Bourse: o que os olhos não viram. In: CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho (orgs.). Razões e sensibilidades: a semiótica em foco. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP, São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004, p.221-247.